

## BİR ZAMANLAR RUSYA'DA

Halil Berktaş

Prof. Dr. İbn Haldun Üniversitesi, Tarih Bölümü Öğretim Üyesi  
Sabancı Üniversitesi, Emeritus Öğretim Üyesi

# B

ir aşırıklar çağı ve diyarıydı. Cinler periler âleminden fırlamış gibiydi, masalları ve baloları ve saraylıları ve tabii hepsi kendince mutsuz olan mutsuz aileleri ve düelloları ve intiharları ve soylularının yasak aşkılarıyla. Klasik bale yapıtlarının, *Fındıkkıran*'ın, *Uyuyan Güzel*'in, *Kuşu Gölü*'nün büyüğü dünyası mezcediyordu hepsini. Ama bu parlak, yakamozlu sathın altında, Tchaikovsky ve Petipa'nın temsil ettiği, hemen her şeye ters düşen, başka yıkıcı ve yaratıcı mayalanmalar da gizleniyor; su kâh titriyor, kâh fokurduyordu. Bir yanda gerilik, yoksulluk, baskı ve zulüm vardı. Çok da zorunlu ve kaçınılmaz bir bağlantı yoktu devrimle aralarında. Ama hepsi sonunda devrimi besleyen dinamiklere dönüştü. Beri yanda ise çarın ve aristokrasinin tükettiği gelenekten çok farklı bir sanat akımı başını doğrultuyordu: kısa ve mutlu hayatıyla Rus avangardı.

Neresinden bakarsanız bakın, çok olağanüstü bir olaydı. 1890-1930 arasında, ya da başka bazı yorumlara göre tâ 1850'lerden başlayıp (Stalinizme rağmen) 1960'lar kadar geç bir noktaya uzanan bir dönem boyunca, hiç kesilmeyecekmişçesine dalga dalga gelen son derece parlak bireylerin: Kazimir Malevich, Alexandra Exter, Vladimir Tatlin, David Burluk, Alexander Archipenko, Vasily Kandinsky, Naum Gabo ve Marc Chagall gibi ressamların; Tretyakov, Pasternak, Yesenin, Mandelstam, Akhmatova ve Mayakovsky çapında şairlerin; Myaskovsky, Scriabin, Prokofiev, Shostakovich ve sair bestecilerin; tiyatrodaki Vakhtangov ve Meyerhold'ların; sahneden beyazperdeye geçenler dahil erken sinemacıların en ünlülerinden bazılarının, örneğin Vertov, Pudovkin, Dovzhenko ve Eisenstein'ların ellerinde yükselen, cüretkâr deney ve girişimlerle dolu bir karşı-akımlar patlamasıydı. Hepsi aynı yaklaşımı benimsemek şöyle dursun, farklı kimlikleri, bağlılıkları, aidiyetleri, hatta manifestoları olan bir yığın değişik ekol veya stile mensuptu. Suprematistler vardı örneğin, sonra Konstrüktivistler, Fütüristler ve Kübo-Fütüristler, derken *zaum*, İmajinistler, Neo-primitivistler, Kozmistler ve başka biyo-politik ütopyacılar. Gene de topluca bakıldığında vardı bir ortak yanları. Sadece dışarıdan avangard olarak görülmele kalmıyorlardı. Bu, aynı zamanda kendi benlik algılarıydı. Sanat bir dönüşüm silahıydı. Sadece sanat üretmediklerine; belirli bir amaçla sanat ürettiklerine, alışılmış kalıpların dışında bir sanat ürettiklerine, hâkim zevk ve değerlere karşıt, egemen estetik paradigmaya meydan okuyup onu aşacak bir sanat ürettiklerine... ve bu sayede toplumu da değiştirip insanlığı ilerletebileceklerine, iyileştirebileceklerine inanıyorlardı.

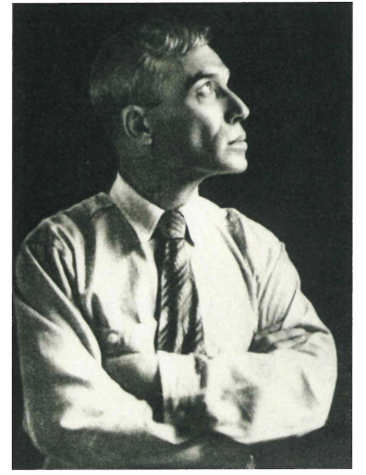
Geri dönüp baktığımızda, olanca umutsuz kahramanlığı içinde ne denli trajik bir arayışmış bu, sadece onu izlemekle kalmayıp aynı zamanda alabildiğine zalimce, hoyratça, amansızca ezen devrimin daha da dokunaklı kıldığı! Öyle ki, bugün bile sadece muazzam bir dram boyutlarına; bir ölüm kalım öyküsü, bir iyimserlik ve kötümserlik öyküsü, önce mucizevi bir doğum ve canlılık fakat sonra bir ölüm, daha doğrusu cinayet öyküsü, yeni bir şafakla yeşeren umutların ve sonra acımasızca karanlıklara yuvarlanmanın öyküsü boyutlarına erişmekle kalmıyor. Aynı zamanda sanat ile siyaset, daha da spesifik olarak sanat ile devrim arasındaki ilişki hakkında bir dizi soru sormamıza yol açıyor. *Kültür ve sanat alanındaki bu çiçeklenmenin, Şubat veya Ekim 1917'nin çıkagelmesiyle bir ilgisi var mıydı? Nedenleri arasında sayılabilir mi, ya da en azından kurucu dışşallarının unsurları arasında? Bizatihi Rus avangardı, olanca görkemine karşın o kadar da benzersiz değildi aslında. Tahmin edilebileceği gibi Fransa'da başlayıp bütün Avrupa'ya yayılan*

avangardlardan sadece biriydi. Ama diğer ülkelerde devrim olmadı, avangarda eşlik eden. Rusya'da oldu ve kendi efsanesini yarattı; her şeyi bu esrarla kuşattı ve bütün tartışmaları çok daha vahim, çok daha keskin kıldı.

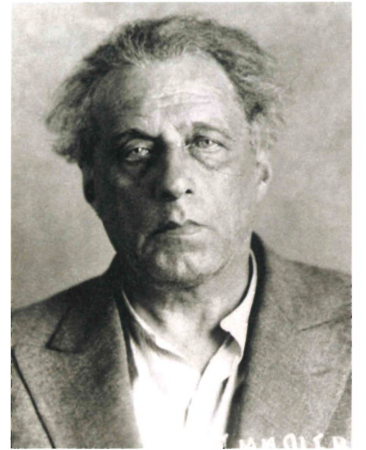
En önemlisi, *zorunlu ve kaçınılmaz mıydı?* Marksizm kendi güçlü teorik olumlama mekanizmasını geliştirmişti bu açıdan. *Komünist Manifesto*'nun daha 1848'de öngördüğü işçi sınıfı devrimi işte buydu. Paralel veya örtüşen başka rasyonalizasyonlar da vardı sahnede. *Tarihte Bireyin Rolü* (1898) kitapçığında Plekhanov, deha, demişti, tek başına zuhur etmez; gruplar halinde, ama kesik kesik fıskırır. İtalyan Rönesans ressam, mimar ve heykeltıraşları için de geçerlidir bu genelleme, 17. yüzyıl Felemenk ressamları için de, Napolyon ve generalleri için de, Bilimsel Devrim'in büyük isimleri için de. Çünkü, diye sürdürmüştü argümanını, belirli bir yer ve zamanda bazen çok baskın, çok önemli bir konu veya sorun öne çıkar ve bu alanda çözüm bulup sivirmeyi uman çok sayıda insanı kendine çeker; bu da, en temel sıçrama gerçekleşikten sonra dahi genişlemeye devam eden bir büyüme sektörüne dönüşür. Geçmiş süreçler için herhalde oldukça aydınlatıcı bir açıklama—ama bu açıdan bakıldığında, 19. yüzyıl sonu veya 20. yüzyıl başlarında Rusya'da neden benzer bir topluşma meydana gelmiş olabilir? İşte bu noktada, söz konusu yetenek pınarını harekete geçiren büyük sorunun devrim önsezisi olduğu, aşırı çekici bir cevap haline geliyor. *Post hoc, ergo propter hoc* (Ondan sonra, öyleyse ondan dolayı). Bu perspektifte, avangardın varlığı Rusya'da bir şeylerin “olgunlaştığı” ya da Rusya'nın bir şeylere “gebe” olduğunun sayısız işaretinden birine dönüşüyor. Devrim oldu. Demek ki devrime gebemiş. Avangard da bu devrimin ufukta belirişi ve kaçınılmazlığının tarihsel tanığı, hatta sanat alanındaki habercisiymiş.

Bu, artık çok doğalcı ve doğallaştırıcı bir tarih anlatımı demek. Hegelci, Marksist ve benzeri organik evrimcilik tasavvurlarının içine kuvvetle sinmiş mirasını hâlâ aşamadığından, belirli bir anda belirli bir toplumsal formasyon bünyesinde olup biten her şeyin fazla bütünlenmiş, toptan uyumlulaştırılmış bir tablosunu sunuyor. Hiç kırık ve çatlak yok; dişli, çentikli, birbirini tutmayan satır veya kenarlar yok; bütün aktör ve vektörler el ele vermiş, aynı doğrultuda, ilerleme uğruna çaba sarfediyor. Karşısında ve karşıtı, ilk söylemek istediğim, 1917 Ekim veya Bolşevik devriminin hiç de zorunlu ve kaçınılmaz olmadığı. İnsanlığın geleceğe yürüyüşünün güya nesnel, bilimsel yasalarıyla uzaktan yakından bir ilgisi yok bu olayın. Tersine, çok küçük ve marjinal bir partinin, savaşın her şeyi felce uğrattığı son derece özel ve tekrarlanmasız olanaksız bir konjonktürde, toplumun kalanına baskın vererek iktidarın üzerine atladığı, alabildiğine aşırı bir iradeci oportünizm örneği idi. Bu da asla öngörülebilir olmaması demektir. Başka bir deyişle, tek tek yazar veya sanatçıların kişisel görüş ve özlemleri ne olursa olsun, Birinci Dünya Savaşı patlak verinceye kadar, hatta o meşum 1917 yılına kadar, her an patlak verecek bir devrimden etkilenmek veya esinlenmek diye genel ve yaygın bir beklenti söz konusu değildi.

İkincisi de şu: sanat ve devrim pek de el ele gitmiyordu aslında; ya da en azından, devrimsever anlatılarda öne sürüldüğü biçimde el ele gitmiyordu. Aralarında bir ilişki vardı kuşkusuz, ama bu yapıcı, doğrusal, önce-biri-sonra-diğeri veya neden-ve-sonuç tarzında bir ilişki değildi. İkisine de hayat veren Rusya'yı kuşkusuz—çelişkili enerjilerinin aynı anda hem avangard sanata, hem de siyasette öncülük iddiasına aktığı anlamında. Ayrıca, bu iki kavram arasında derin ve içsel bir bağlantı olduğu da doğrudur; keza, sadece siyasi devrimcilerin değil, avangard sanatçı ve edebiyatçıların pek çoğunun da radikal dönüşümlerin başını çekme heves ve tasavvurlarına sarılıp sürüklenildiği de doğrudur. Nitekim aralarında coşkulu Bolşevikler de vardı ve kendi öznel *bilinçlerinde*,



**Boris Pasternak'ın umutlu ve iyimser gençliği.** 1922'den itibaren Rusya'nın lirik şairleri arasında hep en önlere yer aldı. *Doktor Jivago* romanı (1956), Ekim Devrimi'nin insan hayatlarında yol açtığı yıkımı da anlattığı için Sovyetler Birliği'nde basılmadı. Yurtdışına çıkarıldı; İtalya ve 18 ayrı ülkede yayınlandı. 1958'de Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandı. Ancak Sovyet resmi makamlarının baskısı, Pasternak'ı ödülü reddetmeye götürdü.  
© Uluslararası Sosyal Tarih Enstitüsü, Amsterdam



**Meyerhold'un NKVD tarafından tutuklandığında çekilen fotoğrafı.** Rusya'nın Ekim Devrimi'ne ilk kucak açan ünlü sanatçılarındandı. 1920'de kurduğu ve inatılmaz bir popülerliğe ulaştırdığı tiyatrosu 1938'de Politbüro emriyle kapatıldı. 1939'da tutuklandı, işkence gördü. 1 Şubat 1940'ta idama mahkûm edildi. Ertesi gün kurşuna dizildi.  
© Tate, Londra 2018



**Babel ve not defterleri.** Hayatın bütün ayrıntılarına tutkun bir gözlemciydi. Çok yönlü gerçekçiliğiyle Mareşal Budyonny'yi çok kızdıran *Kızıl Süvariler*, ardından *Odessa Hikâyeleri* Rus edebiyatının başyapıtları arasına girdi. 15 Mayıs 1939'da dört NKVD ajanı tarafından evinden alınıp götürüldü. 16 Ocak 1940'te Beria, aralarında Babel'in de bulunduğu 346 "parti düşmanı"nın idam listesini Stalin'in önüne koydu. 26 Ocak 1940'ta yirmi dakika yargılandı. 27 Ocak sabahı kurşuna dizildi.  
© Foto Fine Art Images/ Heritage Images/Scala, Floransa



**Geçmiş zaman olur ki.** 11 Mayıs 1924'te Moskova'da çekilmiş bir grup fotoğrafı. Soldan sağa, (1) lirik şair ve romancı Boris Pasternak; (2) şair ve piyes yazarı Vladimir Mayakovsky; (3) Japon yazar Tomiji Tamiji Naito; (4) Sovyet diplomat Arseny Voznesensky; (5) Sovyet sahne sanatçısı Olga Tretyakova; (6) rejisör Sergei Eisenstein; (7) bir diğer sinemacı, Mayakovsky'nin arkadaşı ve sevgilisi Lilya Brik.  
© Mary Evans/ Marx Memorial Library

herhalde hem sanatsal hem siyasi devrimi kucaklamaları arasında hiçbir çelişki görmüyorlardı. Mayakovsky'nin de durumu ve konumu buydu, Vakhtangov'un da, Meyerhold'un da, Isaac Babel'in de, Eisenstein'in da.

Nitekim o büyük tesadüfi başarının 1910'ların sonları ile 1920'lerdeki kendine has uğrağında, yani öncünün kendini henüz avangardın seçkin entelektüel katkılarına muhtaç hissettiği bir noktada, her ikisinin fiilen örtüşmesi ve etkileşmesi, devrime sadakat ile sanat özgürlüğünün bağdaşabilir olduğu yanılması yarattı. Ne ki, bu az rastlanır derecede keyifli iyimserlik duygusu çok sürmedi ve süremezdi. Zira her an eşitsiz, asimetrik bir ilişki söz konusuydu. Eninde sonunda sanat ve politika apayrı iki alandı. Olanca heves ve özlemleri de farklıydı, projeleri de farklıydı. Kimin kime bağlanacağı, ya da kimin başı çekeceği ve kimin arkadan geleceği konusunda en ufak bir tereddüde yer yoktu. Kendi en çılgın tasavvurlarının *hubris*'i, öldürücü kibri ne olursa olsun, avangardlar içinde Rus avangardı dahi, herhangi bir hegemonya ilanı ve ihdası peşinde koşmuyordu, koşamazdı. Buna karşılık mutlak iktidar tekeline kurup kıskançlıkla koruyacak olan, öncü partiydi. Sözümona "iyi" Lenin'in yerini "kötü" Stalin'in alması da değildi mesele. Daha Lenin zamanında, Lenin'in bilgisi ve onayıyla, Cheka'nın ve siyasi komiserlerin demir dişleri kültür ve sanatı kemirmeye başlamıştı. 1930'larda olan, bir bakıma, Stalin'in bu uyumsuzluk ve bağdaşmazlığa alenen resmiyet kazandırmasıydı. Avangardı ruhen ve fiziki olarak yok etmek suretiyle, sosyalist devletin "sosyalist gerçekçi" kültürel üst yapısını kurdu.

Dolayısıyla geri dönüp baktığımızda Rusya'nın özelliği, ne kadar renkli ve görkemli olursa olsun sadece avangard sanatın varlığı değil, onunla aynı anda, başlangıçta küçük ve önemsiz gözükken bir siyasi öncünün sahneye çıkmasıydı. Her ikisi de, ister sanat ister siyaset alanında olsun, toplumun sadece yönetilmeye değil, değişme ve gelişmenin hızlandırılması, hatta zorla gerçekleştirilmesi uğruna önderlik edilmeye muhtaç olduğu inancını ima ediyordu. Ve gene her iki durumda bu, ancak Aydınlanma ve Fransız Devrimi'nden 19. yüzyıla evrilen bir düşünceydi. Siyasette, binlerce yıl boyunca sadece tek bir "dönem rejimi" olagelmmişti ki, bu da irsi monarşiler veya hanedan devletleriydi. Madalyonun diğer yüzünde, çoğulculuk diye bir şey yoktu; ideolojik ve siyasi çeşitlenmenin, demokrasinin ya da farklı siyasi partilerin ortaya çıkmasının zemini mevcut değildi. Benzer şekilde, sanat alanında da aynı tür geleneksel tarım toplumlarının her farklı coğrafi nişinde tek bir "dönem sanatı" yükseliyordu. İstedığınız kapsamlı sanat tarihi ders kitabını açıp bakın; Mısır, Mezopotamya, İran, Hindistan, Çin veya İslam sanatının bu başlıklarla ayrı ayrı bölümlerde işlendiğini göreceksiniz. Bir noktadan sonra Avrupa sanatının (ya da Avrupa'da sanatın) öyküsü de kronolojik olarak ilerleyecek: Ortaçağ, sonra Rönesans, sonra Geç Rönesans, Maniyerizm ve Barok. Önemli olan şu: Bütün bu çağlar ve kültürler boyunca, üslup ve teknik tamamen kişiseldi. Kolektifler—grup veya ekoller diye bir şey yoktu.

Her şeyi değiştiren modernite oldu. Kamusal alan genişledi; yeni sosyal sınıflar belirdi; tarihsel faillikler eski zincir ve hegemonyalardan kurtulup giderek daha fazla özerklik kazandı. Matbaa yeni fikirlerin dolaşım hızında büyük bir sıçramaya yol açtı. Gazete ve dergiler "herkese," bütün millete, insanlığın tamamına ya da (küçük bir azınlık değil ezici bir çoğunluk gibi tasavvur edilen) işçi sınıfına seslenmeyi mümkün kıldı. Schiller'in mısralarıyla Beethoven, önce *Alle Menschen werden Brüder* [bütün insanlar kardeşler] dedi, Dokuzuncu Senfonisinin dördüncü kısmında. Ardından milyonları doğrulmaya, bütün dünyayı kucaklamaya çağırdı: *Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!* Yıl 1824'tü. Öncesi ve sonrasında, *Amerikan Bağımsızlık Beyannamesi*'ne

(1776), Fransız *İnsan ve Vatandaş Hakları Beyannamesi*'ne (1789) ve *Komünist Manifesto*'ya (1848) hep aynı evrensel ses tonu ve hitap biçimi yansıdı. En iyi yönetim biçimi nedir—ya da zıddında, en iyi devrim nasıl yapılır? Liberalizm, Nasyonalizm [Milliyetçilik], Sosyalizm. Muhafazakârlık, Anayasacılık, Cumhuriyetçilik, Radikalizm. Marksizm, Leninizm, Komünizm, Faşizm, Nazizm. Maoculuk, Peronizm, Chavizm, ve diğer Üçüncü Dünya örnekleri. Böyle birbirine rakip “izm”ler türedi; kuruldu, çözüldü ve yeniden oluştu; bazen de gitgide küçülen fraksiyonlara ayrıştı. 18. yüzyıl sonlarından 19. yüzyıla geçilirken müzik, sanat ve edebiyatta da paralel bir gelişme yaşanması anlamlı olsa gerek. Bu dönemdedir ki, belirli üslup ve yaklaşımlar sadece kişisel tercihlerin konusu olmaktan çıktı; savunulmaya, taraftar bulmaya ve büyüyerek ekollere dönüşmeye başladı. Bu da bir dizi başka “izm”in sahneye çıkmasını beraberinde getirdi: Romantizm, Realizm, Klasisizm veya Neo-klasisizm, Empresyonizm ve Ekspresyonizm, Kübizm, Fovizm, Sürrealizm, Dadaizm, Fütürizm veya Sitüasyonizm... İyi veya gerçek veya doğru sanat yapmanın biricik yolunun ne olduğu konusunda, her biri kendi vizyonuna sahipti. Dolayısıyla bu epistemolojik özgüven aşırılılaşması ve monist [tekçi] hizipleşmeleri beslemesiyle birlikte, sanat alanında da yığınla manifesto veya benzer üst-metin peş peşe gelmeye başladı: Sir Joshua Reynolds'un *Sanat Üzerine Konuşmalar*'ı (1769-1790); Marinetti'nin *Fütürizmin Kuruluş Manifestosu* (1909), Kandinsky'nin *Sanatta Tinselliğe Dair* başlıklı denemesi (1912), Albert Gleizes ve Jean Metzinger'in birlikte kaleme aldığı *Kübizme Dair* (1912), Tristan Tzara'nın *Dada Manifesto*'su (1918), nihayet *İki Sürrealist Manifesto* (1924). Bu son olay özellikle ilginçtir. İki ayrı manifesto yazıldı, çünkü Sürrealist akım içinde iki rakip hizip oluşmuştu. 1 Ekim 1924'te Yvan Goll *Manifeste du surrealism*'i yayınladı. Hemen ardından, 15 Ekim 1924'te André Breton'un *Manifeste du surrealism*'i geldi. Her iki taraf da fiilen birer siyasi parti gibi davranıyordu. Düşmanlıkları, bir noktada düpedüz kavgaya dahi dönüştü. Sürrealizm bundan sonra peş peşe kırılmalar, istifalar ve karşılıklı aforozlar sürecine yuvarlandı.

Bunun, örneğin Menşevikler ile Bolşevikler, Stalinistler ile Troçkistler, ya da Sosyal Demokratlar ile Komünistler arasındaki kutuplaşmaları içeren sosyalist hizipleşmeler tarihine o kadar inanılmaz derecede benzemesinin ardında, sanayi toplumunun süregelen gelişmesinin bir gruplar ve ekoller çağının da ötesinde, artık bir öncüler ve avangardlar aşamasının kapısını aralamış olması yatar. Yenilik ve icatların habire hızlanan akışı hemen bütün sektör ve koşulları adeta günaşırı dönüşüme uğrattırıyor, bu benzersiz altüst oluş ortamında hemen her şey mümkün görülmeye başlıyordu. Bir yönüyle, varlık nişleri ve yaşam tarzlarının hızla çoğalması, önlenmesi imkânsız bir özgürleşmeyi, her türlü kurulu düzene muhalefet ve alaşağı etme çabasını, yazar ve sanatçıların mevcut otorite biçimlerinin karşısına kendi otoritelerini dikmelerini beraberinde getirdi. Leonardo ve Michelangelo'lar Rönesansın yeni kahramanlarıydı. Romantizm onları yarı-tanrı, yarı-şeytan dehalar olarak yeniden tanımladı. Hegel'in “cihanşümül tarihsel kişilikler”inin, Carlyle'ın “büyük adam”larının, Nietzsche'nin *übermensch*'inin saflarından ise, monist büyük anlatıların bayraktarları, artık herkesin ulaşip sahiplenebileceği gerçeğin nevezuhur peygamberleri yükseldi. Diğer bir yönüyle, gelenek ile modernite arasındaki çatışma çok keskinleşti. Bu da değişim hızından hoşnutsuzluk yerine hoşnutsuzluk ve sabırsızlık, ya da değişimi daha da çabuklaştırmaya yönelik gözü kara ve dur durak bilmez bir atılım gibi paradoksal bir sonuç verdi.

19. yüzyıl sonlarında gerek vangardizmin [öncücülüğün] ve gerekse avangardizmin alıp yürümesi işte bu zeminden kaynaklanır. Gene de her iki terim veya kavramın kapsamı, özgül türümü ve saygınlık derecesi farklıydı. Sanatsal avangard (ya da avangard sanat) kavramı çok daha

yaygındı, çünkü bu sözcükleri kullanmak illa radikal bir siyasi tercihi yansıtmıyordu. Avangarda mensup olmak ile avangardı gözlemek veya avangard hakkında yazıp konuşmak aynı şey değildi. Bu terimin ilk defa bir Saint-Simon'cu, yani bir "ütopik sosyalist" tarafından kullanılmış olması yabana atılamaz. Olinde Rodrigues'ti, 1825 tarihli bir denemesinde (bilim adamları ve sanayicilerle birlikte) sanatçıları da sosyal ve siyasal reformlar uğruna "halkın avangardı [öncüsü]" rolünü üstlenmeye çağırır. Yani ilk başta, avangard sanatın ve sanatçıların da net bir siyasi keskinliği söz konusuydu; nitekim daha sonra da yığınla ressam, şair, yazar ve tiyatrocu, her alanda radikalizme toptan kucak açmaya devam edecekti. Ne ki, sanatçı kimlikleriyle ve sanatçı kaldıkları sürece, radikal sanat üretebilirler, ama siyasi radikalizme sadece destek verebilirlerdi. Dolayısıyla zaman içinde avangard, öncelikle sanatsal bir girişim olarak gelişti ve tanındı, kabul edildi. Evet, deney-seldi, yenilikçiydi, sapkındı, geleneğe karşıydı. Kuralları çiğniyor, sınırları zorluyor, çizgi dışına çıkıyor, usul ve erkâna boş veriyor, düzene meydan okuyordu. Gene de siyasi bakımdan tehlikeli, ya da her türlü akıl ve mantığın ötesinde tümüyle yabancı sayılmıyordu. Tersine, giderek toplumun bütün sınıf ve kesimlerinin, hatta muhafazakârların bile saygı ve beğenisini kazanacaktı. Zira, örneğin Stravinsky'nin *Bahar Ayini* balesinin 29 Mayıs 1913'teki dünya prömiyerinde ortalığı birbirine katmasında olduğu gibi, kamuoyunu en fazla şoke ettiğinde dahi, iş eninde sonunda sanata dayanıyordu, bir sanat olayından ibaretti.

Bu terim veya kavramlar çiftinin diğer unsuru, yani öncü sözcüğü hakkında ise aynı şeyi söylemek olanaksızdır. Bunun nedeni, sadece çok daha dar ve belirtik bir siyasi karakter taşıması değildir; asıl sorun, çok özel bir siyasi teori ve sözcük dağarcığına ait olması, hatta bu teori ve lugatçe dışında mevcut olmaması, yani o radikallerin işte öncü dediklerine toplumun kalanının (büyük çoğunluğunun) hiç de öncü gözüyle bakmaması, tanımamasıdır. Fransız Devrimi kentsel kitle isyanları açısından belirli bir model oluşturmuştu. 1848 ayaklanmalarının yenilgisi, bu yöntem ve yaklaşımın eskidiği anlamına geldi. Demokrasinin daha vaatkâr gözüktüğü batı Avrupa'da, liberaller devrime sırt çevirip, gelişen ve genişleyen parlamenter kurumlar aracılığıyla reform aramaya yöneldiler. Dolayısıyla öncü kavramı burada uç vermedi. Buna karşılık orta ve doğu Avrupa reaksiyoner kesildi. Monarşiler büsbütün müstebitleşti; büyük toprak sahibi aristokratlar, "ikinci serfliğin" pençesine düşen milyonlarca köylü üzerinde çok ağır bir tahakküm kurdu.

Gelenek ile modernite arasındaki çelişki, işte bu ortam ve koşullarda tırmanıp kıyamet günü boyutlarına ulaştı. Kendilerini sınıksız tahkim eden otokratik rejimlere karşı, 1848 sonrasının devrimcileri Kilise'yi ve gizli polisi aşip da halka ulaşmaktan umutlarını kestiler. Kitleleri eğitip uyandırarak devrime sevk etmekten vazgeçtiler. Onyıllar boyu sabırla örgütlenme ve propaganda anlamına gelen böyle bir siyasi hazırlık çalışması yerine, komplo ve suikast taktiklerine yöneldiler: mutlak gizlilik ve topyekûn sadakat yemini etmiş küçük militan gruplar teşkil ederek, kralları, çarları, imparatorları, olmazsa bunların önde gelen nazırlarını, ya da en azından polis şeflerini tek tek öldürmeye kalkıştılar. Bu gibi seçici cinayetler yoluyla, dışarıdan kadiri mutlak olduğu izlenimi veren rejimin temeldeki zaafını açığa çıkarıp, belki de halkı cesaretlendirerek harekete geçirebileceklerini hayal ediyorlardı. Almanya gibi daha gelişmiş ülkelerin Marksist sosyalistleri bu yaklaşımı toptan reddedip çok daha normal (ama artık işçi sınıfı temeline dayandırılmış) bir siyasi örgütlenme ve faaliyet türü geliştirdiler. Rusya'da ise Lenin, küçük azınlıklara dayalı komplo ve suikast çizgisini hem şiddetle eleştirdi, hem de (tabii asla itiraf etmeksizin) kısmen benimseyip kullandı. Buradan hareketle, kendi çift kademeli, yarı-gizli ve yarı-legal "yeni tip parti" modelini kurdu. Bu

partinin bir yandan (Carbonari'nin, Narodniklerin veya Jön Türklerin gizlilik yemini etmiş hücrelerine karşılık gelen) küçük bir yeraltı çekirdeği olacak; diğer yandan, işçi sendikaları veya diğer kitle örgütleri içindeki kök ve uzantılarını, Bolşevik teorisinin ifadesiyle “yasal nefes borularını” koruyup geliştirecek; bu sayede proletaryanın öncüsü rolünü oynamayı, işçi sınıfının tamamının değil öncü kesimlerinin partisi olmayı ve fakat gerekli tarihi fırsat belirlediği anda sınıfın tamamını harekete geçirmeyi başaracaktı.

Dolayısıyla öncü, ya da öncünün herhangi bir mensubu, kendi zamanında kalabalığın içinden sıvrılıp öne çıkan herhangi bir kişi veya grup değildi. Keza, yeni bir fikir, diyar veya buluşa ilk ulaşan, bu anlamda çığır açan bir kâşif anlamına da gelmiyordu. Sezarlar, İskenderler ve Napolyonlar hep mevcut olmuştu; en azından 15. yüzyıl sonrasında, Leonardo'lar ve Michelangelo'lar da. Başka bir deyişle, *önderlik* ile *öncü olmak* farklı şeylerdi. Karmaşık biçimlerde akraba olduğu, bir yanda Leninizm ve diğer yanda Faşizm veya Nazizm gibi, vanguardizm de yepyeni bir olguydu. Özetle, farazi bir çoğunluğun güya gerçek, ama henüz adı konmamış çıkarları adına hareket edecek, küçük ve çok sıkı örgütlenmiş bir azınlığın (öncünün) yaratılmasını öngörüyordu. Bu öncü ister estetik ister politika alanında, aslında mevcut olmayan bir gündemi kendi iradeci eylemiyle yaratacak; bu doğrultuda, bilinçli ve kasıtlı olarak bir örnek veya model oluşturacak; sonra da ideal olarak, bunu topluma (toplumun kalanına) dikte ve empoze etmeyi başaracaktı. Vanguardizm Leninizmle sınırlı değildi, ama en komple teorisini kuran Leninizm oldu. Faşizm ve Nazizmin ise pratiğinde kuvvetle mevcut olmakla birlikte, bu ideolojilerin aşırı milliyetçi popülizmi bir yandan açıkça ifade edilmesini engelledi, diğer yandan *Führerprinzip*'e [mutlak liderlik ilkesine] dönüştürdü, yani öncü, yüce liderin kişiliğinde yoğunlaştı ve elle tutulur oldu. Lâkin bu ultra-radikal, aşırı sağ veya aşırı sol akımlar dışında, öncü kavramı yaygınlık kazanmadı. Sanatsal avangarda (veya avangard sanata) hemen herkes sanatsal avangard (veya avangard sanat) dedi. Ama sadece vanguardizmin iç dünyasına mensup olanlar, benimsedikleri parti veya örgütleri—örneğin, hiziplerinden biri giderek Rus ve sonra Sovyet Komünist Partisi (Bolşevik) adını alacak olan Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi'ni—ister işçi sınıfının, ister bütün halkın öncüsü kabul etti. Toplumun kalanı ise söz konusu kişi, grup veya örgütleri, kâh görece nötr biçimde devrimciler [ihtilalciler] veya komünistler, kâh daha kötüleyici ifadelerle anarşistler, yıkıcılar, hatta teröristler diye niteledi.

Demek ki bir yandan, öncü ve avangard terim veya kavramlarının aşağı yukarı aynı anda oluşması ve Avrupa'nın bu yeni vanguardizm çağında birbirini belki önemli ölçüde etkilemesi tesadüf değildi. Temelde, her ikisi de aktif azınlıkların toplumu değiştirme kabiliyetine ilişkin müthiş bir iyimserliği yansıtıyordu. Öte yandan, her yerde yan yana mevcut değillerdi; Avrupa'nın batısından doğusuna, yani iktisadi ve siyasi bakımdan daha ileri toplumlardan daha geri toplumlara giderkendir ki, avangard olarak bilinen (sanatsal) avangardların yanı sıra, sadece kendilerinin öncü saydığı öncüler de zuhur etmekteydi. Ama burada bu koşullarda bile, yan yana ve birlikte yaşama- ları mümkün olamadı. Sanatçıların avangarddan anladıkları ile politikacıların, yani devrimcilerin öncüden anladıkları çok ama çok farklıydı. Sanatçıların bir kısmı, devrimi bir süre destekledi ve yol arkadaşları oldu. Ama günün sonunda öncü, avangardı çiğneyip geçti ve siyasi devrim sanatta devrimin sonunu getirdi. Başlangıçta sanatlarını devrimin hizmetine verenler giderek yabancılaştı; bir noktadan sonra, kişisel duygularını bastıramaz, satha çıkmasını önleyemez oldu.

Bu gibi varoluş bunalımlarının mutlu sonu olamaz. Olmadı da. Birçoğu kaçtı ve bir daha geri dönmedi: Kandinsky, Stravinsky, Horowitz, Balanchine, Nijinsky, Diaghilev, Chagall, Gabo...



Anna Akhmatova'nın 1922'de Petrov-Vodkin tarafından yapılan yağlıboya portresi. Rusya'nın 20. yüzyılda yetiştirdiği en büyük üç lirik şairden biri kabul edilir. Genç yaşında parlamasına karşın, kişisel, içe dönük “burjuva” üslubu yeni rejime ters düştüğünden, 1925 tarihli bir parti kararıyla eserlerini yayımlayamaz hale geldi. 1935-1940 arasında kaleme aldığı başyapıtı *Requiem*, kendisinin de iki eşini Gulag'a ve gizli polise kurban verdiği Stalin terörünü anlatır. © DeAgostine Picture Library/Scala, Floransa



Yesenin'in trajik yaşamı. 1913'te Çarlık gizli polisininin, 1923'ten itibaren de Sovyet gizli polisininin takibine girdi. 1917'de önce Şubat, sonra Ekim devrimlerine kucak açtı. Ama sonra hayal kırıklığına uğradı. 1923'te iki kere, 1924'te dört kere tutuklanıp sorgulandı. 28 Ocak 1925'te St. Petersburg'da, otel odasında ölü bulundu. Kendini astığı söylendi, ama OGPU ajanlarınca öldürüldüğüne dair şüpheler bugüne dek giderilemedi. © Mary Evans Picture Library Alexander Meledin



**Olanca karizmasıyla Mayakovsky.**  
İlk büyük şiirine *On Üçüncü Havari* başlığını koydu; Çarlık sansürü nedeniyle *Pantolonlu Bulut*'a çevirdi. Fırtınalı enerjisi ve çılgın aşklarıyla kendini zapturapt altına alma çabalarını bir buluta pantolon giydirmeye benzetiyordu. Devrime dört elle sarıldı; propaganda afişleri çizdi, basit slogan dörtlükleri yazdı. Partiye hizmet ile "boğazına takılan ajitprop" arasında gitti geldi. 1930'da intihar etti.  
© Dijital görsel, The Museum of Modern Art, New York. Scala, Floransa

Nureyev, Baryshnikov, Valery Panov ve Galina Panova ile 20. yüzyıl sonlarına dayanan, saymakla bitmeyecek bir göçmen ve sığınmacı dizisi. Diğer bazılarını, örneğin Vsevolod Meyerhold, Osip Mandelstam ve Isaac Babel'leri, Bukharin'in (maalesef ancak sıra kendisine geldiğinde) "cehennem makinesi" diye nitelediği aygıt katletti. Anna Akhmatova bütün ailesini yitirdi. Pasternak ve Bulgakov ezildi, sindirildi. Shostakovich kâh övülme kâh yerilmenin şizofrenisini bir yanda senfonilerine diğer yanda kuartetlerine yansıttı. Muhtemelen NKVD'nin dozajı giderek artan takip ve tacizinin depresyona ittiği, henüz otuzundaki Yesenin, 28 Aralık 1925'te intihar ederken arkada kendi kanıyla yazdığı bir "Elveda" şiiri bıraktı. Aynı yıl Mayakovsky New York'a gidip geldi. *Memlekete dönüş!* başlıklı şiirinde, proleterlerin komünizme aşağıdan ulaşmalarına karşılık, kendisinin yukarıdan, "şiirin semaları"ndan "komünizme daldığını," sanki bir suç işlemişçesine itiraf etti. Entelektüel (yani "burjuva") köklerini bir şekilde telafi etmek uğruna, kendini alabildiğine aşağıladı; parti-devlet mekanizmasında küçük bir vidadan ibaret olmak istediğini dile getirdi:

İsterim ki Gosplan tartışarak terlesin,  
benim de hedeflerimi bir yıl önceden versin;  
elinde kararnamesiyle bir siyasi komiser,  
çağın düşüncesine eğilsin.  
İsterim ki yüreğimin aşk ücreti  
kalifiye bir işçininkini geçmesin.  
İsterim ki iş bittiğinde  
fabrika komitesi benim de dudaklarımı kilitlesin.

(...)

ve Stalin, Politbüro'ya raporlarında  
pik demir ve çelik ergitme gibi  
şiir üretiminden de söz etsin...

Gelin görün ki şiirin özgün finali değildi bu satırlar. Mayakovsky ilk başta çok daha kişisel, melankolik, insana tarifsiz derecede daha gerçek gelen bir bitiş kaleme almış, ama son anda değiştirmiş, belki değiştirmeye zorlanmıştı:

Memleketimin beni anlamasını isterim,  
ama anlamasalar da -- ne gelir elden?  
Yatık geçerim doğduğum ülkeden,  
eğri yağın bir yağmur gibi.

Önzezi miydi acaba? Beş yıl sonra, 14 Nisan 1930'da Vladimir Mayakovsky de intihar etti. Cebinde buldukları *Saat Biri Geçti* başlıklı son şiirinin bir dizesi, "Aşkın gemisi," diyordu, "hayatın kayalıklarında parçalandı."

Gene de geriye rengârenk bir gökkuşağı, akkor bir ışık kaldı. ■