

ÜTOPYA VE DİSTOPYANIN SANAT İÇERİSİNDEKİ YERİ ÜZERİNE
SOSYAL GERÇEKÇİ BİR ANALİZ

ZEHRA KARA

NİSAN, 2022

ÜTOPYA VE DİSTOPYANIN SANAT İÇERİSİNDEKİ YERİ ÜZERİNE

SOSYAL GERÇEKÇİ BİR ANALİZ

ZEHRA KARA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

NİSAN, 2022

İNTİHAL

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

6 Nisan 2022

Zehra Kara

ÖZET

Bu eser metni, sanatın ütopya ve distopya kavramlarıyla ilişkisini incelemeyi amaçlamıştır. Bunu yapmak için, bu kavramların sanat eserlerinde görünürlüğü üzerine odaklanmış ve sanat tarihinden örnekler bu bağlamda analiz edilmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Kavramların sosyo-politik altyapısı nedeniyle, ütopya ve distopya kavramlarında arzu ve korku duygusu ile toplum düzeni arasındaki ilişki özellikle önemli olmuştur. Bu nedenlerle, konuyla ilgili var olan azımsanmayacak sayıda kitap ve makale ulaşılabildiği oranda incelenmiştir. Literatür ve eser inceleme yanı sıra, sanatın formal problemleri açısından ve üretim süreçleri açısından konuya bakabilmek için bir grup eser üretimi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Ütopya, Distopya, Toplum Düzeni.*

ABSTRACT

This thesis aims to examine the relationship between art and the concepts of utopia and dystopia. In order to achieve this aim, this text has focused on the visibility of these concepts in works of art and has tried analyzing and interpreting examples from art history in context. Due to the underlying socio-political aspects of these concepts, the relationship between the emotions of desire and fear and the societal order have become especially important when looking at notions of utopia and dystopia. For these reasons, a considerable amount of books and articles on this matter have been investigated. In addition to examining literary sources and individual artworks, there has been a group of artworks produced in order to explore form-related issues in art and their production processes.

Keywords: *Utopia, Dystopia, Societal Order.*

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada, manevi desteği ve bilgisiyle bana her zaman destek olan sevgili tez danışmanım Prof. Dr. Turan Aksoy'a tüm içtenliğimle bir kez daha teşekkür ediyorum. Ayrıca bu süreçte daima yanımda olan aileme ve arkadaşlarıma sabırları ve destekleri için tekrar teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİM LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ	1
1. ÜTOPYA KAVRAMI VE ESER İNCELEMELERİ.....	4
1.1. ÜTOPYA KAVRAMININ TANIMI VE BİÇİMSEL YAPISI.....	6
1.2. CENNET HAYALİ	9
1.3. FRANSIZ SOLU VE ÜTOPYA	17
1.3.1. <i>Saint-Simon ve Sosyal Estetiği</i>	17
1.3.2. <i>Fourierist Kuram ve Estetiği</i>	25
1.4. PARİS'TEN ST. PETERSBURG'A	35
2. DİSTOPYA KAVRAMI VE ESER İNCELEMESİ	40
2.1. DİSTOPYA KAVRAMININ TANIMI VE BİÇİMSEL YAPISI	41
2.2. ÇAĞDAŞ CEHENNEM.....	43
2.3. KORKU VE STALİN ESTETİĞİ	45
SONUÇ.....	64
KAYNAKLAR	65

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Hans Holbein, “Utopia”, 1516.....	8
Resim 2. Pieter Bruegel the Elder, “The Tower of Babel”, 1563, Kunsthistorisches Museum, Vienna	12
Resim 3. Pieter Bruegel the Elder, “The Tower of Babel”, 1563-1568, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam	12
Resim 4. Zehra Kara, “Tower of Heaven”, 120 x 120 x 180 cm, 2021	13
Resim 5. Zehra Kara, “Tower of Heaven II”, 2022	16
Resim 6. Philippe-Joseph Machereau, 1832, Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal. Ms-13910 sayfa 37v	21
Resim 7. Philippe-Joseph Machereau, 1832, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal. Ms-13910, p. 30r ve 30v	21
Resim 8. Philippe-Joseph Machereau, 1832, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal. Ms-13910, p. 30r ve 30v	22
Resim 9. Zehra Kara, “Le Rêve de Bonheur” (Mutluluk Rüyası)-detay, 2022	23
Resim 10. Charles Fourier'nin “Phalanstère” binasının görünümü.	26
Resim 11. Dominique Louis Papety, “Un Rêve de Bonheur” (Bir Mutluluk Rüyası), 1843.....	29
Resim 12. “The Crystal Palace”, 1851, Londra	36
Resim 13. “The Crystal Palace”, 1851, Londra	37
Resim 14. “The Crystal Palace”, 1851, Londra	37
Resim 15. “The Crystal Palace”, 1851, Londra	38
Resim 16. Hieronymus Bosch, “The Garden of Earthly Delights”, 1503-1515	43

Resim 17. Boris Ioganson, “Interrogation of the Communists” (Komünistlerin Sorgulanması), 1933	50
Resim 18. Arkady Plastov, “Collective Farm Celebration”, 1937	51
Resim 19. Sergei Gerasimov, “Kolkhoz Holiday” 1937	53
Resim 20. Zehra Kara, “Le Rêve de Bonheur” Forex ve karışık teknik, Değişken ölçüler- ~17 x 0.5 x 39 cm-, 2022.....	55
Resim 21. Zehra Kara, "Le Rêve de Bonheur"-detay	56
Resim 22. Yuri Pimenov, “New Moscow”, 1937	57
Resim 23. Aleksandr Deineka, “Collective-Farm Worker on a Bicycle”, 1935.....	58
Resim 24. Aleksandr Deineka, “The Future Pilots”, 1937	59
Resim 25. Aleksandr Deineka, The Stakhanovites, 1937	60
Resim 26. Aleksandr Gerasimov, “Stalin and Voroshilov in the Kremlin”, 1938	62
Resim 27. Aleksandr Gerasimov, “Stalin at the 18th Party Congress”, 1939	62
Resim 28. Aleksandr Gerasimov “Speech of Joseph Stalin at a Meeting Commemorating the 27th Anniversary of the October Revolution”, 1944	62
Resim 29. Zehra Kara, “Le Rêve de Bonheur” - detay.....	63

GİRİŞ

Bu çalışma sanatın, sanatçının ütopya ve distopya kavramlarıyla ilişkisini ve bunu yaparak konunun hem biçimsel sorunlarını hem sosyopolitik bağlantılarını anlamaya çalışmaya odaklanmıştır. Sanat tarihinde, tez konusuyla bağlantılı eserler sosyal gerçekçi ve biçimsel yöntemler öncelikli tutularak incelenmiştir. Sanat eserlerinde amaç edinilen konunun görünürlüğü ve bu bağlamda ütopya ve distopya tez açısından analiz edilmesi gereken önemli birinci konu olmuştur. Kavramın sosyopolitik altyapıları nedeniyle ikinci önemli konu, ütopya ve distopyanın topluma düzen olarak yansıtılabilmesi için kullanılan arzu ve korku duyguları ile toplum düzeni arasındaki ilişkileri anlamaya çalışmak olmuştur.

Tez çerçevesinde başvuru, incelenen sanat tarihinden eserlerle tez kapsamında, deneyim amaçlı üretilen eserler arasında bir karışıklığa neden olmamak için baştan şu açıklamayı yapmakta yarar vardır. Bu çalışma için üretilen bir grup eser “Le Rêve de Bonheur” (Mutluluk Rüyası) adını, tez içerisinde de geçen Dominique Louis Papety’nin 1843’te resmettiği “Un Rêve de Bonheur” (Bir Mutluluk Rüyası) adlı sanat yapıtından almaktadır. Bu bağlamda, söz edilen tez çalışmasındaki eserler, iktidarların daha iyi bir toplum yaratma fikriyle, toplumlara sunulan ütopya ve bununla birlikte oluşan distopyaların nasıl ortaya çıktığını ve bu arada oluşan karşıtlıklarla ilgilenilmiştir.

Bu doğrultuda, bu eser/metninde; üretilen işler, çalışmanın ana konusu olan ütopya ve distopya kavramları üzerinden, toplum düzenlerinin yapısını sanat

tarihindeki ilişkili sanat yapıtlarıyla iki ana bölüm olarak incelenmektedir. Birinci bölüm, ütopya kavramının tanımı yaparak Thomas More'un 1516 yılında yazmış olduğu "Utopia" kitabını referans alıp kavramı satire -tezin içerisindeki alıntılarda Türkçe karşılığı olan "hiciv" kullanılmaktadır- olarak okumaktadır. Bununla birlikte, 1830'lar Fransız cemiyetlerinin toplum düzenlerini ütopya kavramı üzerinden "arzu" duygusunu alt başlık olarak ele alıp ve bu tez için üretilen işlerle ilişki kurarak birlikte incelemektedir.

İkinci bölüm ise; distopya kavramının nasıl ortaya çıktığını araştırarak, bu kavramın yine tez işleriyle anlam bakımından bağlantılı bir biçimde 1930'lar Sovyetler Birliği toplum yapısını, Stalinist estetik ile distopya kavramında korku duygusunu alt başlık olarak ele alıp incelemektedir. Ayrıca, bu tez çalışması konu edilen amaca yönelik olarak, alt başlıkları birbiriyle bağlantılı, iki ana bölüm halinde yazılmıştır; birincisinde ütopya kavramı bir 'cennet' olarak tarif edilebilecek, arzu ile daha ilişkili olan Fransız solu ve geleneği çerçevesinde ele alınmış ve ikincisinde distopya kavramı Sovyet-Rusya ve Stalin geleneği olarak tarif edilebilecek bir cehennem ve korku çerçevesinde ele alınıp incelenmiştir.

Bu iki ana başlık altında literatür taramasında elde edilen bilgiler yanı sıra, konuyla bağlantılı, sanat tarihinden eserler sosyal gerçeklik bağlamında 'okunmaya' çalışılmış, incelenmiş bu aracılıkla konunun sanat tarihi içerisindeki yeri anlaşılmaya çalışılmıştır.

Bütün bunlara ek olarak, yapılan çalışmanın bir eser metin olduğu göz önüne alınarak konusu, teması ütopya ve distopya ile ilgili eserler üretilmiştir. Tez yazarı üretilen eserlerin barındırdığı konuyla ilgili temsili elemanlar yanı sıra üretim sürecinin de konuyu daha iyi anlamaya yardımcı olduğu kanaatindedir.

1. ÜTOPYA KAVRAMI VE ESER İNCELEMELERİ

Bu bölüm ütopya kavramının tanımını ve biçimsel yapısını anlatarak başlamaktadır. Sonrasında kavramı, sanat tarihindeki ilgili plastik sanat yapıtları ile birlikte ve bu tez çalışması için üretilmiş olan “Tower of Heaven” adlı iş ile birlikte arasında bağlam kurarak anlatmaktadır. Bu amaçla üretilen grup işlerinin bütünü olan “Le Rêve de Bonheur” (Mutluluk Rüyası), esas olarak toplum düzenleri oluşturulurken toplumlara sunulan ütopyalarla ve bu ütopyalardan distopyaya dönüşen durumlarla ilgilenmektedir. Bu bakımdan, bu bölümdeki işlerden “Tower of Heaven”, daha iyi bir yaşam arzusu ile cennet hayali üzerine kurgulanmış olup, Babil Kulesi resimleri gibi baskıcı yönetimlerin bir eleştirisi olarak okuması yapılmaktadır.

Buna ek olarak, Pieter Bruegel’in Babil Kulesi’ni, Lee Emery’nin sosyal gerçekçi bir analiz için önerdiği sorulardan biri olan eserin sınıf ve toplumsal olaylar hakkında ne söylediğine (Emery, 2002, 226) Joanne Morra’nın yorumuyla birlikte okunmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma için üretilen işler, var olan düzenin yerine getirilen ya da yerine getirilmek istenen düzenlerin toplumlara *nasıl* sunulduğuyla da ilgilenmektedir. Le Rêve de Bonheur’da yaratılan toplum yapısı, daha mutlu ve çok daha iyi yaşam koşullarına sahip olmak üzerine kurgulanmıştır. Üretilen işler, bu eser/metni açısından sanat tarihi ile ilişkili konuyla birincil derecede önemli olan dönem Fransız Solu, bu bölümün ana konusu olarak incelenmiştir. Fransız Solu cemiyetlerinin toplum düzenlerinin yapısını, doktrinlerini, sanatçının ve

sanatın bu durumdaki konumunu inceleyerek devam etmektedir. Ayrıca bu kısımda eser okumaları ise, biçimsel analizin yanı sıra yine sosyal gerçekçi analiz ile birlikte, toplumsal sorunlara Neil McWilliam ve Nancy A. Finlay yorumları üzerinden bakılmaya çalışılmıştır.

1.1. Ütopya Kavramının Tanımı ve Biçimsel Yapısı

“Utopia” kelimesi ilk olarak 1516 yılında Thomas More tarafından yeni bir düşünüşünü ifade etmek üzere *neolojizm* olarak kullanılmıştır.

Neolojizm, yeni olan durumu anlatma ihtiyacından ortaya çıkmaktadır. Belirli bir grubun ortak değerlerinde yaşanan değişikliklerin ortaya çıkması ile, neolojizm çalışmaları bizlere sadece belirli bir toplumun çağlar boyunca dinamik bir portresini değil, aynı zamanda belirli bir dönem içerisinde o toplumun temsil edilmesini de sağlamaktadır” (Vieira, 2010, 3).

Ütopya kavramı; kelime anlamıyla doğrudan kullanılmaya başlamadan önce, kavram isimsiz olarak “adaletli bir toplum düzeni” arayışıyla mevcut düzeni sorgulanmaya başlanmıştır ve Thomas More’a örnek olan Platon’un “Devlet” adlı eseri gibi, “iyi bir devlet nasıl mümkün olur?” sorusuyla kendini yazılı metinlerde göstermiştir ve bu politik yanı kavrama bir noktada temel oluşturmuştur.

Thomas More, daha iyi bir yaşam arzusunu kurgularken yarattığı ideal ülkenin adını *Utopia* koymuştur. “Bu kelimeyi de yunanca olan *oul* (olmayan anlamına gelmektedir ve u harfi olarak kısaltılmıştır) ve *topos* (yer) ve daha sonra bir yer olduğunu belirtmek için *ia* ekini eklemiştir. Etimolojik olarak, “ütopya bu nedenle aynı zamanda bir olumlama ve inkâr etme hareketini birleştiren bir var olmayan yer anlamındadır” (Vieira, 2010, 4) ve böylelikle hem olumlu hem olumsuz anlamıyla “var olmayan bir yer” olarak cennet benzeri bir yeri tanımlar.

Ütopya kelimesinin, kavramla ilgili süreç içerisinde yeni kelimelerin oluşmasına da referans olduğu görülmektedir. “Bu kelimeler arasında türetmeden kaynaklanan neolojizmler olan eutopya¹, distopya, anti-ütopya, alotopya², ökronya³, heterotopi⁴, ve hiper-ütopya⁵ gibi kelimeler de bulunmaktadır. Her bir yeni ilişkili kelimenin yaratılmasıyla, ütopya kelimesi daha kesin ve net bir anlam kazanmıştır. Bu sebeple, Thomas More’un kelimesine atfedilen orijinal anlam ile çeşitli dönemlerde ve düşünce akımları tarafıyla akredite edilmiş olan farklı anlamları ayırmak önemlidir” (Vieira, 2010, 3).

Ütopya kavramını daha iyi tanımlayabilmek için öncelikle Thomas More’un neden bu kelimeyi seçtiği üzerinde durmak ve dönemin mevcut durumunu göz önüne alarak incelemek gerekir. “Orta çağdaki dinsel dünya görüşünün insanların zihinlerini tekeline almasının sona ermesi ütopyanın ortaya çıkması için gerekli bir koşuldu” (Kumar, 2006, 44). 15. ve 16. yüzyılda Kral, Tanrı’dan sonra gelen en büyük güce sahipti ve krallar devlet düzenini kendi istekleri doğrultusunda şekillendirirlerken, istekleri halihazırda var olan yasalara uygun olmadığı zamanlarda dahi kolaylıkla bu yasaları değiştirebiliyorlardı.

¹ Yunanca: εὖ “iyi” (“good veya “well”) ve τόπος “yer” (“place”), bu nedenle eutopia, “iyi yer” (“good place”) anlamına gelir. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Utopia>)

² Yoksunluk, baskı veya terör nedeniyle yaşam koşullarının son derece kötü olduğu hayali bir yer veya durum.

³ Ütopik bir dönem; mükemmel bir sosyal, teknolojik ve ekolojik uyum zamanı.

⁴ Hetero- öneki Antik Yunanca ἕτερος (héteros, "diğer, başka, farklı") kelimesinden gelir ve Yunanca τόπος ("yer") biçimbirimi ile birleştirilir ve "başka yer" anlamına gelir ve Michel Foucault tarafından “öteki” olan belirli kültürel, kurumsal ve söylemsel alanları tanımlamak için detaylandırılmış bir kavramdır. Heterotopyalar, dünyalar içindeki dünyalardır, dışarıdakileri aynalayan ve yine de altüst eden dünyalardır.

⁵ “Hiperkurmacanın ütopyası aslında kendisini en iyi türetme neolojizmiyle tanımlanabilecek bir şeye dönüştürmüştür: hiperütopya. İnternette yayınlanan ve internet bağlantılarıyla birbirine bağlanan bir metinler topluluğuna dayanan hiperütopya; icat edilmiş siyasi, ekonomik, sosyal ve dini sistemleri dikkatli ayrıntılarla rapor ederek hayali ülkeleri tanımlamaları bakımından hem mikro uluslardan hem de sanal topluluklardan farklıdır. Sayborg estetiğine güvenerek, hiperütopyalar 'açık metinlerdir' ve hipermetin literatüründe deneyi gerçekleştiren edebiyat parçaları olarak görülmelidir. İyi bir hiperütopya örneği için Bergonia ülkesine bakın (www.bergonia.org)” (Vieira, 2010, 25).

Bu dönemde insanların gözünde; “istese bile haksızlık edemeyecek kadar ulu bir varlık olan kral, uyruklarının canlarının da, mallarının da efendisidir” (Urgan, 2019, 162) anlayışı benimsenmişti. Ancak, Kral ve kilisenin baskıcı gücünün artık bireyin ve toplumun çıkarına işlemeyen bu düzenin değişmesinin gerekliliği konuşulmaya başlandığı görülmektedir. “Aydınlanma çağında insanlar aklın ve mantığın sadece mutlu bir yaşam sürmeyi sağladığını değil aynı zamanda insanlığın mükemmelliğine ulaşmasını da sağlayabileceğini keşfettiler” (Vieira, 2010, 9). Bu düşünüş, ilk modern ütopya sayılan Thomas More’un Utopia’sının ve diğer ütopyaların oluşmasına temel sağlamıştır.



Resim 1. Hans Holbein, “Utopia”, 1516

1.2. Cennet Hayali

Ütopyalara biçimsel açıdan bakıldığında, her zaman politik yanının ön planda olduğu görülmektedir. Ve genel olarak ütopyalar; bir gezgin tarafından, bireysel deneyimlerinin ve gözlemlerinin anlatıldığı kurgulardır. Thomas More “Utopia”, Tommaso Campanella “Güneş Ülkesi” gibi metinler; bir kişinin keşif anlatıları olarak tanımlanabilir. İki eserde de ve genel olarak ütopyalarda anlatıcı, ütopya yaratıcısı değildir. Sistem başkası/başkaları tarafından kurulmuştur. Bu kurguların en büyük özelliği; eleştiriler dil ile bilinmeyen toplumsal düzeni -olmayan yeri/cenneti- arzu ettiren bir biçime sahip olmasıdır. Bu bağlamda ütöpik kurgular, olumlu anlamda başka bir gerçekliğin olabileceğini gösteren bir yapıya sahiptir.

Bu bakış açısının haricinde Fredric Jameson; Thomas More’un Ütopya’sını bir gezi anlatısının dışında “hiciv” üzerinden okumasını yaptığında, kitabın İngiltere krallığı yönetim şeklinin bir eleştirisi olduğunu söylemektedir. “Ütopya’daki elli dört şehir Londra’daki elli dört kazanın bir kopyasıdır ve bu nedenle More’un hayali adası VIII. Henry’nin gerçek yaşamdaki krallığının basitçe ters çevrilmiş halidir” (Jameson, 2017, 58). Bu bağlamda, benzer ilişki Pieter Bruegel’in “*The Tower of Babel*” (Babil Kulesi) içinde kurulmaktadır.

Bruegel’in Babil Kulesi’nin üç ayrı resmini yaptığı ve ilkinin kaybolduğu bilinmektedir. İkincisi Viyana’daki Kunsthistorisches Museum’da, üçüncüsü ise Rotterdam’daki Boijmans Van Beuningen Müzesi’nde bulunmaktadır. Resimlerin çıkış noktası olarak İncil’deki Tekvin anlatısı kabul edilmektedir. Joanne Morra’ya göre -Jacques Derrida’nın “Des Tours de Babel” denemesi yorumuyla birlikte-;

İncil'deki anlatı, bir halkın bir şehir ve bir kule inşa etme ve kendilerine bir kimlik ve soyağacı talep edebilmeleri ve kendi yasaları ve otoriteleriyle güçlenebilmeleri için kendilerine bir isim verme arzusunu başlatır (Morra, 2007, 200). Ancak Tanrı bu inşayı halkın kibri olarak görür ve yapının sonsuza kadar eksik kalması için onlara ceza olarak “Babil”⁶ diyerek, halkın arzu ve planlarını dillerini karıştırarak bozar. Bu çok dillilik, halk arasında artık iletişim kurabilmeyi imkânsız hale getirir ve çeviriye ihtiyaç ortaya çıkar. “Ancak diller arasında çeviri ve iletişim, Babil gibi her zaman imkânsızdır” (Morra, 2007, 200). Bu bilgiye ek olarak Morra, II. Philip’in dil yetersizliğinden ve çeviriye ihtiyaç duyduğunun özellikle altını çizer ve bu dönemde İncil’in birçok dile çevrilmesini ek bilgi olarak belirtir. Ayrıca, II. Philip Protestanlığın yayılmasını engellemek üzere “vahşice bastırılmasını sağladı; bu da ona, dini birliğin sağlanması için Kilise yönetimi içinde kontrol ve otoriteyi sürdürmesini sağladı” (Morra, 2007, 208).

Her iki resimde de kule, yukarıya doğru yani geleceğe inşa edilen bir biçimdedir. Viyana resminde otorite temsili olarak Kral ve kilise sol tarafta bulunmaktadır ve Morra okumasını II. Philip ve kilisenin Low Countries (Felemenk) üzerindeki baskıcı yönetimini işaret eder. İşçiler devasa büyüklükte bir kayayı kule haline getirmeye çalışmaktadır, ancak bittiği görülmez ya da biteceği bilinmez. Hatta yana yatmış, yıkılacakmış hissi veren bir görüntüye sahiptir. Morra burada doğayı dönüştürmeyi Krallara özgü “kibir” olarak tanımlar ve resmin, Colosseum ilişkisinden bahseder.

⁶ “Babil’in Tanrı baba, babanın adı ve Tanrı’nın şehri anlamına geldiğini ve aynı zamanda kafa karışıklığı anlamına geldiğini hatırlamak önemlidir.” (Morra, 2007, 201).

“Bruegel'in kulesinin Colosseum'a ve dolayısıyla Roma İmparatorluğu'nun gücü, "otoritesi" ve "soyağacı" ile mimari benzerlikleri ve ayrıca çöküşü, sanat tarihi literatürünün çoğunda belirtilmiştir” (Morra, 2017, 202).

Rotterdam resmi ise; resmin yapıldığı tarihle, II. Philip'in Protestan kilisesinin yayılmasını önlemek için aldığı önlemler ve uyguladığı politikalar sonucu 8.000 Hollandalının hayatına mal olmasıyla (Archer, Ferris, Herwig, Traves, 2020, 292) aynı tarihlerde (1563-1568) yapıldığı söylenmektedir. Rotterdam resminde, ne kral ne de şehir görülmektedir. Kırsal alanda, daha karanlık ve kara bulutların olduğu Babil Kulesi inşası görülmektedir. “Bu tarihsel bağlamda, Bruegel, dini bir alayı içeren İncil anlatısının alternatif bir versiyonunu tasvir etti. (...) İşçiler inşa etmeye devam ediyor, İncil'in çevirileri devam ediyor, kule asla tamamlanmaz, Tanrı'nın gerçek sözüne ulaşamaz ve yine de görevler devam eder; mahvolmuş eksikliklerinin tamamlanması için yalvarırlar.” (Morra, 2007, 212).

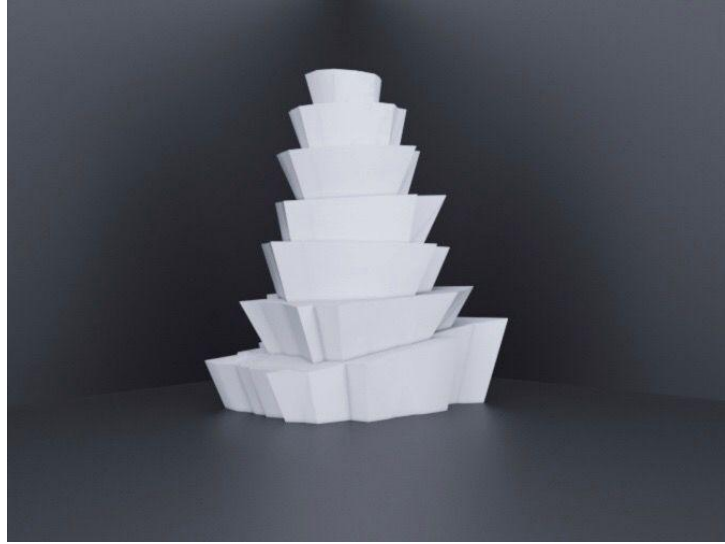


Resim 2. Pieter Bruegel the Elder, "The Tower of Babel", 1563, Kunsthistorisches Museum, Vienna



Resim 3. Pieter Bruegel the Elder, "The Tower of Babel", 1563-1568, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Bu bakış açısıyla, “Le Rêve de Bonheur” adlı grup işinden biri olan “Tower of Heaven” ile imkansız görünen “arzu” inşasıyla arasında ilişki kurulabilir. Babil Kulesi’nde olduğu gibi Cennet Kulesi’nde de yukarıya doğru uzanan bir yapı söz konusudur. Her iki yapıda da inşa bir olgunun/durumun arzusıyla işlemektedir. Armoni içinde yaşanacak yeni bir düzen ile cennet hayali bu arzunun temelini oluşturmaktadır.



Resim 4. Zehra Kara, “Tower of Heaven”, 120 x 120 x 180 cm, 2021

Kuleye ait ilk iş -Resim 4-, 3D eskiz olarak hazırlanmıştır. Yapı bu eskizde tamamlanmış ve kusursuz bir görünüme sahiptir, ancak somut olarak üretilmemiştir ve eğer üretilirse otoritenin hiyerarşisine göre düzenlenecektir. Bununla birlikte, bir nevi cennet modeli olarak tasarlanmıştır. Bu bağlamda, Ali Artun'un "Ütopya Olarak Müze Ve Mimarlık" adlı yazısında söz ettiği metine bakmak gerekmektedir:

"Ernst Bloch, bizzat bir takım mimari formların ütopyayı temsil ettiğini öne sürer. Bu formlar, antik Mısır piramitleri ve Gotik katedrallerdir. Plutarch, Mısır kültürünün kozmosu en mükemmel olarak üçgen biçiminde tasavvur ettiğini yazmıştır. Dolayısıyla, piramit hayattan uzakta, yıldızlar dünyasına ait bir kristal oluşturur. Bu kristal, ölümden sonra yaşanacak olan hayatın mükemmelliğinin sembolüdür. Bloch, cennetin piramitin zirvesinde yoğunlaştığını söyler. Ona göre bütün Mısır sanatında görülen "fanatik geometri düşkünlüğü, bir mimari ütopyanın ifadesidir: *mükemmellik vaadi olarak ölümün kristali; kozmomorfik bir röprodüksiyon.*"⁷ (Artun, 2009).

İkinci kulede ise, somut olarak üretilmiş ve hali hazırda inşası devam etmekte olan bir yapı söz konusudur. Babil Kulesi resimleri gibi bitip bitmeyeceği bilinmeyen bu kulenin, tek bir açıdan bakıldığında tamamen bitmiş bir görünüme sahipken, yan ve arka cephe görüntüsünde yarım kalmış, inşası devam etmekte olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, malzeme kullanımıyla sağlam bir konstrüksiyona

⁷ Ali Artun'un "Ütopya Olarak Müze Ve Mimarlık" adlı yazısında alıntılancağı kaynak: Ernst Bloch "Buildings Which Depict a Better World: Architectural Utopias", The Principle of Hope, s.699-745-723.

sahip olmadığı açık şekilde hissedilmektedir. Kullanılan mukavva ve ince ahşap çıtalarla, arzu edilen durumun tersine dönen bir yapı inşa edilmesi, Bruegel'in kulesinin otorite eleştirisiyle birlikte zayıf görünen ve sağlam olmayan temelini anlam bakımından destelemektedir.



Resim 5. Zehra Kara, "Tower of Heaven II", 2022

1.3. Fransız Solu ve Ütopya

1.3.1. Saint-Simon ve Sosyal Estetiği

“Theodore Jouffroy, Fransız toplumunun Napoleon’un devrilişinin ve Devrim travmasının yol açtığı manevi hastalıktan mustarip olduğunu ve bunun sonucunda bir yön kaybı duygusu ve kafa karışıklığı yaşadığını tespit eder; bu teşhis, 19. yüzyılın ilk yirmi-otuz yıllık dönemi boyunca tüm politik değerlendirmelerde yer alır” (McWilliam, 2011, 19).

Otoritenin değişmesi sonucunda oluşan siyasi boşluk ve aynı zamanda Kilise’nin güç kaybetmesiyle birlikte; toplumun sahip olacağı hakların ve toplumun maruz kaldığı baskıdan kurtulmasını sağlamak üzere daha çok bireyin yararına olacak yönetim biçimleri aranmasına olanak sağlamıştır.

“Fransız Devrimi’nin “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” muradını tamamına erdireceğine inanan tasarıların bütün siyaseti sardığı, yeni yeni metropolleşen Paris’in sokaklarından barikatların eksik olmadığı, modern toplumsal sınıfların ve mesleklerin ‘icat’ olduğu, tarihin alt-üst edildiği dönem” (Artun, 2011), sosyalist düşünür Henri de Saint-Simon kuramları ilk başta akıl ve bilim odaklı olup sanat ve sanatçıdan uzakken, endüstrinin gelişmesiyle beraber yeni kurgulanacak sosyal toplum düzeninde; sanatçının statüsünün yükselmesi gerektiğini ve ilerici reformların

gerçekleşebilmesinin yolu olarak ancak toplumun sanatla yeniden inşa edilebilecek olduğunu savunmuştur.

1790 yılında “*Journal de la Societe de 1789*” dergisinde sosyal sanat (art social) çağrısı yapılmış olup, “sosyal bilim ile sosyal matematiğin de dahil olduğu bir üçlünün parçası olarak ortaya atılan bu terim, en geniş kitleye en büyük mutluluğu sunmak üzere kolektif hayatın insan doğasının ilkeleri doğrultusunda rasyonel biçimde örgütlenmesini teşvik amacıyla kullanılır” (McWilliam, 2011, 13). Bu amaç doğrultusunda, radikal kuramcıların sanatçılardan beklentisinin; adaletli ve akılcı bir sosyal toplum gözlemiyle birlikte üretim yapmaları ve buna karşılık olarak kültürel piyasayı yeniden sanatçıların yararına değiştirmeleri yönünde olduğu bilinmektedir.

Saint-Simon düşünürleri için sanatçı, “esasen çoğunluğun desteğini kazanmak için yeteneklerini kullanan bir propaganda olarak algılanmaktadır” (McWilliam, 2011, 73). Gerek Henri de Saint-Simon’un gerekse de Auguste Comte’un “geleceğe ilişkin toplumsal vizyonlarının merkezinde sanat ve sanatçı vardı” (Shiner, 2018, 278). Saint-Simon’un ideal toplum projesinde sanatçının görevi; sanatın duygular üzerindeki gücünü kullanarak halkı yöneticilerin istekleri doğrultusunda yeni rejimi benimsemelerini sağlamak üzere kurulmuştur. Saint-Simoncu grubun vaatleri, dönemin ekonomik koşulları göz önüne alındığında, belirsiz bir geleceğin kaygısı ve zamanın yaşam şartları düşünüldüğünde; birçok sanatçının hayatta kalmak ve para kazanmak üzere gruba katıldıkları bilinmektedir.

“Temmuz Monarşisi rejiminde Saint-Simonculuğun gelişmesine damgasını vuran en önemli olay, Aralık 1829’da yeni bir din olduğunu iddia etmesiydi” (McWilliam, 2011, 119). Katolik Kilisesi’nin güç kaybetmesiyle olan dini inancın çöküşü ve bununla birlikte ortaya çıkan manevi boşluğu Saint-Simon grubunun daha iyi yaşam önermesiyle doldurduğu görülmektedir. Gruba katılan Jules Laure, Pol Justus gibi isimlerin; hayatlarında bu boşlukta kalma, yönünü kaybetme durumunu yaşayan sanatçılar olduğunu bilmekteyiz. Kaldı ki bu iki isim Saint-Simon grubunun hayatlarını değiştirdiğinden bahsederler, ama o dönemde Saint-Simon grubu kariyerlerinde yeteri kadar ün kazanmalarını sağlamamıştır. Öte yandan grubun diğer sanatçılarının birkaçı ise; gravür sanatçısı Pierre Hawke, heykeltıraş Theophile Bra ve heykeltıraş Jean-Baptiste-Jules Klagmann gibi isimlerse kendi alanlarında belli bir başarı kazanmış oldukları bilinmektedir. Her ne kadar dönem için başarı denilse bile, bugün Saint-Simon grubu sanatçılarının sanat tarihinde önemli bir yer tutmamasının sebebi olarak; sanatta bireyselliğin önemsizlenmesi ve sanatçıların zamanının sanat üretiminden çok gruba üye toplamakla geçtiği bilinmektedir. Saint-Simon grubu, vaat ettiği toplumsal sistemin yeniden yapılandırılmasının; kültürel düzenin değişmesiyle oluşacağına bağlıyordu ama sanatın didaktik gücünün ön planda tutulmasıyla sanat üretiminin kısıtlı kaldığı görülmektedir. Grubun amacı hayatın her alanını sanatla yeniden inşa etmek üzerine olduğundan, sadece resimler ya da müzikle değil, kıyafetlerde de bu yönde bir yeniliğe gidilmesi istenildi ve bununla beraber sanatçılardan mavi, beyaz ve kırmızıdan oluşan renklerle birörnek kıyafetler tasarlanması beklenmiştir. Kıyafetler ya da duvar resimleri dışında sanatçılara resim siparişleri verilmiş ve bu siparişler grubun doktrinlerinden uzak olarak, özel sipariş edilen portre resimleri olmuştur.

Pol Justus'ün Charles Duveyrier'ye 26 Nisan 1832'de yazdığı mektuptan bir kesit:

“Yeni konular tasavvur etmek için. Kıyafetler tasarlamak için, sanatsal ideallerimi doktrinle uyumlu hale getirip sizin ideallerinizden de esinlenerek zamanı geldiğinde kullanıma hazır desenlerim olması için çalışmam mı gerekiyor? İnsanlığın ilerleme sürecindeki önemli olayları tuvalimde canlandırmam, toplumu hedefine taşıyan eserler aracılığıyla atılım yapmaya çağırmak için geleceğe hamle yapmam mı gerekiyor? (...) Sanatçının bukalemun derisine bürünerek, kah gülüp kah öfkelenmeli, bazen hiçbir neden yokken neşelenmeli, bazen de karamsar ve kederli mi olmalıyım? Öyleyse işte hayatım. Onu istiyor musunuz? Hayatımı size veriyorum, pirlirim” (McWilliam, 2011, 168).



Resim 6. Philippe-Joseph Machereau, 1832, Bibliothèque nationale de France.

Bibliothèque de l'Arsenal. Ms-13910 sayfa 37v



Resim 7. Philippe-Joseph Machereau, 1832, Bibliothèque nationale de France,

Bibliothèque de l'Arsenal. Ms-13910, p. 30r ve 30v



*Resim 8. Philippe-Joseph Machereau, 1832, Bibliothèque nationale de France,
Bibliothèque de l'Arsenal. Ms-13910, p. 30r ve 30v*



Resim 9. Zehra Kara, “Le Rêve de Bonheur” (Mutluluk Rüyası)-detay, 2022

Bu bağlamda, Saint-Simon estetiğini göz önüne alarak bu tez için üretilen işlere baktığımızda, benzer ilişkiyi sergide yaratılan toplumun kendi doktrini üzerinden tanımlanmasıyla kurulabilir. Le Rêve de Bonheur'da tüm renkler kaldırılmıştır. Amaç; mükemmel ideal bir dünya yaratmak için mutlak bir ahenk oluşturmaktır. Bu dünyanın tüm ayrıntıları önceden titizlikle planlanmıştır. Bireysel mutluluk için toplumsal mutluluğun gerektiği, bu nedenle de ideal bir toplum olabilmek adına tüm farklılıkların yok edildiği, böylelikle toplumsal ahengin yakalanacağı düşünülmüştür. Bu bağlamda tıpkı Saint-Simon estetiğinin amacı gibi, bu sergide de amaç hayatı yeniden düzenlerken her alanda yeniliğe gidilmesinin gerekli olduğudur. Bu nedenle de toplumda her bireyin aynı renkte kıyafetler giyilmesine karar verilmiştir.

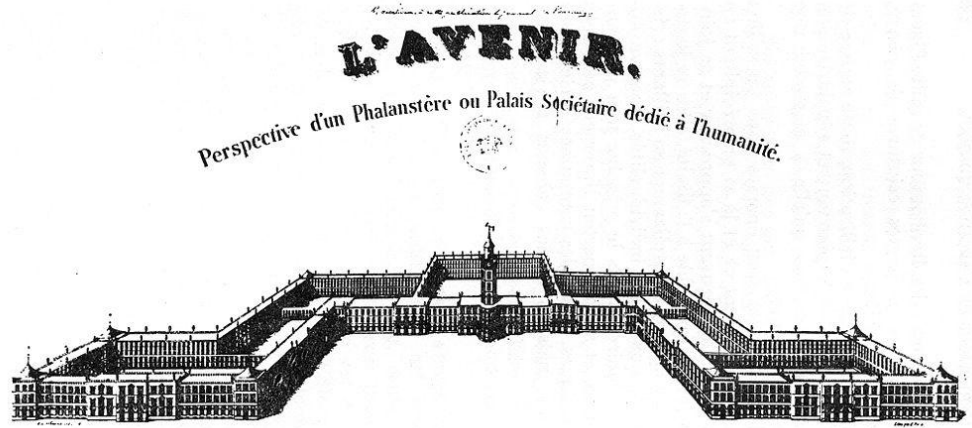
1.3.2. Fourierist Kuram ve Estetiği

Charles Fourier insan tutkularının bilimsel analize dayandırıldığını iddia eder. “Fiziksel ve psikolojik dürtülerin özünde iyi arzuların ürünü olduğunu, ama bu arzular bastırılıp yanlış yönlendirildiği için suça ve sosyal çatışmaya yol açtığını öne sürer” (McWilliam, 2011, 292) ve ancak bu sorunlar çözüldüğü zaman; yani insani arzulara hakim olarak ilişkiler pekiştirildiğinde mutlu bir geleceğin hem bireysel olarak hem de kolektif olarak var olabileceğini savunmuştur.

Fourier’nin ütöpik düşüncesini en iyi tanımlayan, kolektif yaşam alanı olarak önerdiği “Phalanstere” binasıdır. Saint-Simon’un aksine merkeziyetçilik karşıtı olan Fourier’nin toplumu tıpkı Thomas More’un “Utopia”sı ve Campanella’nın “Güneş Ülkesi” gibi komünlerden oluşmaktadır. Yalnız bu örneklerin aksine Fourier’nin toplumu sınıfsız bir toplum üzerine kurulu olmayıp, sınıfsal ticaret toplumu olarak nitelendirilmektedir.

“İnsanın sahip olduğu on iki hakkı, karakterini oluşturan on iki tutkuyu (ve diğerlerinin tümünü içine alan on üçüncü tutkuyu, yani birlikçiliği (uniteizm) ve kökü kazınması gereken yedi belayı sıralamıştır. İnsanlık tarihini beş döneme ayırmaktadır (Cennet, Vahşilik, Ataerkillik, Barbarlık, Uygarlık). Son dönemin bitiş donemi olduğuna inanmadığından bir üst dönem belirlemeye çalışmıştır. Bu da toplumun tüm üyeleri arasında daha sağlam bir dayanışmaya geçişi sağlayacak olan garantizmdir. Garantizm döneminde "aile birlikleri" ya da komünler oluşacaktır. Bunlar yaygınlaşarak garantizmi sağlam temellere

oturtmalıdırlar. Garantizm döneminin ardından insanlık düşsel iki dönem yaşayacaktır: sade ortaklık, yani “serizofi” ve birleşik ortaklık, yani ‘ahenk’” (Ragon, 2010, 50).



Resim 10. Charles Fourier'nin “Phalanstère” binasının görünümü.

Fourier şehrini tasarlarken, o güne kadar tasarlanan şehir anlayışından farklı olarak şehrine kırsal bölgeyi de eklemiştir. Phalanstere toplum sarayı olarak tanımlanır, kötü şartlarda yaşayan işçi sınıfına sunulan saray fikridir. Bireysel ve kolektif mutluluğu artıracak bir toplum oluşturmayı hedefleyerek tasarlanmıştır. Merkez bina gürültüsüz işlere yani; yemek odaları, toplantı salonları, kütüphane gibi işlere ayrılmış, bir kanat konaklamaya diğer kanat ise atölyelere ayrılmıştır. Kolektif mutluluk için; tüm bu düzen en ince ayrıntısına kadar planlanmıştır ama buna rağmen bu tasarımın içinde sanatçıya yer verilmemiştir. Çünkü Fourier’e göre dışarıdan

gelecek tüm planlanmış etkiler sanatçıyı yönlendirmiş olacaktır. Fourier, Saint-Simon grubunun sanatçıyı ilah olarak tanımlamasına karşı olup; sanatın zihinsel algıyı yönlendirmek yerine, duygulara hitap etmesi gerektiğini savunmuştur. Aynı zamanda, Fourier'nin tasarladığı “nouveau monde industriel et societaire”; yani sanayileşmiş ve toplulukçu yeni dünyasında büyüyen her çocuğun entelektüel bireyler olarak yetişeceğini, bu nedenle sanatçıların daha geniş bir izleyici kitlesine sahip olacağını söyleyerek sanatçılara ün vaat eder. Mecbur bırakıldıkları piyasa üzerinden sipariş üzerine eser üreterek yaratıcılıklarının yok olduğunu ve özgürlüklerini ancak izleyicilerinin çoğaldığı zaman ve entelektüel bir toplum var olduğunda kazanacaklarını savunur.

Fourier'nin felsefesinde *bonheur* -mutluluk- en önemli kavramlardandır ve bu kavram arzuların sınırlanmadan dışa vurulabildiği bir toplumu tanımlar. Tutkuların bastırıldığı toplumlarda sapkın davranışların ortaya çıkacağını savunmuştur ve ancak duygusal özgürlüğün yaşandığı toplumlarda *ideal* dengenin kurulabileceğini ve bununla bireysel mutluluk ile toplumsal ahengin yakalanacağı bir sosyal ortamın oluşacağını belirtmiştir. Bu nedenle Fourierist kuram, sanatsal estetik deneyimin izleyici üzerinde yaratacağı duyusal tatmin ötesinde oluşacak bireysel ahenk duygusunun yaratacağı politik etkiyle ilgilenir. Çünkü amaç izleyicinin, mevcut durumu sorgulayarak değişim istemesini sağlamaktır. Fourierist düşünce sanatçının sınırlandırılmadan tüm yeteneklerini ortaya çıkarmasından yana olmaktadır ve ancak bu şekilde mutluluğun yakalanabilir olduğunu savunur ve çağdaş toplumdaki erkin, doğanın özünde var olan form/işlev ahengini bozduğunu öne sürmektedir. Fourierist kuram, ideal güzelliğin -ki güzellik ve ahenk nerdeyse aynı anlamdadır- ancak ve

ancak özgürlükleri sınırlandıran baskıcı güçlerin olmadığı bir toplumda mümkün olduğunu söyler.

Fourierist felsefenin en önemli isimlerinden ve grubun sanat eleştirmeni rolünü üstlenen isim olan Gabriel-Désiré Laverdant’a göre sanatçı; doğada koşullar yüzünden var olan kusurların ötesini görme yetisiyle donatılır, insanlığın mutluluğunun gerçekleşmesi durumunda tam olarak gerçeğe dönüşecek potansiyel ahengi açığa çıkarabilecek biridir o. Bu bakımdan sanatçı, kahin vasıflarına sahiptir (McWilliam, 2011, 305); yetilerini ve duygularını ahenkli bir biçimde geliştirerek toplumu ve insanı gelecekte olması gerektiği gibi göstermelidir.

Dominique Louis Papety’nin 1843 yılında tamamladığı ve en ünlü resmi olan “*Un Rêve de Bonheur*” (Bir Mutluluk Rüyası) Fourierist kuramın tam karşılığı olarak sayılmaktadır. 1842’de ilk kez 1843 Salonu’nda sergilenmiş olup, Laverdant resimle ilgili “ideal mutluluğu” tanımlayan bir eser olduğunu birçok makale ile anlatmıştır.

“Laverdant’ın insanın kendisiyle, doğayla ve ahengin nihai ifadesi Tanrı’yla uyum içinde olduğu bir dünyayı canlandırmasıdır. Bu kusursuz mutluluk, insan arzularının "ölçülü tatmini" sayesinde, yani Fourier'nin keşfedip açıkladığı tutku hiyerarşisinin dikkate alınması sayesinde yakalanmıştır. dört duygulanımsal tutku - *amour*, *amitie*, *ambition*, *familisme*- (aşk, dostluk, azim, aile sevgisi) Laverdant’ın tasvirinde ön plandadır. Fourier'nin *attraction industrielle* (sınai çekim) keşfiyle çileden zevke dönüşen çalışma, ve cinsel yasakların kaldırılmasıyla özgürleşen duygusal tatmin de, bu kapsamlı

potansiyel mutluluk tahayyülünün unsurlarını oluşturur. Endüstri ile tarımın, "yüce anıtlar" ile "zengin peyzajlar"ın yan yana yer alması, Fourier'nin Phalanstere sakinleri için tasarladığı ekonomik etkinlikler arasındaki dengeye tekabül eder. Laverdant böylece ideal bir toplumun paradigmatic örneğini ana hatlarıyla tasvir eder; sunduğu taslak, değişme ve onu gerçekleştirmeye en yakın hareket olan Fourierizm'e bağlılığı teşvik etme amacı taşır” (McWilliam, 2011, 307).



Resim 11. Dominique Louis Papety, “Un Rêve de Bonheur” (Bir Mutluluk Rüyası),

1843.

Laverdant, Papety'nin yaptığı bu resmin, sanatçılara olan çağrısının karşılığı olarak görür ve “ideal mutluluk” teorisini en iyi ifade eden resim olduğunu belirtir. Laverdant'a göre resim, mutluluk ve güzelliğin ahenginin form olarak ortaya çıkmış halidir ve bahsettiği kahin sanatçı fikrini tanımlayan dile sahip olduğunu belirtir. Ona göre; resmin sol kısmında yer alan genç çiftin temsil ettiği aşk ile sağ tarafta yer alan yaşlı adam, kadın ve resmin ortasında yer alan çocuklarla birlikte aile temsili ve arkada yer alan altında “harmonie” yazmakta olan heykele kadeh kaldıranlarla birlikte resmin bütünü karşılıklı bir ahenk içindedir -ki özellikle heykelin altına sonradan eklenen “harmonie” yazısıyla bu belirtilmek istenmiştir-. Fourier düşünceleri için Altın Çağ geleceği ifade eder ve ancak ideal ahenkle gerçekleşebilir.

Öte yandan resim ilk sergilendiğinde birçok olumsuz eleştiri almış olup, sonradan arka plan değiştirilmiştir. Resmin ilk iki taslağı Montpellier'deki Musee Fabre'de yer almaktadır ve ikinci taslakta arka planda buharlı gemi ve telgraf telleri bulunmaktadır ama Papety'nin aldığı eleştiriler sonrası bu kısmın değiştirildiği görülür ve Neil McWilliam'a göre ise;

“Papet'nin vizyonu muğlaktır, basmakalıp bir Arkadya tasavvuru ile teknolojik yeniliklerle çevrilmiş ürkek bir bakış arsında muallakta kalmıştır; bu da hem mevcut görsel ifade kodlarının yetersizliğini, hem de Fourierizm'in endüstrileşmeyle yüzleşmeye gücünün sınırlı olduğunu gösterir (...) Gelecek vizyonu o kadar dardır ki, eserin ilk halinde zaten arka plana havale edilmiş olan modern dünyanın izlerini tümünden silmek için, ticaret limanının yerine klasik revakı geçirmek yeterli olur” (McWilliam, 2011,311).

Diğer taraftan bu eskizlerin değişmesinin sebebi olarak ikinci bir görüş ise şunu söylemektedir:

“Burada açıkça Fourierist göndermeler mevcut değildir. Taslakların en eskilerinde (30 numaralı plakada görüleceği üzere) Papety açıkça klasik bir mizansen öngörmüş gibi görünüyor; merkezde yer alan figürün belden pozu figürün ilk başta bir satir olarak tasarlandığı hissini de vermektedir. Manzara ayarı bitmiş bir tabloya benzemektir, ancak figürlerin yerleşimi oldukça farklıdır. Gruplar çoğunlukla sevgi dolu çiftlerden oluşurken, tamamlanmış olan resimde genç anne, çocuklar ve müzisyenler gibi diğer tipler de eklenmiştir.

İkinci çizimde bitmiş resmin kompozisyonu neredeyse yeniden üretilmiştir ve Papety’nin Paris’e geri dönüşünden sonra yani 1842 yazının sonlarından itibaren gerçekleştirilmiştir. Merkez heykelin şimdi tam olarak özeti belirlenmiştir. Louvre’daki antik bir satir üzerinden temel alınmıştır. Daha önceki eskizlerde bu heykel açık bir şekilde tanımlanmamıştı ama belirli belirsiz formu açıkça aynı antik kaynağı değil farklı bir modeli ima etmektedir. Orijinal fikirdeki canlı satirin burada taş bir satir heykeline dönüştüğünü belirtmek de ilginçtir. Heykelin temelinde Papety önemli bir yazı olarak “harmoni” kelimesini seçmiştir. Yazı diğer hiçbir taslakta yer almamıştır ve Ekim 1842 tarihli ön sergiden önce kompozisyona eklenen son unsurlardan biri olmalıydı. Böylelikle heykel ancak Papety’nin Paris’e dönüşünden sonra eklenmiş olabilir. Laverdant, 1842 tarihli sergiye ilişkin incelemesinde yazıdan bahsetmektedir” (Finlay, 1979, 327-328).

Ayrıca Finlay, Laverdant'ın Ecole des Beaux-Arts'taki sergi öncesinde resmi muhtemelen 1842 Eylülünün başlarında görmüş olduğunu iddia eder ama Papety'nin bunu reddettiğinden de bahseder ancak McWilliam, Finlay'ın araştırmasının oldukça eksik ve Laverdant'ın yorumlarının yanlış okuması olduğunu söylemektedir.

Sanatın toplum üzerindeki etkileriyle ilgilenen Fourierist kuramcılar, resmin dili ile seyircisi arasında, Fourier'nin duygular ve doğa kavramını temel alarak yeni bir analogi oluşturup, resmin yapısı üzerine yeni bir dil geliştirmişlerdir. Bu düşünceye göre bir resim tıpkı bir ev ya da bir toplum gibi ahenkle duygular üzerine inşa edilir.

“Resimsel kompozisyonun en temel malzemelerini sağlayan tutkular olarak, üç bölüştürücü -yani zihinsel- tutku seçilir; bunların ahlaki karakteristikleri, bazı figüratif nitelikleri gerektirir ve Laverdant'a göre bunların dengeli bir şekilde kompozisyona dahil edilmesi biçimsel bütünlük açısından elzemdir. Bu üç tutku, *cabaliste* ([esrarlı] iş birliğine yatkın veya komplocu), *papillone* ([gelgeç] kaprisli, değişiklikten hoşlanan) ve *composite*'dir ([birleşik] tikel ile geneli dengeleyen); bunların etkileşimi, bir yanda birleşmeye diğer yanda ayrılmaya yönelik duygusal eğilimleri, çeşitlilikle birliği sağlayan ahenkli bir sosyal dengede bağdaştırır. Başarılı resimsel kompozisyon da benzer şekilde bu üç unsurun makul eşgüdümü olarak tanımlanır; bu üç tutku bir araya geldiğinde, bir estetik bütüne, ideal bir sosyal yapının dengesini yansıtan bir içsel ahenk kazandırır” (McWilliam, 2011,330).

Form ile sosyal yapı arasında oluşturdıkları bu bağ, Saint-Simon'un kurduğu bağ kadar keskin ve doğrudan bir biçimde görülme de, Fourierist kuramcılara göre bir resmin yapısı ancak ve ancak bu bağlantılarla oluşturulduğunda izleyicisini etkileyebilecek güce sahip olacaktır. Bu bağlamda sanatçıları, Saint-Simon kuramcıları kadar kısıtlı alanda bırakmamış ve açık bir şekilde zorunlu sınırlar çizilmemiş olsa bile, Fourierist didaktizm kendini belli etmektedir.

Fourierist düşüncede resmin temel yapısını oluşturan, Laverdant'ın kurduğu üç kompozisyon analogisiyle birlikte, ışığın gücüyle kullanılan renklerdir. Onlara göre doğada var olan ahenk ışıkla ortaya çıkar. Doğayı kopyalamanın ötesine ancak ışığın form üzerindeki güçlü etkisini kullanarak geçebileceklerini söylerler. Bununla birlikte, romantizm Saint-Simon grubu aksine Fourierist düşüncede çok daha önemli bir yere sahiptir. Çünkü Fourieristler için bastırılmış olan tüm tutkuların gün yüzüne çıkarılması gerekmektedir ve ancak *ideal* bir toplum tutkularının sınırlarından kurtulduğunda ortaya çıkacaktır. Bu bağlamda Delacroix'in; ışığı kullanımı, canlı renkleri ve kompozisyonundaki kendine has armonisi; Laverdant ve diğer Fourierist kuramcılarının istedikleri tutkuya sahiptir.

“Eserlerinin esası tutku olan Delacroix, yeni bir düzenin içgüdüsel habercisi olur; romantizm de ahlaki baskıya isyanı ve bireyin insan tabiatının temel eğilimleriyle uzlaşmasını ifade eder” (Laverdant, 1842, 787-788).

Fourierist kuramcılarının da Saint-Simon grubu gibi adı çok fazla duyulmamış sanatçıları harekete çekmek için çalışmış ve birçok ismi üye olarak kazandıkları

bilinmektedir ve bunula birlikte, doktrinlere dayalı sanat pratiğini geliştirmek için birçok çağrıda bulunmuş ve bu çizgide eserler üretilmesini istemişlerdir. Fakat Fourierist sanat pratiğine gelen eleştiri Rêve de Bonheur’e gelen eleştirilerden çok farklı olmamış olup, sanatta düşünme unsurunun kesinlikle yer almasını savunan düşünürler Fourierist eserlerin Salon’da yer almasını uygun görmemişlerdir. Akademinin ve diğer sanat eleştirmenlerinin, sert eleştirilerine maruz kalmalarının nedeninin; sanatın meşru pratiğinden uzaklaşmış olmaları olduğu bilinmektedir.

Saint-Simon ve Fourieristlerin kuramlarının sanattaki karşılığının başarısız sayılmasının nedeni, “soyut fikirleri ifade etme yeteneği sınırlı olan bir mecradan yararlanmak ve bu ifadeyi, bilişsel formlar için bir araç olarak tasavvur etmektense imgenin duyuşsal, somut özelliklerine yoğunlaşmak” (McWilliam, 2011, 183) olarak görülmektedir. Her iki grup tarafından da arzulanan estetik dil var olan ve geçmişteki sanat kavramına aykırı bir arayış olduğu görülmektedir. Böylelikle; art de l’avenir’nin -geleceğin sanatı- yanlış planlanan bir tasarı olduğu anlaşılmıştır.

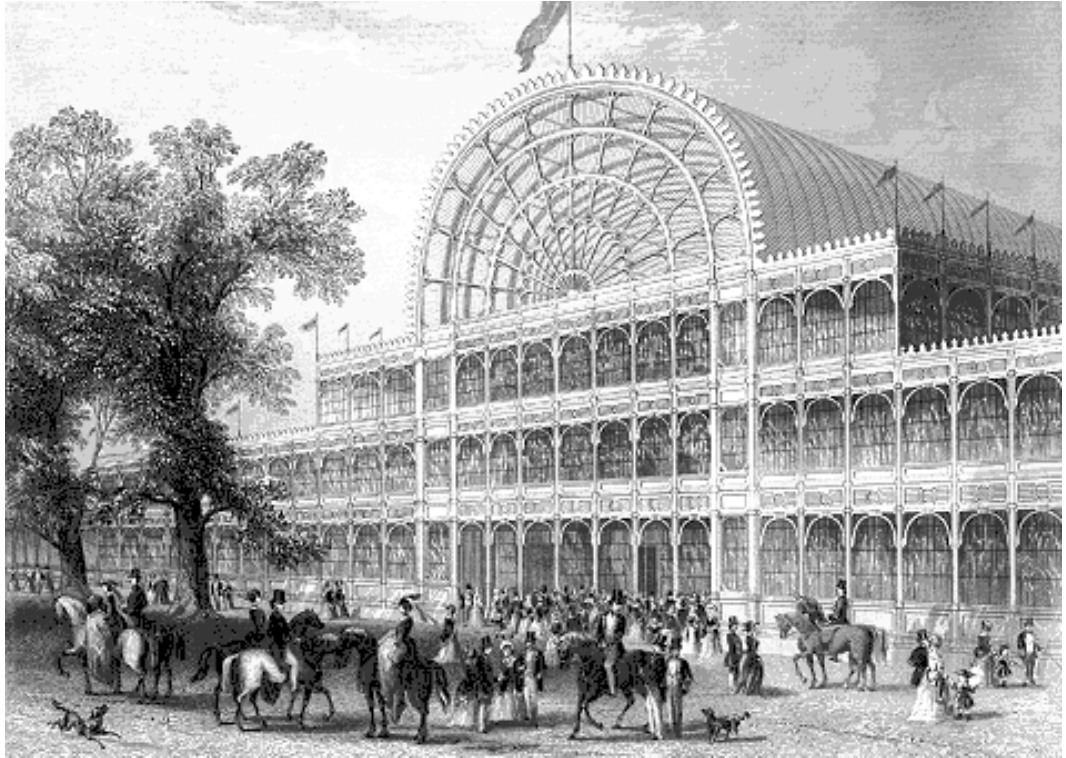
1.4. Paris'ten St. Petersburg'a

Fransa'da toplum, yeni baştan sosyalist kuramcılar tarafından biçimlendirilirken; aynı dönem Rusya'dan Dostoyevski, Tolstoy gibi sanatçıların Proudhon ile görüştükleri ve Saint-Simon, Fourier cemaatleriyle ilgilendikleri bilinmektedir. Dostoyevski "Fourieristlerin Petersburg'da düzenlediği illegal toplantılara katılırken yakalanır. Önce idama mahkum edilir, ondan sonra cezası sekiz yıl hapse çevrilir; dört yıl yattıktan sonra askere alınır ve sürgüne gönderilir. Ölü Evinden Anılar (1861) ve Yeraltından Notlar (1864) bu döneme aittir" (Artun, 2019, 32).

Bu bağlam göz önünde bulundurularak bakıldığında, iki şehrin modernleşme biçimleri birbirinden farklıdır. Paris "hızla modernleşmeye, üretici güçleri ve toplumsal ilişkileri geliştirmeye" (Berman, 1994, 307) elverişli hale gelmiş ve toplum yapısını değiştirmeye hazırlanırken; "1860'ların Rusya'sında modern politik düşünce ve eylem hala yasaktır" (Berman, 1994, 309). "Ekonomik, politik, ruhsal bakımlardan apayrı bir dünyadır. 1860'larda, serflerin özgürleşmesinden sonra bile devlet, halkı ileri götürmekten çok yerinde tutmaya uğraşmıştır" (Berman, 1994, 308). Bu kapalı toplum hali proletarya için bir süre daha devam etmiş olsa bile, soylu sınıf için aynı durum geçerli değildir. Soylu sınıfın, Batı tarzı tüketim sürekliliğine devam ederken, üretim için hiçbir adım atmadıkları bilinmektedir. Berman'a göre Rusya'da; Baudelaire'in Paris'inin tam tersi, sınıfların birbirinden ayrıldığı ve daha karanlık/umutsuz bir toplum yapısı mevcuttur. Bu bakımdan, Rusya'nın kaotik dönemi göz önüne alındığında, modernizm karşısındaki tepkisinin olumlu olmadığı

görülmektedir. “Oysa Rus sanatındaki asıl kırılma, bütün Batı sanatında olduğu gibi, modernlikten estetik modernizme geçişle yaşanacaktır. Rus avant-garte’ının yolunu bu özerkleşme hareketi açacaktır” (Artun, 2019, 32).

“Modernist sanat ve düşüncenin tüm biçimleri ikili bir karaktere sahiptir: Hem modernleşme sürecinin ifadeleri hem de ona karşı çıkışlardır” (Berman, 1994, 316). Modernizmin, daha kapalı ve baskı altında kalan toplumlarda kendine karşı olan toplumsal tepkiyle karşılaştığı görülmektedir. Ekonomik, teknolojik olarak henüz ilerleyememiş, zamanının gerisinde kalan toplumlarda modernizm; sanatçılar ve kuramcılar tarafından bir ütopya, bir hayal olarak tanımlar. Bu kaotik ve umutsuz dönemde Rusya için, *Kristal Saray (The Crystal Palace)*, modernist kuramın en etkili örneği olmuştur. Öyle ki “Britanya’da olduğundan çok daha önemli bir rol oynamıştır” (Berman, 1994, 316).



Resim 12. “The Crystal Palace”, 1851, Londra



Resim 13. "The Crystal Palace", 1851, Londra



Resim 14. "The Crystal Palace", 1851, Londra



Resim 15. “The Crystal Palace”, 1851, Londra

Dostoyevski’nin ütöpik yapısı olan Kristal Saray 1851’de dünyanın ilk sergi fuarına ev sahipliği yapması için peyzaj tasarımcısı Joseph Paxton tarafından tasarlanmıştır. Dönemin mimarisi için malzeme olarak yeni sayılan demir ve camdan üretilmiştir. Bina demir konstrüksiyon üzeri camla kaplıdır. Tamamı camla kaplı olduğundan, iç aydınlatmaya gerek duyulmamıştır.

Dostoyevski *Yeraltından Notlar*’da Kristal Saray’ı; kusursuz bir planla, tıpkı cetvelle çizilmiş, tamamıyla mükemmel bir yapı olarak tanımlar. O kadar kutsal bir yapıdır ki kimse ona ses çıkaramaz, kusur bulamaz. Sonsuza kadar var olacak bu yapıya dil çıkaramayacağından çekindiğini (Dostoyevski, 2008, 39) belirttiği görülmektedir. İşlevsel olarak -yapının barınma sağlaması üzerinden- başka herhangi

bir yapıdan, örneğin “tavuk kümesinden” (Dostoyevski, 2008, 39) bir farkı olmadığını, ama içten içe orada yaşamak istediğinden bahseder. Tüm bu sözleri, altta yatan kıskançlık duygusu üzerinden dile getirdiğini ve nefret ettiği *yeraltı* hayatına karşılık, *yeraltı*ndan olmayanları “*normal insanlar*” (Dostoyevski, 2008, 41) olarak tanımladığı kişilerin yaşamlarına özendiğini itiraf etmiştir. Bununla beraber, her ne kadar *yeraltı*’nda yaşamak istemediğini belirtse bile; oranın uzun zamandır alışık olduğu, bildiği yer olarak güvenli alanı olduğunun altını çizer.

Dostoyevski’nin esas üzerinde durduğu kaotik yaşama sahip *yeraltı* insanı olarak, Kristal Saray’ın gerçekliğinin bir öneminin olmadığını, *ideal* mekanın karşılığı olarak betimlenen bu sarayın varlığının *arzu* edilmek üzerine kurulu olması ve insanın var oldukça bu arzularının da var olacağını, arzularıyla hayat bulacağından bahsetmektedir. İçinde bulunduğu kaos ortamının çıkar yolunun, Kristal Saray’ın arzu nesnesi olarak düşünülmesidir. Berman’a göre; Dostoyevski’nin Kristal Saray’ı bu kadar eleştirmesinin nedeni “korkularını ifade etmek için bir araç gibi” (Berman, 1994, 320) kullanmasına bağlamaktadır. Bir noktada modern yaşama karşı tepkidir. Yeni bir binanın inşasına karşı olmaktan çok, onun temsil ettiklerine karşı bir refleks tepkidir.

2. DİSTOPYA KAVRAMI VE ESER İNCELEMESİ

Bu bölüm distopya kelimesinin tanımını yaparak, en temel biçimsel özelliklerini anlatarak başlamaktadır. Ve bu eser/metnin esas amacı; ütopya olarak vaat edilenler ile bu vaatlerin topluma yansıyan yüzü arasındaki tezatlığa odaklanmaktadır. Sanat ile yeni bir toplum düzeni kurmak isteyen Stalin ve Stalin estetiği bu bölüm için, sanat tarihinde öncelikli örnek olmuştur. Stalin'in Sovyet toplumuna sunduğu ve dünyaya göstermek istediği kendi ütopyasının aslında Sovyet toplumu için nasıl distopyaya dönüştüğü bu anlamda sanat tarihinde çağdaş cehennem fikrine ve bu eser/metnin ana konusuna en uygun örnektir. Stalin estetiği için ana kaynak olarak bakılan Boris Groys anlatımı üzerinden sanat, iktidar ve toplum meselelerini birlikte okumaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, bu eser/metni için üretilen *Le Rêve de Bonheur* adlı bir grup iş bu bölümde Stalin estetiği ile ilişki kurularak incelenip anlatılmaya çalışılmıştır.

2.1. Distopya Kavramının Tanımı ve Biçimsel Yapısı

Distopya kelimesinin ilk kayıtlı kullanımı, 1868 yılında John Stuart Mill tarafından, *cacotopia* ile eşanlamlı olarak ütopya tabirine zıt bir anlamda kullanılmıştır. *Cacotopia* kelimesi ise; ilk kez “Jeremy Bentham tarafından icat edilmiş bir neolojizmdir. İki kelime de aslında benzer bir etimolojiye sahiptir ve kelimelerin icat edilmesindeki niyet aynıdır. **Dys** Yunanca *dus* kelimesinden gelir ve kötü, anormal, hastalıklı anlamlarına gelmektedir. **Caco** hoş olmayan veya yanlış olan bir olguya atıfta bulunmak için Yunanca **kako** kelimesinden gelmektedir” (Vieria, 2010, 16).

Westminster için bir Parlamento Üyesi olan Mill, 1868’de Avam Kamarası’ndaki bir konuşmada muhalifleri ile alay etti: “Onlara ütopyacı demek fazla bir iltifat olacaktır; onlara daha çok dis-topyacı ya da kako-topyacı demek gerekir. Genelde ütopyacı denilen şey, gerçekleşmesi için fazla iyi olan şeydir; ama onların hoşlanır gördükleri şey gerçekleşmesi için fazla kötüdür.” (Hansard Commons, 1868 - Kumar, 2006, 172).

Distopya kavram bakımından, kelime anlamına göre ütopyanın zıttı ya da kötücül planlanan olgu değildir. “Daha ziyade, yanlış yönde gitmiş bir ütopya veya toplumun belirli bir kısmı için iş gören bir ütopyadır” (Gordin, Tilley, Prakash, 2017,8). Ütopyaların zamansal konumu gelecek üzerinedir, distopyaların ise şimdiki zaman ve yakın gelecek zamandır. Ütopya; biçim olarak içinde bulunulan durumların

kötülüğünü direkt olarak söylemez, bunu; onun yerine olabilecek alternatif başka bir “dünya”nın arzusunu temel alarak, gelecek üzerine anlatıma sahip bir yapıdadır.

Distopya ise; geleceğin kötülüğünün yerine bugünü ve yakın zamanı, korku duygusunu baz alarak daha kötüsünün olmamasını -kendi ütopyasını yaşayan bir erk tarafından- arzulatan bir sistemdir. Bu bağlamda distopya toplumu için arzu duygusu, korkudan sonra gelen ikincil bir duygu olduğu söylenebilir. Her iki kavramda, mevcut durumun değişmesi için keskin ve sistemli bir çözüm önerir ve dışarıdan müdahaleye kapalıdır. Bununla birlikte, her iki kavramda da, ceza olgusu bu sistemin içinde yer almaktadır.

Ancak, ütopyalara biçimsel olarak bakıldığında ilk göze çarpan unsur “ceza” değildir. Distopaların geneli için ise -her distopya için geçerli olmasa bile-; “ceza” olgusu bu sistemin varlığının görünür, önemli bir parçası olduğu söylenilebilir. Burada kurallar daha keskin ve katıdır. Tersî durumda neler olacağı önceden net bir şekilde bellidir ve genellikle ceza birçok durum için “ölüm”dür.

“Hiç de iyi yönetilmedikleri halde, düzeni değiştirmeye kalkan yurttaşları, ölüm cezasıyla korkuturlar” (Platon, 2019, 123).

“Kurultay ve büyük halk toplantıları dışında, bir araya gelip memleket işlerini konuşmak ölümle cezalandırılan bir suçtur. Bu da başkanla traniborelerin kolayca bir araya gelip, halkı zorbaca yasalarla ezmeye ve rejimi değiştirmeye kalkışmalarını önlemek için olsa gerektir” (More, 2019, 45).

2.2. Çağdaş Cehennem

Ceza/ölüm/cehennem ilişkisi en ilkel topluluklardan beri var olduğu bilinmektedir. Günahlar, çok büyük günahlar, kural dışı davranışlar, yasaklara ve erke karşı gelmenin toplum düzenini oluşturan her kavramda bir bedel karşılığıdır. Bu noktada, Hieronymus Bosch'un "*The Garden of Earthly Delights*" (Dünyevi Zevkler Bahçesi) triptiği örneklendirilebilir. Sol panelde Tanrı, Adem ve Havva cennette yer aldıkları görülmektedir. Orta panel ise "cennet imgesi mi yoksa bir ahlaksızlık dünyası imgesi mi" (Rynck, 2016, 94) olduğu net değildir. Bu döneme ait triptiklerde genel olarak soldan sağa okunarak, sol panel Eden sağ panel Son Yargı'yı tasvir eder. Bu bağlamda, orta panelin bir sonucu olarak cezalandırılan insanların cehenneme gönderildiği söylenebilir.



Resim 16. Hieronymus Bosch, "*The Garden of Earthly Delights*", 1503-1515

Buradaki cehennem fikrinin karşılığı olarak, Umberto Eco Sartre'ın *Gizli Oturum*'undaki “çağdaş cehennem” (Eco, 2015, 89) tasviriyle ilişkilendirir. Ölmüş, birbirini tanımayan ve birbirlerini daha önceden hiç görmemiş üç kişinin ışığın hep yandığı, kapalı bir otel odasında sonsuza kadar kalacaklarından bahseder.

INES – (Korkmadan ama büyük bir şaşkınlıkla ona bakar) Ya! (Bir an susar)

Durun durun! Bizi neden bir araya koyduklarını, biliyorum artık.

GARCIN – Sözlerinize dikkat edin.

INES – Ne kadar basit bir şey olduğunu göreceksiniz. Hem de ne basit!

Fiziksel bir işkence yok, değil mi? Gene de cehennemdeyiz. Ve başka hiç kimse gelmeyecek buraya. Hiç kimse. Sonuna dek üçümüz biz bize yalnız kalacağız. Tamam mı? Aslında bir kişi eksik burada: Cellat.

INES – Eh işte, insandan tasarruf ettiler. Hepsi bu. Garsonsuz lokantalar gibi, müşteriler kendi hizmetlerini görüyorlar.

ESTELLA – Ne demek istiyorsunuz?

INES – Her birimiz, öteki iki kişinin celladı burada.” (Eco, 2015, 88).

Eco, bir yerin cehennem olması için şeytana, iblislere ya da alevlere ihtiyaç olmadığını ve bir başkasının/başkalarının da bunu yaşatabileceğinden bahseder.

Kişilerden biri bağırır: “Açın, açın, Allah rızası için. Her şeyi kabul ediyorum:

Ayak kırıcı, kısaç, erimiş kurşun, maşa, boğazlama, yakan, yakan parçalayan her ne varsa, gerçekten acı çekmek istiyorum...” Ama hepsi boşunadır:

“Akkor ızgaralara gerek yoktur; cehennem başkalarıdır” (Eco, 2015, 89).

2.3. Korku ve Stalin Estetiği

Bir şiirde Stalin'in adı geçmezse, bu bir kötü niyet belirtisi sayılıyor”

Bertolt Brecht

Yeni bir dünya inşası fikri birçok ütopya ile kendini göstermiştir ancak Rusya hariç hiçbirinin tam anlamıyla gerçekleşmediğini bilmekteyiz. Boris Groys’a göre bunun nedeni; Batı geçmişindeki başarılarıyla eklemlenmiş bir köke sahip fakat Rusya’da böyle bir eklemlenmenin söz konusu olmadığını, bu nedenle de sıfırdan yeni bir dünya yaratmanın zor olmadığından bahseder.

“1917 Devrimi’yle iktidarını kuran Sovyet hükümeti, başta müzeler olmak üzere, bütün sanat kurumlarının yönetimini avant-garde sanatçılara teslim eder” (Artun, 2019, 11). Ve Ekim Devrimi’yle birlikte, Fransız Devrimi sırasında sanatçıya sunulan ütopyanın, “tarihte ilk kez sanatın yönetim gücünün sanatçılara verilerek gerçekleştiği görülür” (Artun, 2019, 12). Rus sanatçıların yok etmekten söz ettiği tüm sanat kurumları artık, sanatçıların yönetimindedir. Bu bağlam ve toplum yapısı üzerindeki değişim göz önüne alındığında, “Fransız Devrimi’nin, Rus Devrimi’ni tamamına erdirdiği” (Mathiez, 1921) söylenebilir.

Ancak avant-garde sanatçıların kazandıkları bu erk; Stalin’in, 1928’de ilan ettiği Kültür Devrimi’yle, Stalin ve Stalinist doktrin kurucuları - Andrei Jdsnov⁸, Maxim Gorky, Georgy Malenkov gibi- tarafından planlı bir şekilde kaybedildiği

⁸ Andrei Alexandrovich Zhdanov (Tezin devamındaki alıntıda -Neil McWilliam’ın “Sanat/Ütopya: Mutluluk Hayalleri- Andrei Jdsnov olarak geçmektedir. Bu nedenle metnin içinde çeviriye sadık kalınmıştır.)

görülmektedir. 1932’de yayınlanan “Edebi ve Sanatsal Örgütlerin Yeniden Düzenlenmesi” kararnamesiyle tüm sanat cemiyetleri, birlikleri, grupları ve müzeler kapatılarak yerine “Sanatçılar Birliği” kurulur ve müzelerin yönetimi tamamıyla avant-garde sanatçılardan alınır, 1936’da da avant-garde sanat eserlerinin müzelerde sergilenmesi dahi yasaklanır. Tüm diğer Sovyet vatandaşları gibi Stalin’i desteklemeyen sanatçıların da NKVD (İçişleri Halk Komiserliği) tarafından hazırlanan sahte suçlarla vatan haini ilan edilip ve yapmadıkları planları, eylemleri yapmış gibi itirafnameler imzalatılarak yargılanıp, hapse mahkum edildiği ya da idam edildiği bilinmektedir (Halfin, 2017).

Fransız ütopyalarından da bildiğimiz üzere sanat, Stalin döneminde de toplumu planlanan doğrultuda yönlendirmek üzere propaganda aracına dönüştürülmüştür. Bununla birlikte, kurumların yönetimi ve işleyişi değiştirilerek, iktidarın çıkarına göre düzenlenir:

“Dönemin Fedorov-Davidov⁹ gibi küratörlerine göre, zaten, ‘obje fetişizmine ve burjuva servet duygusuna dayanan koleksiyon ideolojisine’ artık bir son verilmeliydi” (Artun, 2019, 164). Bu durum ise, sanat eserlerinin artık tamamen devlet kontrolünde satışı yapılacağı anlamına gelmekteydi. “1928’de antik nesnelerin satışıyla ilgili ‘Antikvariat’ adında bir birim kuruldu ve antikalar, müzelerdeki tüm eserler dahil bu birim tarafından satışa çıkarıldı. 1917 Devrim’inden bu yana Halk Eğitim Komiserliği görevini üstlenen Anatoly Lunacharsky görevinden istifa etti ve bu satışlara karşı olduğu için o ve diğer müze çalışanları Stalin iktidarı tarafından cezalandırıldılar (Artun, 2019). Niyet bakımından, avant-garde sanat ile benzerlik

⁹ Aleksei Aleksandrovič Fedorov-Davydov

olduğu söylene de (Groys, 1998) Stalinist estetik ile avant-garde sanat birbirlerinden tamamen farklıdır. Avant-garde sanatının amacı; sanat ile yeni toplum düzeni kurmak olduğunu ve Stalin'in de amacının sanat ile yeni bir toplum düzeni yaratmak olduğu bilmekteyiz. Ancak avant-garde sanat ile Stalinist estetiğin ve dolayısıyla Stalin'in amacının arasındaki büyük fark, yaratılacak olan bu yeni düzenin Stalin'in kendi kontrolündeki sanatla gerçekleşecek olmasıdır. Sanatçılar açısından ise, Stalin'in kendi estetiğini betimleyen tüm sanatçıları ve onu destekleyen herkesi memnun ettiği bilinmektedir. Ancak, “kendi doğrularında ve isteklerinde ısrar edenler veya geçmişteki hizmetleri vurgulayanlar ise "partiden, yani Önder'den daha akıllı olmaya teşebbüs etmiş sayılıyor ve acımasızca cezalandırılıyordu” (Groys, 1998, 35).

Machiavelli'nin Prens tanımına göre Prens'in; “Birinin canına kıyması gerekirse, bunun uygun bir gerekçesi ve açık bir nedeni olmalıdır” (Machiavelli, 2016, 137), ancak Stalin için bu durumun net bir kesinliğinin olmadığı ve ona en yakınları dahi herkesin hayatta kalma korkusu yaşadığı bilinmektedir. “Astları biliyordu ki, kaşını bir kaldırması veya parmağını bir oynatması, ölümle yaşam arasındaki fark anlamına gelebilirdi (Gaddis, 2020, 19) ve partinin en güçlü destekçilerinin dahi Stalin'in kurbanlarından olduğu bilinmektedir.

1930'larda avant-garde sanatın yerini alan Stalin dönemi sanatı olarak bilinen -öncesinde de var olan ancak Stalin'in yüklediği işlev ile Stalin'le daha çok özdeşleşen- “Sosyalist Gerçekçilik” Sovyet sanatçısı için seçme şansı olmadan, zorunlu olduğu ilan edildi. Bu sanatın amacı; tüm Sovyet sanatçıları, toplum algısını Stalin'in istekleri doğrultusunda şekillendirecek ve doktrinin savundukları gerçekliği temsil edecek şekilde betimlemek zorunda bırakılmışlardır.

“Doktrinin kurucularından Andrei Jdsnov, ‘sanatsal tasvirin doğruluğu ve tarihsel somutluğu, emekçilerin sosyalizm ruhuyla ideolojik açıdan yeniden yoğrulup eğitilmeleriyle birleştirilmelidir’ derken, yalnızca ‘nesnel gerçeğin’ kaydedilmesini değil, aynı zamanda devrimci gelişimi içindeki gerçekliğin tasvir edilmesini talep eder. İşte tarihçi Boris Groys, sosyalist realizmin esasen mimetik olmadığını, yönetici elitin oluşturduğu bir gelecek kurmacası olduğunu öne sürerken bunu kasteder” (McWilliam, 2011, 513).

Bu bağlamda, Saint-Simon ve Fourier’in sanatçıya adadıkları ilahi durum ve sosyal işlev, toplum bilincinin istedikleri düzeni arzulatacak armoniye sahip eserlerle değiştirilmesindeki sanatçının rolüyle, Stalin’in “Yeni Sosyalist İnsan”ı yaratacak sanatçılardan bekledikleri rol ve sosyal işlev arasında benzerlik olduğu söylenebilmektedir. Bu kapsamda, sanatçı açısından en önemli unsur Stalin’in sanatçıdan beklediği gerçekliğin yansıtılmasının alternatifinin olmamasıdır. Öte yandan vatan haini ilan edilip ya hapse atılacaktır ya da idam edilecektir. Fransa’da ise bu durum sanatçının seçimine bırakılmış ve herhangi bir şekilde cezalandırılmamıştır. Aksine sanatçının, istenilen gerçekliği resmettiği takdirde ödüllendirileceği vaat edilmiştir ve Fransız sosyal ütopyalarının Stalinist estetik gibi katı, keskin kuralları yoktur. Sovyetler Birliği’nde sanatçı, kendisi için sosyalist gerçekçilik tam olarak tanımlanmış olduğundan, bu gerçekçilik dışında bir realiteyi resmetmesinin karşılığı olarak cezalandırılacağı farkındadır ve artık sanatçının hayaline yer yoktur. Sosyalist gerçekçiliğin görünür olan hayali Stalin’in hayalidir ve başka bir hayal mümkün değildir.

Stalin dönemi sosyalist gerçekçilik; sanatta, natüralist bir yaklaşımdan çok “yansıma-yansıma” olarak tanımlanmaktadır. Sanat, her zaman öncelikle parti doktrininin görünür yüzü olmak zorundadır. Bu doğrultuda, iktidarın belirlediği halkın gerçekliğini halka göstermek zorundadır. Boris Groys’un alıntılanmasıyla; Sovyetler Birliği Bakanlar Kurulu Başkanı Georgy Malenkov’un kullandığı “the typical” kavramı bu gerçekliği açıklamaktadır. Üretilen/üretilecek her sanat yapıtı belirli kalıplar içinde topluma partinin gücünü en net bir biçimde göstermesi gerekmektedir. Bu bakımdan, sosyal gerçekçi sanatın önceliği her zaman partinin profilini yansıtmak zorundadır, yani politik olmak zorundadır. Bu bağlamda sanatçılar, üretecekleri yapıtlarda anlatımın en doğru biçimini gözlemleyebilmeleri için parti çevrelerine sık sık davet edilmişlerdir. Gerçeklik parti tarafından şekillendirilip, sınırları daraltılmıştır. Sanatçı kendi gördüğü ya da hayal ettiği gerçekliği değil, partinin belirlemiş olduğu gerçekliği betimlemek zorunda bırakılmıştır. Aksi taktirde karşı devrimci olarak adlandırılıp, yargılanacaklarını bilmektedir. Bununla beraber, Stalin döneminin en büyük Sovyet sanatçılarından sayılan Boris Ioganson’ın sosyalist gerçekçilik tanımı ise şu şekildedir:

“Kompozisyonun ve fotoğrafçının belirli bir amacının olmadığı, gelişigüzel çekilmiş renkli bir fotoğraf saf natüralizmdir. Ancak belirli bir amaç için çekilmiş ve fotoğrafçının iradesiyle düzenlenmiş renkli bir fotoğraf, bilinçli gerçekçiliğin bir tezahürüdür. . . Yorumun biçimsel ögesi sanatçının niyetiyle bağlantılıysa, gerçekçi bir öğedir. . . . Böylece fotoğraftaki natüralist ve gerçekçi yaklaşımlar, fotoğrafçının iradesine, amacının varlığına veya yokluğuna göre ayırt edilebilir. Özellikle sinemada zanaatkarların sanatsal

üretimi (casting, makyaj vb.) ressamın iradesine benzer. Her şey sanat eserinin temel fikrini ifade etmeye katkıda bulunmalıdır” (Groys, 1998, 54).

Boris Ioganson’ın 1933’te resmettiği “Interrogation of the Communists” bu kapsamda örneklendirilebilir. Şöyle ki; Beyaz Muhafız subaylarının önünde duran kendine güvenen komünist genç bir adam ve bir kadın duruyor. Arkada muhafızlar. İdama mahkum olacak olsalar bile Sovyet İnsanı’nın güçlü duruşu izleyicide gurur duyulacak bir his yaratmak üzere planlanmıştır. Kırmızın hakim olması ve Beyaz Muhafızların oturuyor ve daha karanlıkta olmaları, başlarının eğik olmaları Sovyet İnsanı’nı daha güçlü göstermektedir. Resim bu anlamda, Sovyetler Birliği Bakanlar Kurulu Başkanı Georgy Malenkov’un kullandığı “the typical” tanımının tam karşılığı olarak Sosyalist gerçekçiliğin en iyi örneklerinden sayılmaktadır.



Resim 17. Boris Ioganson, “Interrogation of the Communists” (Komünistlerin Sorgulanması), 1933

Doktrinin en çok propagandası yapılan unsur proletaryadır ve resimde sanatçı tarafından tasvir edilmesi beklenen tema olarak önceliklerdendir. Burjuva ideolojisinin Lenin ile birlikte geride bırakılmasının önü açılmış, proletarya ideolojisinin temeli oturmuş olan Sovyet toplumunda Stalin'in "Hayat güzelleşti yoldaşlar, hayat daha keyifli hale geldi" bildirisi Stalin estetiğinin görünür yüzünde oldukça önemlidir. Sosyalist gerçekçi resim, biçimsel açıdan “öncelikle görsel bir etki yaratmayı veya ‘doğanın güzelliğini’ geleneksel gerçekçilik tarzında işlemeyi amaçlamaz. Bunun yerine, tasvir ettiği bireylerin duyulmayan konuşmalarını aktarır” (Groys, 1998, 56) iyiyi ve kötüyü net bir şekilde ayırır, figürlerin hayatlarını anlatır, yaşama ve savaşma arzusunu uyandırmaya çalışır. Bu nedenle, öncelikli olarak kompozisyonun teknikleriyle, biçimsel özelliklerle ilgilenmez. Birincil amacı, resmin nasıl sahnelendiği ve izleyiciye ne anlattığının önemidir.



Resim 18. Arkady Plastov, “Collective Farm Celebration”, 1937

Bu bağlamda, Arkady Plastov'un 1937 tarihli “Collective Farm Celebration” (Kolektif Çiftlik Kutlaması) adlı resmi örnek olarak gösterilebilir. Resimde çiftçilerin başarılı geçen hasadı kutladığı görülmektedir. Masalarda bol miktarda yiyecekler yer alır, Sovyet halkının bolluk ve mutluluk içinde yaşadığı tasvir edilmiştir ve Stalin portresinin yukarıda asılı olduğu görülmektedir.

Kolektif Çiftlik politikası “Collectivization”, Sovyet hükümeti tarafından 1929-1933 yılları arasında geleneksel tarım kültürünü değiştirmek üzere, bireysel köylü çiftlikleri, kolektif çiftliklere dönüşmesini isteyen tarım politikasıdır. Amaç, tüm bireysel çiftçileri kolektif altında bir araya toplayarak, yeni makinelerle daha hızlı ve daha çok üretim yapmak ve bu tarım üretiminin devlet kontrolü altında tutmaktır. Ancak bu sanayileşme sürecinde köylülerden özel mülklerini, topraklarını ve konutlarını bu kooperatiflere karşılıksız olarak vermeleri istendi ama kolektiflere katılım %21’den fazla olmamasından dolayı, 1929’da tüm köylülerin 1933’e kadar zorunlu olarak kolektifleştirilmesine karar verildi. Bu karara rağmen, direnenlere ağır cezalar uygulandı, toplama kamplarına gönderildiler. 1936’da neredeyse çiftliklerin tamamı zorunlu olarak kolektifleştirildi. Tüm bu süreç, tarım üretiminin azalmasına ve gıda kıtlığına neden oldu. 1931 ve 1934 yılları arasında tüm SSCB’de en az 5 milyon insanın açlıktan öldüğü bilinmektedir (Applebaum, n.d.). Bununla birlikte, Stalin’in 1937’de yapılan nüfus sayım sonucunu gizlediği bilinmektedir (Ray, n.d.). Şu nedenle; 1937’de nüfus sayımı yapılır ve gelen rakamlar 162 milyon kişiyi göstermektedir. Nüfus, 1934’teki son sayım sonucundan -168 milyon kişiden- daha az gelince sayımı gerçekleştiren memurların hepsi tutuklatılıp, Sibiry’a’daki kamplara yollanıp vurulduğu bilinmektedir ve yeni bir nüfus sayımı yapılır. “Bu kez sayımı gerçekleştirenler meseleyi doğru anladılar ve nüfusun aslında 171 milyon olduğunu

buldular” (Acemoğlu, Robinson, 2019,124). Bu kapsamda olmayan kıtlık üzerine, Claude Quetel , Jean Charles Brisard “Diktatörlerin Çocukları” adlı kitapta Stalin ve ailesi hakkında şunları yazmıştır:

“Çocukları hiçbir ayrıcalıktan yararlanmaz, o da bundan gurur duyar. Onları diğer öğrencilerden ayıran hiçbir şey olmamalıdır. Temel bir şey dışında: Yaşamsal bir lüks haline gelen beslenme. Svetlana ve Vasili Kremlin’in mutfaklarında doyasıya yemek yerler, kaliteli ve çeşitli yiyeceklere erişme imkanları vardır. Moskova’daki sarayın güvenli duvarları ardında hiç açlık çekmeyeceklerdir. Peki babalarının, bir kalem darbesi ya da bir telefonla bütün bir kasabanın yaşamasına ya da ölmesine karar verebildiğini biliyorlar mıdır?” (Brisard-Quetel, 2019, 16).



Resim 19. Sergei Gerasimov, “Kolkhoz Holiday” 1937

Sergei Gerasimov'un "Kolkhoz Tatili" de bu kapsamda bir diğerk örnek olarak gösterilebilir. Her iki resimde de gerçeğin aksine, bolluk içinde mutlu bir halk imgesi görölmektedir. Sanatçılar üzerindeki bu ciddi derecedeki baskı, üretilen işlerle gerçekler arasındaki tezatlıkla da anlaşılabilir.

Stalin yeni bir gerçeklik yaratır ve bu gerçekliği sanat üzerinden tarihleme, kaydetme isteğı duyar. Soğuk Savaş esnasında tüm dünyaya ne kadar güçlü olduğunu göstermek ister ve bunun için -güçlü bir lider görüntüsü için- resimler ve heykeller yapıldığı görölmektedir. Bu gerçekliğin sadece liderin gerçekliği olduğu ve bu sırada üretilmesi istenen sanat yapıtları, toplumu ve dünyayı yaratılan yeni gerçekliğe inandırmak üzere kurgulandığı bilinmektedir ve lidere karşı gelmek ölümle cezalandırılır. Bu bağlamda, Sovyet ütopyası toplum için değil, sadece Stalin için var olur. Böylelikle, ütopyaların duygusal karşılığı olarak birincil duygu olan arzu duygusu yerine korku alır. Bu kapsamda, Le Rêve de Bonheur, kendi içinde ideal mutluluğı yakalamak üzere yaratılan toplum düzeninin görünen yüzü ile arka yüzü arasındaki tezatlığa odaklanır. Yeni toplum düzenleri yaratılırken, toplumlara vaat edilen ütopyaların nasıl distopyalara dönüştüğü ile ilgilenir ve bu ütopyaların sanatçılar üzerinden sanatın propaganda aracı olarak kullanılıp istenilen "mutlu" dünyayı nasıl yarattıklarıyla ilgilenir.

Bu bakımdan bu eser/metni için üretilen işler tıpkı adını aldığı sanat yapıtı - 1843'te Dominique Louis Papety tarafından resmedilen- "Un Rêve de Bonheur"un Laverdant'ın ideal mutluluk tanımını temsil etmesi üzerine kurgulanması gibi ya da Stalin dönemi üretilen yapıtlarda da yaratılan ideal mutluluğun tüm dünyaya

gösterilmek istenmesi gibi mutluluk kavramının arkasındaki tezatlıkla ilgilenilmiştir.

Bu anlamda, distopya kelimesinin ortaya nasıl çıktığı başlıca örnek sayılabilir ve Stalin'in ütopyasının Sovyet insanı için distopyaya dönüşmesi de konuya bu bağlamda bir örnektir.

“Le Rêve de Bonheur” toplumu bu bağlamda bir oyun gibi kurgulanmıştır.

Her zaman mutlu bir evren olan Looney Tunes everenindeki karakterler bu nedenle özellikle tercih edilmiştir. Bu toplumda ideal mutluluğu kurgularken, oyunun kuralları olarak ilk başta özellikle tüm farklılıkların yok edilmesi için ve toplumsal ahengin oluşturulabilmesi için tek bir örnek görünüm/reng tercih edilmiştir.



Resim 20. Zehra Kara, “Le Rêve de Bonheur”, Forex ve karışık teknik, Değişken

ölçüler- ~17 x 0.5 x 39 cm-, 2022



Resim 21. Zehra Kara, "Le Rêve de Bonheur"-detay

Öte yandan birçok sanatçı artan baskı sonucu yaşam korkusuyla Stalin estetiğine boyun eğmek zorunda kalmıştır. Bu sanatçılardan bir diğeri Yuri Pimenov'dur. Yuri Pimenov'un 1937 tarihli "New Moscow" adlı resminde, ülke nüfusunun çok büyük bir kısmı için çok fazla lüks sayılan üstü açık bir araba ve direksiyonda bir kadın sürücünün Moskova'nın merkezinden geçerken görülmektedir. Çok sayıda araba ve hareket halinde çok sayıda insan görülür, arkada ise yüksek binalar. Arabanın camına yerleştirilmiş kırmızı çiçek, Stalin'e gizli övgü. Kadın, Stalin döneminde ilginç bir noktada, kadını yücelten ve destek olan bir görünüm var ama öte yandan yasal olan kürtaj bu dönemde yasaklanıyor. Birçok resimde artık kadın ön plana alınıyor. Çünkü bu durumun arkasındaki itkinin, Avrupa'ya ve Amerika'ya Sovyet kadının güçlü ve modern olduğunu kanıtlama çabasından kaynaklı olduğu bilinmektedir. Modern kadın ve şehir teması Pimenov'un geç dönem resimlerinde de görülmektedir.

Fakat bununla beraber, bu resim “Büyük Temizlik” (Great Purge, 1936–1938) diğer bir adıyla “Büyük Terör”ün yaşandığı sırada resmedilmiştir. NKVD yüz binlerce kişiyi casusluk, Sovyet karşıtı ajitasyon, ayaklanma ve darbe hazırlıkları gibi siyasi suçlarla suçlamıştır. NKVD’nin elinde hiçbir kanıt ve itiraf olmadan hazırlanan sahte itirafnamelerle ya da işkenceyle elde edilen itiraflarla insanların yargılanıp, bunun sonucunda da vurularak idam edilmelerine ya da çalışma kamplarına gönderilerek açlık, hastalık ve aşırı çalışma nedeniyle çalışma kamplarında ölmelerine sebep oldular. Ayrıca, Stalin, şüpheli gördüğü tüm "teröristlerin" yargısız cezalandırılmalarını hızlandıran, yargının hemen ardından ölüm cezasını zorunlu kılan ve temyiz hakkını askıya alan acil durum yasasını zorla kabul ettirmişti. Sadece bu dönemde, toplu mezarlarda 250.000-300.000 kişinin kaydının olduğu belgelerin bulunduğu bilinmektedir. (Getty, ,1985).



Resim 22. Yuri Pimenov, “New Moscow”, 1937

Sanatçılar ve yazarlar bu dönemde yaşamlarından endişe duyuyorlardı ve Pimenov'un resmi de "Yeni Moskova", temsil etmek zorunda kaldığından çok farklıydı. Üstü açık arabalar, ülke nüfusunun çoğunluğu yoksulluk içinde yaşarken hayal bile edilemeyecek kadar lüktü. Sanatçının diğer resimleri propaganda resminden çok uzakta ve birçoğunu kendisinin yaşam korkusuyla yok ettiği bilinmektedir.

Öte yandan sadece hayatta kalma korkusuyla resimler üretilmemiştir. Gerçekten bu doktrine inanıp, Stalin estetiğini benimsemiş ve bu doğrultuda çalışan sanatçılarda vardır. Aleksandr Deineka bu sanatçılardan biridir ve birçok Sovyet sanatçısının aksine devlet desteği ile yurtdışı gezileri ve sergileri yapmıştır. “Bisiklet Üzerinde Kolektif Çiftlik İşçisi” gerçeklikle resmin sosyalist gerçekçiliğinin bir başka tezat örneği. Canlı renk kullanımı, sakinliği olmayan Sovyet hayatının resmidir. Bu resim geleceğe vaat eden bir resim değil, aksine kendi zamanını gösterdiğini iddia etmektedir.



Resim 23. Aleksandr Deineka, “Collective-Farm Worker on a Bicycle”, 1935

Deineka'nın 1937'de yaptığı bir diğerk resmi "Geleceğin Pilotları" mutlu ve umut vaat eden, askerlik mesleğini yücelten bir alt metne sahiptir. Sanatçının resimlerinde genellikle sporcu, sağlıklı ve güçlü Sovyet insanları tasvir edilir. Yeni Sovyet İnsanlarına romantik öneri sunan bir resimdir. Resim aynı zamanda "Büyük Temizlik" sırasında NKDV'nin ve Stalin'in binlerce kişiyi tasfiye ettiği zamana denk gelmektedir.



Resim 24. Aleksandr Deineka, "The Future Pilots", 1937



Resim 25. Aleksandr Deineka, The Stakhanovites, 1937

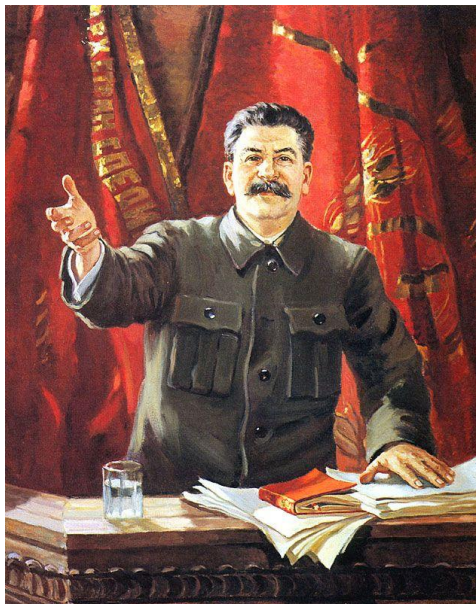
Aleksandr Deineka aynı zamanda resmi olarak tanınan sanatçılardan biridir. Şöyle ki; doktrine bağlılığı sayesinde diğer Sosyalist Gerçekçi sanatçılarla birlikte, Venedik Bienali'ndeki Rus pavyonu da dahil olmak üzere yurtdışında birden fazla sergiye katılmıştır. Ayrıca Paris ve New York'taki sanat fuarlarında Sovyet pavyonlarını tasarlamıştır. “The Stakhanovites”, 1937 Paris Pavyonu’nda yer alan eserlerinden biridir. Stalin’in tasfiyelerinin en yoğun olduğu sırada yapılan bu resim, sevinç ve gururla yürüyen Sovyetler Birliği vatandaşlarını içermektedir. Yürüyenlerden biri Sovyetler Birliği Komünist Partisi üyesi ve Stakhanovcu işçi hareketinin lideri Alexey Stakhanov’dur. Stakhanov aynı zamanda Sovyetler Birliği’nin en ünlü ve zengin madencisidir, rekor miktarda maden çıkararak 16 Aralık 1935 yılında Time dergisine kapak olmuştur. Bir diğeri Sovyetler Birliği kahramanı olarak anılan pilot Valery Chkalov’dur. Vinogradov hareketinin (tekstil endüstrisinde Stakhanov hareketi) başlatıcısı ve 1939’dan beri Sovyetler Birliği Komünist Partisi

üyesi olan Dusya Vinogradova'dır. Pavyon, Stalin'in SSCB'nin muhteşem başarısını tüm dünyaya sergilemek için tasarlandı ve 2 milyon ziyaretçi ile istenilen o başarıyı bir noktada yakaladılar. Bu arada SSCB'nde yüz binlerce Sovyet vatandaşı Stalin'in tasfiyeleriyle öldürülmüştür.

Bir diğer Stalin döneminin iktidara en yakın sanatçılarından biri olan Aleksandr Gerasimov, Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nda okurken bile tıpkı Stalin estetiği gibi, geleneksel gerçekçi temsil sanatını avant-garde sanata karşı savunmuştur. Daha sonralarda ise, Sanatçılar Birliği'nin ve Sovyet Sanat Akademisi'nin başına geçerek görev yaptığı bilinmektedir. Çok sayıda Stalin resmi mevcuttur. Bunlardan en önemlisi “Stalin and Voroshilov in the Kremlin”dir. Yaklaşık üç metre olan bu resim, Stalin ile Sovyetler Birliği'nin ilk beş Mareşalinden biri olan Kliment Voroshilov'u birlikte göstermektedir. Resmin boyutu amacına uygun seçilmiştir. Stalin'i güçlü bir kurtarıcı olarak göstermek amaçlanmıştır. Stalin'i kurtarıcı tanrı, baba figürü olarak resmettiği birçok Stalin portresi mevcuttur.



Resim 26. Aleksandr Gerasimov, "Stalin and Voroshilov in the Kremlin", 1938



Resim 27. Aleksandr Gerasimov, "Stalin at the 18th Party Congress", 1939

*Resim 28. Aleksandr Gerasimov "Speech of Joseph Stalin at a Meeting
Commemorating the 27th Anniversary of the October Revolution", 1944*

Bu bağlamla, Stalin, sanatı bir propaganda aracı olarak sadece Sovyet toplumuna göstermek amacıyla değil, tüm dünyaya kendi gücünü göstermek üzere kullanılmıştır. Stalin estetiğinde başarılı, modern, güçlü bir Sovyet toplumu yaratılmıştır ve bu doktrine uygun yapıtlar üretilmiştir. Bu kapsamda, *Le Rêve de Bonheur*'daki şövalyelerle ilişki kurulabilir. Güçlü, askeri bakımdan gelişmiş bir toplum tüm dünyaya gösterilmek istenir.



Resim 29. Zehra Kara, “Le Rêve de Bonheur” - detay

SONUÇ

Tüm bu bilgiler doğrultusunda sosyalist gerçekçi kuramın, totaliter ütopyaya dolayısıyla anti-ütopyaya dönüşmesi sonuç olarak görülebilir. Bu nedenle sosyalist gerçekçilik, kelime anlamıyla da gerçekçi değildir. Dolayısıyla, izleyiciye sunduğu şeyle gerçekte var olan arasında Stalin'in kendi hayalinin tasviri vardır. Dönemin çoğu sanatçısı, önceden belirli olan bu hayalin dışında herhangi bir hayal betimlerse canından olacağının farkındaydı ve yukarıdaki örneklerde gösterildiği gibi birçok sanatçının bu duruma boyun eğmek zorunda kaldığı görülmektedir. Hiçbir şekilde eleştirisi yapılamayan bir “gerçeklik”le sanat propaganda aracı olarak kullanılmış ve sanatçının sosyal işlevinin bu doğrultuda düzenlenmiş olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda, distopyaların tam da kavramın ortaya çıkışı gibi, sunulan ütopyaların aslında toplum için anti-ütopyalara nasıl dönüştüğü yukarıda sanat tarihinden örnek yapıtlarla ve Le Rêve de Bonheur adlı grup işleriyle birlikte ilişkilendirilerek anlatılmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

1. Acemoğlu, D., Robinson, J.A., (2019), “Ulusların Düşüşü”
2. Adorno, T.W., Lukacs, G., Bloch, E., Benjamin, W., Brecht, B., (2021), “Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması”
3. Archer, C.I., Ferris, J.R., Herwig, H.H., Travers, T. H.E., (2020), “Dünya Savaş Tarihi”
4. Artun, A. (2009), “Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık”
<http://www.aliartun.com/yazilar/utopya-olarak-muze-ve-mimarlik/> adresinden ulaşılmıştır.
5. Artun, A. (2011), “Mutluluk Hayalleri”
<http://www.aliartun.com/yazilar/mutluluk-hayalleri/> adresinden erişildi.
6. Artun, A. (2019), “Sanatın İktidarı, 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik”
7. Applebaum, A., “Holodomor” (n.d.). Britannica Online’da.
<https://www.britannica.com/event/Holodomor> adresinden erişildi.
8. Berman, M. (1994), “Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor”
9. Brisard, J.C.- Quetel, C. (2019), “Diktatörlerin Çocukları”
10. Campanella, T. (1985), “Güneş Ülkesi”
11. Dostoyevski, F. (2008), “Yeraltından Notlar”
12. Eco, U., (2015), “Çirkinliğin Tarihi”
13. Emery, L., (2002), “Teaching Art in a Postmodern World: Theories, Teacher Reflections and Interpretive Frameworks”
14. Finlay, N.A., (1979), “Fourierist Art Criticism And The *Rêve De Bonheur* Of Dominique Papety”, (Art History 2, no. 3, Eylül 1979: 327-338)

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.1979.tb00049.x>

adresinden erişildi.

15. Gaddis, J. L. (2020), “Soğuk Savaş - Pazarlıklar, Casuslar, Yalanlar, Gerçek”
16. Getty, J.A., (1985), “Origins of the Great Purges: The Soviet Communist Party Reconsidered, 1933–1938”
17. Gordin, M.D., Tilley, H., Prakash, G. (2017), “Ütopya/Distopya: Tarihsel Olasılığın Koşulları”
18. Groys, B., (1998), “The Total Art of Stalinism: Avant-Garde Aesthetic Dictatorship, and Beyond”
19. Halfin, I. (2017), “Ütopya/Distopya: Tarihsel Olasılığın Koşulları”
20. Jameson, F. (2017), Ütopya Denen Arzu”
21. Kumar, K. (2006), “Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşıütopya”
22. Laverdant, D. “Salon de 1842”, Phal. Ser., 5 (3 Nisan 1842), McWilliam, N. (2011). Sanat Ütopya, Mutluluk Hayalleri, Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850).
23. Machiavelli, N. (2016), “Prens”
24. Mathiez, A., “La Revolution Française et La Revolution Russe” 14 Mars 1921, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2999720.item> Çevirisi: <https://bilimveutopya.com.tr/fransiz-devrimi-ve-rus-devrimi> adreslerinden erişildi.
25. McWilliam, N. (2011), “Sanat Ütopya, Mutluluk Hayalleri, Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)”
26. More, T. (2019), “Utopia”
27. Morra, J. (2007), “Utopia Lost: Allegory, Ruins And Pieter Bruegel’s Towers of Babel”, ART HISTORY, VOL 30 NO 2, APRIL 2007 pp 198-216 &

Association of Art Historians 2007,

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-8365.2007.00538.x>

adresinden erişildi.

28. Platon, (2019), “Devlet”

29. Ragon, M. (2010), “Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi”

30. Ray, M., “Collectivization” (n.d.). *Britannica Online*’da.

<https://www.britannica.com/topic/collectivization> adresinden erişildi.

31. Rynck, P.D., (2017), “Resim Nasıl Okunur: Eski Ustalardan Dersler”

32. Shiner, L. (2018), “Sanatın İcadı”

33. Urgan, M. (1019), “Utopia”

34. Vieira, F. (2010). “The Concept of Utopia. Utopian Literature, Gregory Claey’s”