

Sovyet 60'ları: Projenin Sona Ermesinden Hemen Önce

Keti Chukhrov

İnsanların çokluğunda, sizin mekânlarınızda çözümlü gidiyoruz Politeknik...

A. Voznesenskiy

I

Sovyet 60'ları çok çelişkili bir anlatılar manzumesi sunar. 60'lar bir taraftan meşhur Yumuşama'nın [Thaw] gerçekleştiği ve Sovyet ütopyasının atılımına yönelik siyasal beklentilerin olduğu bir dönemdi. Öte yandan, sonu 1968 Prag İlkbaharı ile biten ve demokratik canlanma ve kültürel gelişimin durgunluğa girdiği acımasız hayalkırıklıklarının onyıllı oldu. Çelişkiler belirgindir: Gagarin'in uzaya uçuşu (1961) ve Berlin duvarının inşası (1961); uluslararası mekânlar, festivaller ve hükümetin "Manege" sergisine uyguladığı kötü üne sahip sansür (1962); sanatta ve gündelik hayatta "Batılı" "formalist" ifade türlerine yönelik ciddi kovuşturmalar; sanatçıların, sinemacıların ve müzisyenlerin "Sovyet karşıtı" faaliyetler yaptıkları gerekçesiyle sansürlenmesi (örneğin 1965'teki Daniel ve Sinyavskiy vakası¹) ve sinema, şiir, görsel sanatlar ve müzikte avangard anlatı biçimleri ve stratejilerin yükselişi.

Avrupa ve Birleşik Devletler'deki siyasi direnişle ilgili konulara girmeden, 60'lı yılların Sovyet Rusyasında sanat ve kültürün 1957-1964 yılları arasında gerçekleşen Yumuşama'ya rağmen, hem tüm dünyada süregiden modernleşme süreçlerinden, hem de sanattaki neo-avangard akımlardan ayrıksı bir konumda kaldığı genel kabul gören bir görüştür. 60'lı yılların Batı'sında sanat ve siyasetteki sınırları ihlal etme yoğunluğunu göz önüne aldığımızda bu sav büyük ihtimalle doğrudur. Sovyet parti bürokrasisinin yönetimi altında, Batı'dakine benzer bir şeylerin olması mümkün değildi. Öte yandan, 50'lerin sonundan itibaren Batı'ya ulaşan Sovyet edebiyatı, sanatı ve kültürünün temel olarak muhalif ve yönetim karşıtı olduğuna da dikkat etmek lazımdır; ancak Sovyet rejimine karşı eleştirelilikleri bu eserlerin avangard veya siyasi anlamda sınırları ihlal edici oldukları önkabulünü geçerli kılmaz. Tam tersine, bu tür edebiyat ve sanat her ne kadar parti otoritesine karşı bir direniş gösterse de genelde muhafazakar veya hatta gerici ve gelenekçi oldu.

Başka bir deyişle Batı, genelde yeraltında olmayan veya hatta "resmi" Sovyet olarak adlandırılan (mimari, bilim, sinema, müzik, tiyatro, sanat, toplum mühendisliği gibi) alanlarda görünür olan modernleşmeci eğilimleri bilme şansına sahip olmadı; kültürün bu katmanlarının, uluslararası arenada "Sovyet" oldukları için kabul görmemelerinin nedeni budur. 1962 yılı – pek çok kuşaktan Sovyet sanatçının işlerinin gösterildiği "Manege" adlı serginin Kruşçev tarafından ciddi şekilde sansürlendiği yıl² – kültürün resmi olan ve olmayan (veya konformist olmayan) diye ikiye ayrıldığı yıl oldu.

Bilindiği üzere, parti eleştirisinin temeli, sanatta modernist, soyut ve formalist yöntemlerin "kötüye kullanılması"ydı. Formalizme ve soyuta konan bu yasak, sosyalist gerçekçi kanonun yavaş yavaş iskartaya çıkarılmasına rağmen dokunulmadan kaldı ve ta Perestroyka'ya kadar sürdü. Öte yandan, soyuta konan yasak dışında, görsel kültür alanına özgü başka yasaklar yoktu. Dolayısıyla 60'lı yılların tüm soyut sanatı, konformist olmayan bir sanat olarak kendini ortaya koydu ve sıklıkla değeri bilinmemiş "büyük" sanat olarak görüldü; çoğunlukla Sovyet yeraltı sanatı örneklerinden oluşan Rutgers Üniversitesi Zimmerli Sanat Müzesi'ne ait Norton Dodge Koleksiyonu temelli pek çok sergide bu durum gözlenebilir.

"60'lı ve 70'li Yıllar Moskova'sında Gayri Resmi Hayata Dair Notlar" adlı metninde İlya Kabakov³, 60'lı yılların sanatını son derece kişisel bir sanat olarak niteler; her ne kadar Sovyet propagandacı sanatından uzaklaşan bir eğilim olsa da, uluslararası eğilimler bağlamında bakıldığında ilerici bir sanattan söz edilemeyeceğini söyler. Kabakov, 60'lı yılların sanat entelijensiyasındaki bölünmenin, parti konformizmiyle Sovyet karşıtı konformizm karşıtlığı ayrımının ötesine geçtiğinin de altını çizer. Yani "gayri resmi" sanat entelijensiyasının bir kısmı, Rus avangardının estetik metodolojilerini

¹ Sovyet yazarlar Andrey Sinyavskiy ile Juli Daniel, yurtdışında Abram Terz ve Nikolai Arzhak takma adlarıyla eserlerini yayımlamaktan suçlu bulunarak yedişer yıl hapis cezası aldılar.

² Bkz. Juri Gerçuk, *Haemorrhage MOSKH*, M., Novee Literaturnoe Obozrenie, 2008.

³ İlya Kabakov, *60-s, 70-s... Notes on the Unofficial Life in Moscow*, M., Novee Literaturnoe Obozrenie, 2008, (Rusça).

yeniden düşünme eğilimindeydi. Örneğin 60'lı yıllarda yükselen Lev Nusberg ve grubu "Dvijenie" [Hareket] sanatlarını, Naum Gabo'nun konstrüktivist fikirleri üzerine inşa etmişti. Her ne kadar resmi sanat nomenklaturasından oldukça uzak olsa da Nusberg yine de kendini Leninist bir ütopyacı olarak adlandırıyordu ve çalışmalarını çevrenin estetik örgütlenmesi olarak niteliyordu. Kinetizmin potansiyellerini araştıran Nusberg ilgilerini, makine hareketlerinin insanmerkezci arkaplanını ve insan davranışlarının makinesel izlerini incelemeye yöneltmişti.

Avangard fütürolojiye ve sentetik sanat pratiklerine duyulan ilgi, mekanik olanla doğal olan arasındaki ilişkiler, Fransisko Infante'nin yanı sıra "Dvijenie" grubunun daha sonra "Mir" adlı kendi yaratıcı projesini kuran bir başka üyesi Viaçeslav Koleyçuk'un çalışmalarında da tezahür etmişti. Infante 60'larda, geometrik nesnelere doğal manzaraları bir araya getiren fotoğraf projeleri icat etmiş, bunlara insan yapıtı demişti. Fakat Nusberg ve Koleyçuk'un aksine, onunki herhangi bir ütopyik bir arkaplandan veya konstrüktivist tasarıma dayalı bir projeksiyondan tamamen arı bir itkiydi. İlginçtir, yukarıda söz ettiğimiz (genelde form açısından soyut denebilecek) pratikler, konformist olmayan Julo Sooster, Eduard Shteinberg, Oscar Rabin, Vladimir Nemukin gibi ressamların daha muhafazakar resimlerinin aksine sansürlenmiyordu. Bunun sebebi büyük ihtimalle, bu sanatçıların eserlerinin ciddi ölçüde, mimari tasarım ve bilimsel deneysellik ve sibernetik formatlarıyla örtüşüyor olmasıydı. 50'li yılların sonunda ve sonrasında ortaya çıkan Yuri Zlotnikov, Oleg Prokofiev veya Boris Turetskiy gibi soyutlamacı sanatçılar da büyük ihtimalle aynı sebeplerden ötürü kovuşturmalara maruz kalmadılar. Örneğin Zlotnikov'un pek çok soyut resmi, işaret sistemlerinin psikofizyolojisi üzerine meta-sanatsal araştırmalarına, mekanizmalar ve algı süreçleri üzerine incelemelerine dayalı disiplinlerarası çalışmalarından çıkmıştı ve genelde matematik ve sibernetik bilgisine dayanıyordu. Onun örneğinde soyutlama, nesnel iletişim dilleri ve çevrenin maddi özellikleri üzerine araştırma için vesile olmuştu. Tüm o deneyselliğe rağmen, yukarıda sözü edilen gruplar özlerinde 60'ların *avangard* hareketleri arasında sayılmalı mı yoksa sadece 20'li yılların formlarının ve fikirlerinin birer kopyası mı meselesi hala bir soru olarak önümüzde duruyor (örneğin Kabakov bu grupları gecikmiş ütopyanizm çerçevesinde tanımlıyor).



"Kompozisyon", Lidia Masterkova, tuval üzerine karışık malzeme, 1967

60'lı yılların konformist olmayan muhalif gruplarına – örneğin Lianosov grubu (Eduard Shteinberg, Oscar Rabin, Evgeni Kropivnitskiy, oğlu Lev Kropivnitskiy, Vladimir Nemukin, Lidia Masterkova, Genrich Sapgir, Igor Holin ve diğerleri) gibi gruplara – gelince, anti-estetik olarak adlandırdıkları kaçış yanlısı bir estetiği benimsediler ve kendilerini 60'lı yılların sosyalist ve komünist yeniden yaratı projelerinin taban tabana zıttı olarak ortaya koydular. Lianosov grubu üyeleri, sanatsal iletişim ve üretim yolu olarak son derece hermetik bir ortaklık geleneğini kuran ilk sanatçılardan⁴. Kasıtlı olarak toplumsal hayatla ve siyasal tartışmalarla ilgili her türlü mesele üzerinde düşünmeyi reddettiler, sanatsal meseleleri kişisel metafiziğe indirgediler ve gerçekliği, saçılmış bir şekilde tezahür eden fenomenlerden oluşan bir girdap olarak gördüler; bu duruşun adı somutçuluktan ve bir ölçüye kadar Moskova kavramsalcılığını etkilemişti. Juri Zlotnikov bu duruşu, yeraltının metafizik salonu diye adlandırdı.

Her ne kadar "gayri resmi" sanat altındaki iki eğilim arasında – yani muhalif ve neo-avangard yeraltı sanatları arasında – büyük bir fark olsa da ortak noktaları, gerçekliğe karşı belirli bir kayıtsızlıktı; ki bu tutum, o sık sık ortaya çıkan elitist tutumlarıyla Sovyet entelijensiyası nezdinde ideolojik söylemin bir simulakrumundan başka bir şey değildi. Ezoterik ve metafizik meselelere ve bilimsel soyutlamalara duyulan ilgi de bunun bir sonucuydu.

Eric Bulatov, İlya Kabakov, Andrey Monastirski, Dmitriy Prigov gibi sanatçıların işlerindeki kavramsal sanat-deneyimlerinin Sovyet ideolojisine

⁴ 50'li ve 80'li yılların konformist olmayan Sovyet sanatı için bkz. Karl Eimermacher: "From Uniformity Towards Diversity", M., Lotman Institute of Russian and Soviet Culture, 2004.



"Bani /Baths/ (Smell L'eau de Cologne 'Moscow')",
Oscar Rabin, 1966

yönelik analitik ve eleştirilel bir bakış üretmesi ancak daha sonraki yıllarda, 70'lerde gerçekleşti. Güncel sanat fikrinin daha o zamandan güncelliğin vücut bulduğu bir alan haline geldiği 60'lı yılların Batılı sanat ortamının aksine, Sovyet *görsel sanatının* 60'ları, modernite üzerine yaygın bir düşünüm uzamı olarak ele alınamaz. Var olan değerleri ihlal eden radikal sanat stratejilerinin devamı olarak görülen güncel sanat pratikleri, görsel sanat ortamında ancak Moskovalı kavramsalcuların, kültürel üretimin ve "sosyalist" propagandanın dillerini değerleri ihlal eder şekilde sorgulamaya yönelik ilk girişimleriyle birlikte ortaya çıktı. Gerçekliğin bu şekilde göstergebilimsel açıdan analizi, 60'lı yılların yarı modernist sembolizminden kaçışı ve ütopyanın tüketilmiş imgelerinin katı retorik örgüsünün yapıçözümüne uğratılmasını mümkün kıldı. Aynı zamanda (Kabakov örneğinde de olduğu gibi) kavramsalcular içsel heterotopyalar, "öteki" uzamlar, yani devlet aygıtı veya güzel sanatların hastalıklı tutkuları tarafından (ki bunlar 60'lı yılların sanat kuşakları açısından hala baki olan tutumlardı) hazmedilemeyecek kadar absürd ve şiirsel dünyalar yarattılar.

II

Bu arada karşımızda şöyle bir soru duruyor: Konu avangard stratejilerin izini sürmek olunca, bu stratejilerin ana öznesi ve merkezi neden güncel sanat olarak görülüyor? Köken itibarıyla avangard sadece, sanatsal veya hatta kültürel araçlarda yeniliklere indirgenemez, genel anlamda hayat ve siyaseti yeniden düşünmeyi amaçlar. Dolayısıyla avangardda siyasal açıdan önemli olan, hayat tarzlarında ve kendi kendine organize olan kolektiflerde de aranabilir.

Şayet avangardı belli bir yenilikçi sanatsal metodoloji olarak ele alırsak (yani ona güncel sanat tarihi bakış açısından bakarsak) 70'li yılların Moskova kavramsalculuğu, kendinden önce gelen 60'lı yılların sanatından daha avangarddır diyebiliriz. Ancak avangardı hayatın üretilmesi ve toplumsal kesişmeler için açık alanlar yaratılması ruhu üzerinden; herkesin iyiliği için özgür yaratıcı zamanın ortaya çıkışı üzerinden yeniden ele almak 60'larda, avangard ruhu siyasal ve sanatsal faaliyetlerin alanına taşımak için daha fazla ve yaygın bir çaba harcandığını gösterir, 70'li yılların kavramsalculuğuyla mukayese edildiğinde bile.

Dolayısıyla, Sovyet 60'larını, sanat tarihinin doğrusallığına indirgenmeyen bir potansiyellik olarak yeniden düşünmek üretken bir açılım olabilir. Değişim atmosferine ve sosyalist modernleşme fikirlerinin teşvik edilmesine tanıklık etmek için Sovyet 60'larının doğrudan güncel sanatla ilintili olmayan veçhelerini ele almalıyız. İdeolojik baskıya rağmen bu nitelikler belirgindi: alt toplumsal katmanların yükselişi, kentsel mekânlarda ve kent sakinlerinin buralarda yaşama yordamlarında vuku bulan değişimler (örneğin 60'larda köylülere şehirlere gidebilmeleri için pasaport ve göç etme, oralarda yüksek eğitim alma özgürlüğü verildi), kırsal kesimin kentleşmesi, felsefede, edebiyatta ve sinemada, Stalinist kültür politikalarında neredeyse yok olmaya yüz tutmuş neo-Marksist temaların ortaya çıkışı.

İlginçtir ki Stalin sonrası Sovyet 60'larının kitle propagandası sık sık demokratik süreçlerle örtüşüyordu. Böylesi bir örtüşmede şöyle bir paradoks vardı: Benimsediği toplumsal programla resmi ideolojinin pek çok durumda yeraltı sanat çevrelerinin bir çoğundan, kendini "prestijli olmayan" mesleklerden insanlardan, işçilerden, çiftçilerden ayrı bir yere koyan – dolayısıyla da proleter toplumsal katmanlara karşı elitist bir tutum sergileyen – muhalif entelijensyanın "anti totaliteryen" kavgasından daha demokratik olduğu ortaya çıktı.

Bu şu anlama geliyordu: "Yeni", "taze" akımlar – "resmi" kültür diye adlandırılan şeyin bünyesinde gelişenler de dahil – anaakım parti ideolojisine rağmen, o zamana dek unutulmuş avangard projeyi, formalist bir metodoloji olarak değil, Ekim Devrimi'nin ve onun mirasının bir uzantısı olarak yorumladı. Bu durum, Marlen Hutsiyev'in filmlerinde ve özellikle de "Temmuz Yağmuru" (1966) veya "İlyiç'in Kapıları" (1964) gibi filmlerindeki komünist ütopya melankolisinde; Genaldi Şpalikov ve onun Mayakovski'yi konu alan senaryosunda (Şpalikov, Hutsiyev'in yukarıda sözü edilen filmlerinin de senaristiydi); Larisa Şepitko ve makinelere ve teknik alandaki

gelişmelere yönelik şiirsel bir yaklaşım ile 2. Dünya Savaşı kahramanlıklarının kucaklanması ve tüketim toplumuna yönelik yükselen ilgiyi birleştirmeyi başardığı filmi “Kanatlar”da da (1966) geçerliydi. <http://youtu.be/IDMdg3xOWp0>

60'lı yılların kontrolden ari toplumsal uzamı Sovyet tarihinde çok kısa bir dönem süresince, belki de 60'ların Batısının devrimci kuşağının talep ettiği, mücadelesini verdiği özellikleri kendinde geliştirmişti: Tüm toplumsal tabakaların üniversitelere kabul edilmesi; kültürel alanlardaki hiyerarşiye yönelik eleştiri; burjuvazinin, sanat, bilim ve kamusal alanın aslında herkese açık olması gereken değerlerini kendine mal etmesine yapılan saldırılar gibi. Başka bir deyişle partinin – ister soyut ister formalist olsun – belli estetik unsurlara karşı düşmanlığı, toplumsal eşitliğin olduğu, katmanlaşmanın olmadığı yaşayan mekânlarla birleştirilebilirdi. Öte yandan (Sovyet elitist sanat entelijensiyasının hayran olduğu) Greenberg'ci ve Adorno'cu modernist safçılığın yanı sıra (Sovyet “*stilyaga*”larının⁵ hayran olduğu ve Sovyet üniversitelerinde yasak olan) tüketim kültürünün görkemli çekiciliği, 60'ların Batılı kuşakları ve yeni ortaya çıkmakta olan Sitüasyonist veya feminist pratikler tarafından eleştirilmiyor muydu?

Kesinlikle mutant bir sosyalizm olan Sovyet sosyalizminin paradoksu şudur: Olgunlaşmamış bir kapitalist sistemden doğmuştu ve gelişmiş burjuva toplumunda olması gereken tüm o – bireysel haklar, sivil toplum, yüksek hayat ve tüketim standartları gibi – özgürlükler onda yoktu. Fakat gariptir, sosyalizm için kaçınılmaz olan teknik ve ekonomik olgunluktan yoksun olan Sovyet sosyalizmi kendinde, komünizmin olgun hümanist tutkularına giden belirli özellikler geliştirmişti: Herkese açık eğitim, bilim ve kültüre ve yaratmak için gereken serbest vakte, herkesin paylaştığı en temel değerler olarak görüp büyük değer verilmesi gibi. Stalinist dönemde, iktisadi ve siyasi kontrol sayesinde sınıfsız parametreleri koruyan toplum – ki 50'li yılların sonundan itibaren otoriter müdahaleden ari kalmıştı – belki de 60'ların sonuna doğru şu iki şeyi birleştirmeyi başardı: Sınıfsız toplum ve geçmiş yirmi yılın çetin proleter emek taleplerinden görece bir özgürleşme. Bu örnekte sınıfsız toplum zorlama yaratılan bir koşul değil, toplumun içinden çıkan gerçek bir istektir – o sıralar henüz mutenalaştırılmış katmanları olmayan ve hâla, hayat standartlarına, metalara, moda ve kaliteli tüketim değerlerine yönelik proleter ilgisizliğe dayalı bir istek.

Yukarıda sözü edilen Marlen Hutsiyef ve Larisa Şepitko'nun filmlerine dönersek; bu filmler, Sovyetler'de 60'larda ortaya çıkan ve sonra 70'lerin başında toplumu ikiye bölen temel toplumsal ve kültürel çatışmayı yansıtan birkaç örneği teşkil ederler. Bu çatışma şuydu: Ekim Devrimi'nin başarmış olduğu radikal toplumsal değişime nasıl sadık kalmalı ve aynı zamanda Stalinizmi toplumsal projeye özdeşleştirmemeyi nasıl başarmalı; proleter kahramanlık projesini ve onun tarihsel mirasını, komünizmin avangardını geç sanayi ve sanayi sonrası topluma geçiş koşullarında konumlandırmasını nasıl anlamlandırmalı; kültürü, bir taraftan bünyesinde hâla büyük ölçüde köylülüğü barındıran büyük çoğunluğa, öte taraftan yükselen apolitikleşen okumuş kültürlü elite açık bir uzam haline nasıl getirmeli; kapalı sınırlar içinde ve soğuk savaş rejimi altında nasıl demokratik kalmalı.

Marlen Hutsiyef, 60'ların ortalarında çektiği iki klasik filmde, yani “Temmuz Yağmuru” ve “İlyiç'in Kapıları”nda, gündelik hayatın ideoloji dışı mekânlarını, yeni Stalin sonrası kuşağın rastgele kalabalıklarını ve *flaneur*'lüğünü yeniden üretir. Aynı zamanda, gündelik sükunet boyutunun yavaş yavaş nasıl bir kendinden memnuniyete dönüştüğünü gözlemler – bu duruş etik ve siyasal açıdan bir nevi omurgasızlıktır, komünist projenin daha fazla yaygınlaştırılması konusunda isteksiz bir duruştur. Bu, büyük ölçüde Sovyet 60'larının çıkmazı, ikilemidir: Sosyalist fikirler, mücadele veya kahramansı fedakârlıklar olmadan, basit gündelik hayatta canlı kalabilir mi kalamaz mı? <http://www.youtube.com/watch?v=eTV574EldIU&feature=related>

⁵ SSCB'de 50'li yılların sonunda ortaya çıkan ve Batılı hayat tarzını takip eden bir altkültür; kasten, hayata karşı gayri siyasi ve Sovyet etiğine karşı negatif bir tutum benimseyen bir gruptu bu. *Stiliagas* yarı İngilizce bir argo kullanarak konuşurdu, müzik, dans gibi eğlencelere çok düşküncü ve Sovyet hayat tarzıyla, yani minimalizm ve tarzda bir örnekleme tezat oluşturan grotesk bir giyim kuşam tarzını benimsemişti.

1 Mayıs emek ve dayanışma gösterileri, "İlyiç'in Kapıları"nda, kişisel melankoli ile özel hayatın aşıldığı bir yer haline gelir; tekil hikâyeler ile kolektivitelerin örtüştüğü veya daha doğrusu, tekil olayın sadece kolektiviteden çıkabildiği bir yer: Aşk, dostluk ve geleceğe yönelik toplumsal tutkular, tek bir uzamda ortaya çıkar. Böylesi bir insan topluluğu, hem Antonio Negri'nin hem de Paolo Virno'nun çokluklarından farklıdır. Virno'ya göre birliktelikler ve çokluklar, toplaşmak veya ortak bir zevk uzamı oluşturmak zorunda değildirler. Temel nokta, somut üretime yönelik amaçların dürtüsüyle hareket eden bireyler arası ilişkidir. Bu çoklukların kapitalist üretimin gerçekleştiği mekânları dönüştürmek zorunda oldukları post-fordist kapitalist toplumlarda doğaldır. Bu tip toplumlarda "ortak payda" maddi olmayan emeğin yordamları üzerinden paylaşılan genel akıl olarak algılanır. Böylesi ortak genel akıl, herkesi kapsayacak şekilde genel değilse veya herkes arasında eşit bir şekilde paylaşılmıyorsa, çoklukların toplu akınlarından çıkarılmalıdır. Bu durumda "ortak payda" sivil bir potansiyellik olarak anlaşılır ve illa ki o şekilde *deneyimlenecek* diye bir şey yoktur. "İlyiç'in Kapıları"ndaki kolektivite ise bundan farklıdır. Somut ilişkisel hamlelere dayanmaz ve hatta üretken de değildir. Emek dayanışmasının kutlandığı gün sadece bir tatil günüdür, çalışmadan geçirilen serbest bir gün. Burada "ortak payda" ve "genel", takasın somut ütiliter hatlarının ve hedeflerinin ötesine geçen bir deneyimdir ve zaten erişilmiş olan, kapitalizmden arı bir toplumda (bunun gerçekten başarılı bir şey olup olmaması önemli değildir), sömürünün olmadığı, eşitliğin olduğu bir uzamı başkalarıyla birlikte hissetmek anlamına gelir. Özgür eşitlikçi emek, tam da o çalışılmayan zamanın fazlalığını beraber hissetmektir. Böylesi çalışmadan geçirilen serbest zaman sadece ve sadece başkalarıyla paylaşıldığında veya genel toplumun iyiliği için geçirilen bir zaman olduğunda ilerici bir içerik kazanır. Kişilerin mahrem yalnızlığında veya kişisel ütiliter amaçlar bağlamında deneyimlendiğinde melankoli ve boşa harcanmış bir zaman olduğuna dair bir şüphe doğurur.

İşte bu nedenle 60'ların toplumsal anlatısı iki kahramanın birbiriyle çatışmasını içerir: Biri kolektivist, 2. Dünya Savaşı'na kahramanca katılan veya hatta devrimci geçmişi hatırlayan, pek iyi eğitilmiş fakat siyasi açıdan kafası net kişi; öteki, daha şimdiden hayatın sunduğu eğlenceler karşısında heyecan duyan, bilgili, eğitilmiş, birazcık bohem ve etik süper-ego ve onun uydu olarak komünizme sadakat meselesinden bıkmış bireyci genç. Şepitko da Hutsiyef de bu ikilemi, anlatılarına bir karakter yerleştirerek çözer: Bu, devrimci romantizm ile hayata ve emeğe yönelik katılımcı bir tutumu kendinde birleştiren bir karakterdir. Şepitko'nun "Kanatlar"ındaki, sonradan okul müdürü olan 2. Dünya Savaşı kahramanı eski pilot; veya "İlyiç'in Kapıları"nda kız arkadaşının bohem partisini, misafirler köylülerin ve işçilerin hayat tarzıyla alay edince rezalet çıkararak terk eden genç öğrenci işçi gibi. 70'lerin anlatılarında da bu tip karakterlere hala büyük değer verilir, ancak bunlar artık büyük çoğunluk tarafından aptal veya kurala istisna oluşturan kişiler olarak görülmeye başlanmıştır.

Sovyet felsefeci Evald İliyenkov 60'ların sonlarında kaleme aldığı "Genel Üzerine"⁶ adlı makalesinde, bu nosyona dair Marxist bir yorum geliştirir. "Genel" denilen şeyin ne gerçekliğin üzerinde asılı duran veya ona dayatılan metafizik bir düşünce, ne de genel'i soyut bir değişmez olarak ele alan pozitivist mantığın bir kategorisi olduğunu iddia eder. Herkes için ortak olan bir şey aynı zamanda herkesin içinde bulunur. Başka bir deyişle Genel, sadece nesnel gerçeklik, maddi fenomenler ve onların vuku buluşları kanalıyla ortaya çıkar. Fakat sadece bu vuku buluşlar Genel'e, Genel olana dönüşen özgül özellikleri, kaçınılmazlığı verir. Bu diyalektik meseli, herkes için ortak olanın (ve hatta evrensel olanın) ne dağılım veya yaygınlaşma ne de spekülasyon soyutlama olduğunu gösterme eğilimindedir. Bu, her şeyden önce maddi dünyada deneyimlenir, orada hissedilir ve oradan çıkıp gelişir, bunun tersi doğru değildir. Ayrıca bu, süreç yaşanırken doğrulanmak zorundadır. Dolayısıyla ideal olarak görünen her şey, hayattan çıkar ve Hıristiyanlıkta olduğu gibi onunla çelişmez. Sovyet 60'ları hala evrenselci tutkular ve hayat tarzı arasında böylesi bir sürekliliği korusa da (yani "İlyiç'in Kapıları"nın kahramanının ifadesiyle "düşünceler ile eylemler arasındaki sürekliliği"), daha 70'lerin başlarında geri dönülemez bir kopuşu açığa çıkarmıştı. Genel'e yapılan atıf, basitçe dile indirgenmiş, hayattan ve eylemlerden

⁶ Evald İliyenkov, "On the General", *Philosophy and Culture*, Moskova, Izdatelstvo Politicheskoi Literaturi, 1991, ss. 320-339 (Rusça).

Sovyet 60'ları: Projenin Sona Ermesinden Hemen Önce
Keti Chukhrov

kopuk bir şey olarak ortaya çıkmıştı. Bu kopuş, Sovyet sosyalizmi projesini yavaş yavaş sonuna erdirmiştir.

İngilizceden çeviren: Çiçek Öztekin