

GEORG GROSZ'UN SİYASAL DURUŞU: Sahte Fedakarlık, Sahte Tanıklık

Beatriz Aisenberg : *Grosz's Political Position:*

False Commitment, False Testimony

Çev: Prof Dr. Adem Genç*

George Grosz'un (1893-1959) sanat kariyeri, aşağı yukarı 1910 yılında başladı ve ölümüyle birlikte, 49 yıl sonra sona erdi. Yirmi üç yaşındayken (1916), ülkesindeki siyasal ayaklanmalara katıldı. Eylül 1918'de, Komünist Parti2 üyesi oldu. Buna karşın, 1933'ten sonra, daha önceki desenlerinde görülen siyasal konular, dramatik bir biçimde gerilemeye yüz tuttu. Almanya'yı terk edip yaşamının geri kalan bölümünü geçirdiği Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşti.

Grosz'un desen çalışmaları üzerinde yapılan incelemeler, onun desenlerindeki siyasal mesajların, dönemin komünist militanlık anlayışını pek yansıtmadığını gösterir. Öyle ki, bu desenlerin içeriği ile dönemin komünist militarizmi arasındaki mesafe oldukça dikkat çekicidir. Çalışmalarının ideolojik yönü üzerinde yapılan bu incelemenin amacı, sanatçının, komünist militanlığından Amerikan kapitalizmi taraftarlığına doğru yön değiştiren sanat anlayışının ana çizgilerini ortaya koymaktır (Grosz, 1974:81). Makalenin ilerleyen bölümlerinde öreceğimiz gibi, onun çalışmaları, sahte bir siyasal bilinci yansıtır. O, bir davaya (komünizme) sarılırken, sanatıyla -en iyi olasılıkla- bir nevi burjuva ahlakçılığı yapmaktadır.

Grosz'un sanatsal duruşu ile sanatsal gelişimi arasındaki ilişkiler üzerinde yapılan araştırmalar, bu gelişimi üç ayrı dönem içinde ele almaktadır. Birinci dönem, Grosz'un siyasal ve toplumsal olaylarla doğrudan ilgisi bulunmayan çalışmalarını da kapsayan, 1913 ile 1916 tarihleri arasındaki dönemdir. İkincisi, onun komünist ve anti-militarist bildirimsel kimliğinin açığa kavuştuğu 1916 ile 1932 yılları arasındaki 16 yıllık bir süreci kapsar. Ancak bu dönemdeki çalışmalarında da Grosz'un, proleter devrime bağlılığına somut olarak işaret eden otantik bir etkinliği, bütün dünyadaki işçilerin birlikteliğine vurgu yapan önemli bir çalışması yoktur. Grosz'un üçüncü dönemi, onun başlangıçtaki *apolitik* yıllarına döndüğü 1933'te başlayıp ölümüne dek sürer. Bu süreçte ise Grosz, daha önceki siyasal duruşunun tersine, adeta kapitalizmin düpedüz bir savunucusu olmuştur. Resimleri üzerine araştırma yapan akademisyenler, onun ABD'ye göç ettikten sonra, üzerinde herhangi bir tartışma bulunmayan komünist kimliğini terk edip 1933

yılından sonra, Amerikan hayat tarzına *asimile* olduğuna (Hess 1974:46)⁴ dikkat çekerler. Bu yazıdaki Grosz analizi bize, onun siyasal duruşunun ideolojik nedenlerle değişmediğini göstermekte, kabul edilen komünist kimliğinin aslında, başlangıçtan itibaren de pek inandırıcı olmadığı üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Genç Grosz, orduya gönüllü olarak katılmakla apolitik bir ruh hali ya da kişiliğini belli etmiştir. Bu durum onun bir yurtsever olduğunu da göstermez. Çünkü o dönemde, gönüllü olarak orduya katılmak, birtakım ayrıcalıklara sahip olmaktı. (Lewis 1971:23).⁵ Onun Alman ordusuna katılımı ve 1. Dünya Savaşı'ndaki askerlik görevi (13 Kasım 1914-11 Mart 1915), sağlığının bozulması nedeniyle çok uzun sürmemiştir. (Lewis 1971:51)⁶. Grosz'un cephedeki deneyimi, desenlerinden de anlaşılacağı üzere, onun bir savaş karşıtı olduğunu ortaya koyar. Bu muhalif tavrı, Alman ordusundan çıkarıldığı 4 Ocak 1917 tarihinden sonra giderek artmıştır. Akli dengesinin bozulduğu varsayılarak psikiyatri kliniğine yatırılmış ve 6 ay sonra taburcu edilmiştir. (Hess 1974:46).⁷ George Grosz, daha sonraki yıllarda, Amerik'ya iltica edince orada, Alman karşıtlığı ve antimilitarist tavrı nedeniyle de ilgi görmüş, sempati ile karşılanmıştı. Belki de bu nedenle Grosz, adını da Almanca, "Georg" yerine, İngilizce "George" olarak değiştirmiştir. Aynı biçimde Alman arkadaşı, Helmut Herzfelde de adını, John Heartfield olarak değiştirmişti. Ama Grosz'tan farklı olarak Heartfield, kominizme olan bağlılığını Almanya dışında da sürdürmüştür. (Hess 1974:64).⁸ Grosz'un savaş deneyimi, onu bir barış gönüllüsü haline getirmiştir. Yaptığı bir açıklamadan da anlaşıldığı gibi onun düşmanlığı, genelde sadece Alman toplumuna yönelikti. Berth Irwin Lewis'in *Art and Politics in the Weimar Republic* adlı kitabında Grosz'un dönemin Almanlarına yönelik açıklaması bu bağlamda ilginçtir:

"Estetik bir bakış açısıyla ben, savaşta kahramanca çarpışıp ölen her Alman için mutluluk duyuyorum. Alman olmak demek; her zaman hasta ruhlu, çirkin, şişman ve berbat bir biçimde karşıdevrimci olmaktır." (Hess 1974:51). ⁹

Grosz'un yapıtları üzerine daha derinlemesine bir tartışmaya girmeden önce, bu çalışmalarını, onun sanatçı kişiliğini komünistlerle birlikte öne çıkaran siyasal bağlamla; siyasal şiddet ve sol partilerin yükselişle ilişkilendirmek gerekir. Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg öncülüğündeki *Spartakist Direnişçiler Grubu / Spartakist League*^{**}, II. Wilhelm'in iktidara gelmesini sadece devrim için atılmış bir adım olduğunu düşünürken (Townson 1995:897)¹², dönemin Sosyalist Parti lideri, Kutsal Roma German İmparatoru Kaizer'in iktidardan düşmesiyle devrimci değişikliğin gerçekleştiğini sanıyorlardı. 1918'de kurulan ve anayasasının ilan edildiği, Weimar kentine atfen adı "Weimar Cumhuriyeti" olan bu yeni siyasal sistem, 1933'e kadar devam etmiştir. Spartakistler'in öncüleri olan Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg, yüzlerce ayaklanmacı ile birlikte, bu sistem içinde öldürüldüler. (Townson 1995:904)¹³. Mart 1919'da Spartakistler'in öncülüğünde ilan edilen genel direniş, büyük bir katliamla sona

ermiştir. Alman Savunma Bakanı Gustav Nolke, 150 ayrı şirketten topladığı bağımsız grev kırıcılarını yanına alarak 100 devrimciyi katletmiş; olaylarda 400 grevci işçi ağır bir biçimde yaralanmıştır. (Lewis 1971:66-68).¹⁴ Grosz, birçok çalışmasında Nolke'yi soykırımla suçlamasına karşın, Spartakist ideolojiyi desteklememiş; taraftarı gibi görünmesine karşın, Rosa Luxemburg'u katledenleri kınamamıştır. Bu sıralarda Grosz, *Cheers Noske! Proleteriat has been Disarmed / (Şerefe Noske! İşçi Sınıfı Silahsızlandırıldı)* – isimli bu resmin iki versiyonunu yapmıştır. *Die Pleite için çizdiği* – (Lewis 1971)¹⁵ birincisinde (Resim: 1), Savunma Bakanı, sağ elinde bir bebeği delik deşik ettiği kılıcını tutan eliyle devrimcilerin imha edilmesini kutlamaktadır. Grosz'un deseninde, kılıç tutan Noske motifi, devrimci hareketi bastırmanın net bir vurgulaması ya da etkili bir anlatımdır. Bu desende, kent caddeleri, çok sayıda cesetlerin saçıldığı bir savaş meydanı gibidir.

Die Pleite

30 Pf. Jahrgang No. 7 Der Neue Verlag, Berlin-Weißhof Anfang April 1918 30 Pf.



Resim 1: Grosz, *Şerefe Noske!*

Grosz'un *Yöneten Sınıfın Yüzü* (*The Face of the Ruling Class*) isimli kitabı için desen, 1921.

Grosz, Alman Savunma Bakanın Noske'nin bir diktatör ve terörist olarak gösterildiği ve *The face of Ruling Class* adlı kitabı için yaptığı başka bir çalışmasında da Noske'yi kınamaktadır. (Resim:2). Bu desende Noske, grotesk şekilde kafatasına benzer bir yüzü olan canavar olarak resmedilmiş. Dişlerinin arasında bir bıçak ve sağ elinde bir silah varken sol eliyle, "*Bir adım daha ve vurulacaksınız.*" yazılı bir pankartı göstermektedir.



Resim 2: Grosz, *Demir Noske (Iron Noske)*. Grosz'un, *Yöneten Sınıfın Yüzü (The Face of the Ruling Class)* isimli kitabı için desen, 1921.

Bu deseninde Grosz, realizmden uzaklaşır: Suçlanan savunma bakanını gerçekte olduğu gibi betimlemek yerine, kendini aktüel olaydan ve suçlanan kişilerden uzak tutar. Modele satirik bir ifade verir. Bu durum, o dönemde oldukça etkili bir siyasal *risale* niteliğinde olduğu halde, modern perspektif ve aslına uygunluk itibarıyla zayıf kalan *Cheers Noske* kompozisyonu için de pek farklı değildir. Her ne kadar Grosz'un desenleri, Weimar Cumhuriyeti'nin ilk dört yılı ile ilişkiliyse de, sanatçı, sadece 1919 yılında gerçekleştirilen 5000 ayrı grev ile, bu grevleri takip eden süreçlerde ortaya çıkan vahşet ve felakete direnen devrimci hareketin anlam ve önemini ifadelendirmekte dahi başarılı olamamıştır. 16 Onun sol ideolojiyle ilişkisi ve işçi sınıfı yandaşlığının ne denli zayıf olduğunu; işçileri iğrenç, kaba, ilkel ve değersizmiş gibi gösteren *In Front of the Factories / Fabrikalar Önünde* (1921) isimli (Resim:3) deseninde de görülmektedir. Grosz, proleterya mücadelesine net bir mesaj vermemek için resimlerini idealize etmemiş, işçileri hiçbir zaman güçlü devrimci figürler biçiminde göstermemiştir. Komünist Parti üyesi olarak öne çıkan bir sanatçının işçi figürleri ve onların



Resim 3: Grosz, *Fabrikaların Önünde* (*In front of the factories*) *Gölgeler İçinde* (*In The Shadows*) dergisi için desen. 1921

yaşam kesitlerine dair desenlerinde, işçileri daha optimist, güçlü kuvvetli ya da vakur ve onurlu bir biçimde göstermemesi ilginçtir. Örneğin, Grosz'un tersine Kate Kolwitz'in *A Weavers Rebellion* [*Dokumacıların İsyanı* (1897)] ve yine *The War* [*Savaş*, (1924)] isimli bir dizi gravüründe işçiler, daha güçlü bir kişilik ifadelendirilmesi içinde betimlenmiştir. Keza, *Memorial Plate to Karl Liebknecht* / *Karl Liebknecht'in Anısına Plaket* isimli tahta baskısında, (Resim:4) acı, hüznün ve ıstırap içindeki tekstil işçileri, Grosz'un yapıtlarında hiç görülmeyen türden bir insan sıcaklığını yansıtır. Kolwitz, Karl Liebknecht'i tanımamasına karşın, Alman işçi sınıfının hâletini anlamıştı. Törene, ölmüş liderin portresini yapmak üzere davet edilmiş; baskı kalıbına esas olan kompozisyonu oluşturmak için cenaze merasiminde, değişik bakış açısından altı adet eskiz yapmıştı. Sanatçı, bu baskıresminde, ölü bedenini ön düzleme yarlettirmiş, hemen arkasında, onu büyük bir üzüntü ve saygı ile izleyen işçi grubunu -bir kitle halinde ve soyut örüntünün dramatik etkisini öne çıkaran bir ustalıkla- siyah/beyaz görünümüne indirgemştir. En alt bölümüne de aktüel olayı ebedileştiren metni yazıp 15. 1. 1919 tarihini atmıştır.



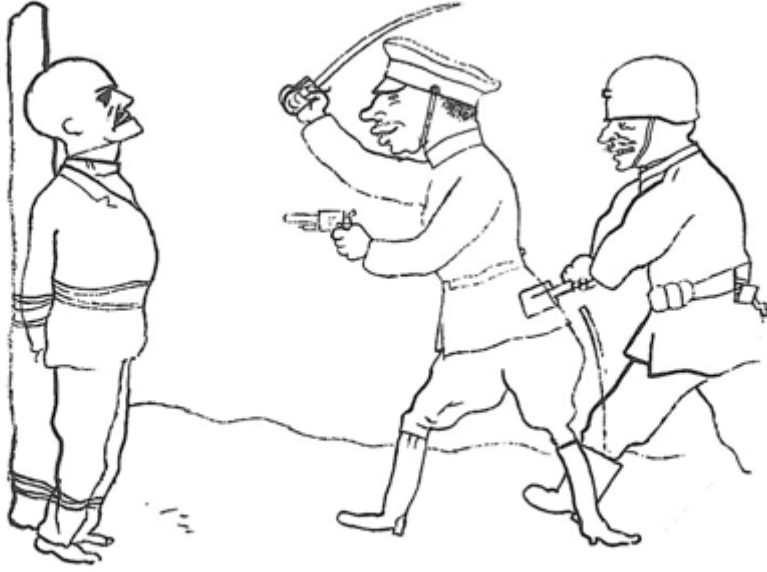
Resim 4: Käthe Kollwitz : *Karl Liebknecht* anısına bir tahtabaskı,1919.

Grosz, Karl Liebenknecht ile Spartakistler'in lideri Rosa Luxemburg'un katledilişini kınayan desenleri dahil olmak üzere Spartakist liderinin resmini birkaç kez çizmiş; ancak konuya yaklaşımı belirsiz ve negatif olmuştur. *Interregnum* (1936) portfolyosundaki *Remember /Hatırla* isimli desende (Resim:5), hayalet biçimindeki yargıç, tabutların üzerinden geçmektedir. Suçluların kimliğini belli etmemek için, hayalet figurünü, sırtı izleyicilere dönük olarak ve karmaşık bir tarzda çizmiştir. Elinde birçok evrak bulunan sinsi bakışlı yargıçın gözleri, otoritenin cereyan eden olaylara egemenliğini imlemek üzere, kafatasının arkasındadır. Desen basit ve şematik olup siyasal kişiliklere dair bilgi vermemektedir. Tabutlar kimsenin bilmediği; işçilerin ulaşamayacağı yerlere terk edilmiştir. Desen, ne kurbanların ne de onları katledenlerin siyasal kimliğini açıklamaktadır. Gros'un bu deseninde, sorumlu askerî mecralar tarafından gizli tutulmayan komünist liderlerin ölümüne dair gerçeklere atfen hiçbir belirti yoktur. Oysa Rosa Luxemburg, çok feci bir şekilde dövüldükten sonra *Landwehr Kanalı*'na atılmak suretiyle ölüme terk edilmiş; Rosa'nın cesedi aylar sonra bulunmuştu.



Resim 5 : Grosz, *Hatırla / Remember, Interregnum* isimli kitabı için desen, 1919.

Grosz, üç figürden oluşan ve bir kolona bağlı olarak infaz edilmekte olan bir devrimciye dair *Shot While Escaping* [*Kaçarken Vurmak*, (Resim:6)] konulu bir resminde, gerçek bir olayı görünür kılmak ister. Desenin konu tanımlaması (*Shot While Escaping / Kaçarken Vurulmk*) empatik bir suçlamaya yönelik infaz olaylarını da içermektedir. Zira, infaz edilenlerin kaçmaları şöyle dursun, kıpırdamaları dahi mümkün değildir. “*Kaçarken vurmak*” terimi, o dönemde otoritenin dirlik ve düzenliğini sağlamakla görevli olanların, karşı devrimci mücadelede “*Karl Liebknecht’in kanunsuz infazı*”nı meşru göstermek için kullanılmış olup halkın zihninde yer eden güncel bir terimdi. Bir Komünist Parti üyesi olarak Grosz’un, katledilen siyasal liderlerle, suçlularla ve bu tür olaylar karşısında duyulan öfkeyle ilgili olarak, daha cüretli kompozisyonlara yönelik bir desen çizmemiş olması düşündürücüdür.



Resim 6:Grosz, *Kaçarken Vurulma (Shot While Escaping)*, *Yöneten Sınıfın Yüzü (The Face of the Ruling Class)*adlı kitabı için desen, 1919.

Nitekim, kendi toplumsal konumları itibariyle, sanat tarihinde, çok daha önceleri tanık oldukları toplumsal olaylar yönelik olarak birçok sanatçının daha inandırıcı resim ve desen çalışmaları yaptıklarını biliyoruz. Bu bağlamda, örneğin Francisco Goya (1748,1828) ve Honoré Daumier (1808-1878)'in İspanya ve Fransa'daki mutlak monarşinin yasal sınırları aşan uygulamalarını şiddetle kınayan çalışmaları öne çıkar. Her ne kadar Goya, ifade özgürlüğü ve siyasal protestonun kesinlikle yasak olduğu bir dönemde yaşamışsa da, onun resimleri, desen ve gravürleri, o dönemde, işçi ve köylü istismarını ifşa ve ihbar eden, korku ve çılgınlığı görünür kılan belgeler niteliğindedir. *For Being a Liberal? / Liberal olmak İçin mi?* gibi resimlerinde Goya (Resim:7), anonim bir siyasal eylem kurbanı olarak genç bir kadın, elleri ve ayakları bağlı olarak sorguya çekilmektedir. Genç kadının yüzüne acılı bir ifade ve iç daralması yansıtılmıştır. Her ne kadar, resmin konusuna soru işareti dahil edilmişse de, Goya'nın bu resmindeki problematiğinin odağı, bir insanın *liberal/ antimonarşist* olması ya da, devlet yönetimine karşı görüşte olmasının, ona işkence yapılmak için yeterli bir neden olup olmadığına yöneliktir.



Resim 7: Francisco Goya: *Liberal Olmak İçin mi?* (*For being a Liberal?*), 1814-1824.

Daumier de *Rue Transnonian April 15, 1834* (*Transnonian Sokağı 15 Nisan, 1834*) konulu, kimliği bilinmeyen öldürülmüş kişilerin yer aldığı bir taşbaskı (litografi) çalışmasında (Resim:8), o dönemde meydana gelen gerçek bir olaya atıfta bulunup net bir kimlik açıklamasına girişir. Bu çalışma, 15 Nisan 1834'te, Lyon kentinde 8 saat çalışma süresi ve ücret artışı için greve giden dokuma işçileri eyleminin Paris sokaklarına yansmasıyla ilgilidir. Grev ilan edildikten sonra, iktidar otoriteleri, grevin devlete karşı işlemiş bir suç olduğunu kabul eden bir kanun teklifini alelacele meclisten geçirirler. Ölen arkadaşlarının intikamını almak isteyen, ulusal kolluk kuvvetleri *Transnonian Sokağı*'na girerek protestoya katılan 11 kişiyi öldürürüp, çoluk çocuk dahil olmak üzere olayla ilgisi olmayan, çok sayıda insanın yaralanmasına neden olurlar. Daumier bu çalışmasında, *Transnonian Sokağı* 7 kurbanlarının (Lejeune 1953:46)¹ karşılaştığı bu dramatik şiddet ve vahşetin gerçek çehresini olduğu gibi yansıtır. Bu tür bir gerçeklik duygusu Goya ve Daumier'nin bu bağlamdaki diğer çalışmalarında da görülür. Her iki sanatçının çalışmalarında, toplumsal olaylarda katledilen insanlar ile izleyiciler arasında kurulan duygusal atmosfer, Grosz'un desenlerinde olduğundan çok daha etkili, ileri düzeyde güçlü ve dramatiktir.



Resim 8: Honoré Daumier: *Trasnonian Caddesi (Rue Trasnonian)*, 15 Nisan 1834.

1920 yılından sonar Grosz ile Dadacı sanat akımı arasındaki aykırılık iyice belirgin hale gelmiştir. Bu çelişki, 174 sanat yapıtının sergilendiği Temmuz-Ağustos 1920 tarihli 1. Uluslararası Dada Fuarı'ndaki çalışmalarda kendini iyice belli eder. Etkinlikle ilgili afişler ve duvar ilanlarındaki, "*Dada, devrimci mücadeledede proleterya'nın yanındadır.*" biçimindeki slogandan da anlaşıldığı gibi, bu fuarın siyasal ve antimilitarist karakteri somut bir biçimde anlaşılmaktadır.

Fuarda sergilenen yapıtlar arasında Rudolf Schlichter ve Grosz'un *Got mit uns* isimli portfolyosuna, devlete hakareti içermesi gerekçesiyle polis tarafından el konulmuştu. Herzfeld ve Grosz aynı gerekçelerle "*orduya hakaret*"le de suçlanmışlardı.¹⁸ Otoriteyi itibarsızlaştırmak için bu olayı akıllıca kullanmak yerine Grosz, Herzfeld ve diğerleri, fuara katılan sanatçıları, sözlerinde durmamak, eleştirilerinde geri çekilmekle suçladılar. Duruşmadaki savunmalarında, aşırı militarizmi eleştirmek dışında hiçbir kurum ve kuruluşu incitmek istemediklerini belirtirler. Fuar hakkında, dönemin Alman Komünist Partisi'nin yayın organı olan *Die Rote Fehne*'nin 25 Haziran 1920 tarihli baskısında yer alan "*... Bu ahlaksız (perverse) sanat koleksiyonununun kültür ve sanata katkısından söz etmek, bir şaka değil bir küstahlık, bir edepsizliktir.*" biçiminde bir açıklama konuya belli bir açıklık getirmektedir. Dada Fuarı'nda, Rudolf Schlichter'in Alman devlet adamlarına yönelik temsili kuklası ile Grosz'un '*Gott mit uns*'unun, ağır hakaret ve antimilitarist olması nedeniyle, polis tarafından el konulması başka bir ayaklanma nedeni olmuştu. Savunma avukatları tarafından, duruşmada ısrarla, fuarın ciddiye alınmaması gerektiği vurgulanmaktaydı. Duruşma tanıkları arasında, Stefan Grossman (*Tagebuch*'un editörü), Dr. Paul F. Schmidt (*Dresden Kent Koleksiyonu* Müdürü ve *Expresyonist* sanat eserleri koleksiyoncusu) gibi önemli kişiler de yer almıştır. Dr. Paul F. Schmidt (Sonuncu tanık), Grosz'un sadece Almanya'nın değil tüm Avrupa'da o dönemin önemli bir sanatçısı olduğunu vurgulamış, fuarın Dadacı manifestonun satirik gülünçlüğü olarak algılanması gerektiğini belirtmiştir. Duruşma

sonunda yargıç, Grosz'a 300, Herzfelde'e ise 600 mark ceza vermiştir. (Hess 1974:100_).¹⁹ Bu olaydan da anlaşıldığı üzere, Dr. Schmidt argümanının, siyasal mesajları nötralize etmek ve bu mesajları Dadacı bir espiyote indirgemekle, aktüel olayın gerçek çehresini ortaya koyduğunu; o dönemde, John Heartfield'in dışında kimsenin otantik bir kömünist eyleme katılmış olamayacağını da söyleyebiliriz. (Schneede 1995:109-110).²⁰

Tutuklanıp hapse atılmaktan kendini korumak için Grosz, kendi ideolojik duruşundan sapmış, siyasal çizgisi belli olmayan paradoksal bir tavır içine girmiştir: Yazıları ve eylemlerinde Komünist Parti'yi destekleyen sanatçı, aynı desteği sanatıyla vermemiştir. Örneğin “*sanat için sanat*” ve “*tarafli sanat*” (*Tendence Kunst*) konusunda Grosz, sınıf mücadelesinde, proleteryanın hizmetinde bir araç olarak, siyasal mesajı ve siyasal bağlılığı (yükümlülük) olan bir sanat formunu savunmuştur. (Lewis 1971:92)²¹

Ordu ile çatışmaya girildiği 15 Mart 1920 günü 50 işçi hayatını kaybetmiş, 150 işçi de yaralanmıştır. Serseri kurşunlarından bazıları Zwigner Gallery'ye isabet ederek Rubens'in ünlü eseri *Basheba*'ya ne hasar vermiştir. Dresden Akademisi Profesörü Oscar Kokoshka, galerilerin kurşunlara hedef olmaktan uzak tutulmasını isteyen bir makalesini 40'tan fazla sayıda gazetelerde yayımlatmıştır. Grosz ve Herzfelde, bu türden bir kutsal serveti korumaya yönelik tavır ve tutucu sanat anlayışı nedeniyle Kokoşka'yı kınadılar. (McCloskey 1997:65)²²

Grosz, 1922'de yayımlanan *Concerning My New Pictures (Yeni Resimlerme Dair)* başlıklı makalesinde de, işçilerin savunulmasında sanatın bir silah olarak kullanılmasını desteklemek için sanatçıları siyasal yükümlülüklerini yerine getirmeye davet eder. Bu metinde Grosz, sınıf mücadelesine göre sanatın ikinci sırada yer aldığını vurgulamakta ve sanatçıların kendi kişisel duruşlarını bu sorunlara göre belirlemeleri; sömürücülerden yana mı yoksa kitlelerden yana mı olduklarını iyice belli etmeleri gerektiğini vurgular.(Lewis 1971:97)²³. Komünist Parti adına birçok etkinliğe katılmış olup işçi haklarını savunan Grosz gibi bir sanatçının resimlerinde, böyle güçlü bir mesajın fark edilmemiş olması ilginçtir. (Schneede 1985:146)²⁴. 1921 yılında, Almanya'nın siyasal durumu, şüpheli vatan hainlerini öldürmekten sakınmayan muhteşem adalet mekanizması ile, kendi kendine yeterli ve hâlâ, Özgür Kolluk Kuvvetleri (Free Corps) tarafından baskı altında tutulan devrim öncesi (pre revolutionary) bir devlet yapısı ile karakterize edilmekteydi. 1919-1922 yılları arasında sağcılar tarafından işlenen 354 siyasal cinayetin en önemli suç kurbanları arasında, dönemin Maliye Bakanı Mathias Erzberg ile Dış İşleri Bakanı Walther Rathenau da yer almaktadır. (Lewis 1971:132)²⁵. Grosz'un her iki cinayete de tepki göstermemiş olması da ilginçtir. 1921'de yayımlanmış olduğu *The Face of the Rulling Class (Yöneten Sınıfın Yüzü)* isimli kitabı, aslında onun işçi sınıfını bilinçlendirmeye yönelik en önemli çalışmalarını kapsamaktadır.(Lewis 1971:132).²⁶ İşçileri bastırılmış suç kurbanları olarak betimleyen desenler bir nevi polis

zulumü ve insafsızlığını ortaya koyan belgeler niteliğindedir. Desenler, işçileri devrimci kahramanlar olarak göstermemekle birlikte, egemen sınıfın bakış açısıyla uyumsuz figürler niteliğindedir. Grosz, işçileri, burjuvaziye betimlediği gibi betimlemiştir. Bundan dolayı, bu desenlerde işçiler, aynı zamanda yadsıyıcı basmakalıp karakter ve kişilikler olarak ifadelendirilmiştir.

Tarihlendirilmeleri devrim yıllarına rastlayan *The Face of Rulling Class* desenleri, işçilerin ilgi alanlarından ziyade, askerî birliklerin sorumluluklarına yönelik konuları içermektedir. Portfolyodaki birçok desen Spartakist ideolojiye söz yöneltmekte olmasına karşın, ideolojik berreklikten uzaktır. Örneğin, *Spartacus in Court / Spartaküs Mahkemedede* (Resim:9) konulu desen taşlamalı (satirik) bir içeriğe sahiptir. Desendeki yargıçlardan biri başpiskopos, diğeri bir burjuva, bir diğeri de memur kılığında karikatürize edilmiştir. Her üçü de kim olduğu açıkça belli olmayan bir devrimcinin savunmasını dikkatle dinleyip incelemektedir. Yayıncı, anonim bir Spartakist devrim militanına atıfta bulunmaktadır. Ama yine de bir mesajı iletme ya da bir devrimin patlak vermesine alamet olmak yerine Grosz burada, Spartakist devrimciyi, elleri ayakları bağlı, sıradan bir mahkum olarak betimlemektedir. Bu çalışmada sanatçı, gerçekleri belli bir yansızlık ilkesine bağlı olarak iletme ve Spartakistler'in karşı karşıya oldukları tehlikeli ve vakarlı durumu vurgulamak anlamında başarılı değildir.



Resim 9: Grosz, *Spartacus Mahkemedede* (*Spartacus in Court*). Grosz'un, *Yöneten Sınıfın Yüzü* (*The Face of the Ruling Class*)adlı kitabı için desen, 1921.

Grosz'un *How the State Courts Ought to Look* (*Devlet Mahkemeleri Nasıl Gözükmeli*) (Resim:10) konulu çalışması onun âdeta beklentilerini yansıtmaktadır: Popüler bir üçlü heyet (tribunal) yargılamasında, elleri arkalarında bağlı olduğu halde 6 asker yargılanmaktadır. Yargıçların arkasından işçiler, mahkemeye müdahil olarak katılmış olup Karl Liebknecht'in portresinin önünden geçerler. Daha öncekinde olduğu gibi burada da Grosz, resmin mesajını zayıflatırcasına, bu mahkemenin hangi davaya ait olduğunu belli etmemektedir.



Resim 10: Grosz, *Eyalet Mahkemeleri Nasıl Görünmeli* (*How the State Courts Ought to Look*) *İflas* (*Bankruptcy*) adlı başka bir yayın organı için desen, 1921.

1922'de Grosz, Sovyetler Birliği'ne giderek orada 5 ay kalır. 1946'da yayımlanan biyografisine göre,²⁶den bu geziden olumsuz izlenimlerle döner. Eleştirilenler, bu gezinin, Grosz için hayal kırıklığına uğrama; Sovyetler Birliği gerçeğini görmeye başlama ve komünizmden kopma noktası olduğunu belirtirler. (Lewis 1971:103)²⁸. Ama

yine de, onun karışık duygular besleyen zihin yapısı 1920'lerin sonuna kadar sürmüştür. Öte yandan. Grosz, Sovyetler Birliği'ne ilişkin *Der Knupppel (Değenek)* ve *Die rote (Kızıl Bayrak)* isimli, o dönemde, Komünist Parti'nin resmî yayın organlarındaki yazıları ile desenlerinde, proleterya mücadelesini desteklemiş ve ordu birlikleri ile kapitalistlerin işçileri sömürmesine karşı çıktığını göstermiştir. Komünist Parti'nin, o dönemde *Der Knupppel* isimli, taşlamalı başka bir yayın organı da bulunmaktadır. (Lewis 1971).²⁹ Öte yandan bu yayınlardaki desenler, bir taraftan egemen sınıfa bir saldırı niteliği taşıırken, diğer taraftan, süregelen bu sömürü ve kendi çıkarına kullanma düzeninin değişeceğine yönelik bir ipucu da vermemekteydi. Bunun tersine örneğin, Goya'nın *The Forge (Demirhane)*'sinde (Resim 11), sanatçının kimliği (1812-1816), bu kompozisyonda yer alan alçakgönüllü, gösterişsiz, saygılı ve sıradan işçilerin ifadelendirilme tarzına da yansımaktadır. O dünya sanatına, zamanının en itibarsızlaştırılmış bir meslek alanında girmiştir. (Goya Kataloğu).³⁰



Resim 11 Francisco Goya – *Demirhane (The Forge)*, 1812-1816.

Engizisyon tarafından belirlenen baskı ve sınırlı hayat koşullarında çalışan Goya, Grosz'un tersine büyük boyutlu (181×125 cm.) resimler de yapmıştır. Kendi döneminde, ifade özgürlüğüne sahip olan Grosz ise tablolarında işçi figürlerine yer vermemiştir.

1924 yılında Grosz, Komünist Parti'ye bağlı sanatçılardan oluşan *The Red Group* (*Kızıl Grup*)'u kurdu. (Schneede 1985:145/192)³¹ Bunu izleyen yılda, kendini proleteryanın savunucusu ve komünist olarak tanımlayıp siyasal mesajlara yer vermeyen sanatçıları kınamaya yönelik bir bildirge yayımladı. Bu bildirgede Grosz, kendini bir komünist olarak tanımlarken, işçilerin; cahil ve zevksiz, siyasal ve sosyal eşitliği hedef alan bir toplum yapısını özümseyemeyen, tutucu ve *phisitines* (*cahil ve zevksiz*) olduklarını vurgulamıştır. (Lewis 1971:192)³² 1924 ile 1932 yılları arasında Grosz, birkaç kez çalışmalarıyla Komünist Parti eleştirisini haklı göstermeye davet edildi. (McCloskey1997:105).³³ Buna karşın Grosz ve Herzfelde (Heartfield), işbirliği yapıp sanatçıların işçi sınıfını desteklemeleri gerektiğini ve kültürün, üretim biçimiyle şekillendiğini ileri süren Marksist düşüncelerini 1925'te *Art is in Danger* (*Sanat Tehlikede*) başlıklı bir makale yayımladılar. (Lewis 1971:16-19).⁴ Grosz'un mektupları ile beyanatlarında, onun hayranlarını aldatan; fakat kendini aldatamayan kişiliği hakkında bilgi edinebiliyoruz. 1927'de yazdığı gibi o, 1920'lerin sonlarına doğru, kendi pozisyonunun bilincine tamamen varmıştı:

"Ben kendi rutin rolümden memnun olmalıyım -bir hain... bir küçük burjuva anarşisti." (Hess 1974:154).³⁵

Ama yine de, onun karşıt duygu taşıyan ikircikli hali sürüp gider. Aynı yıl Grosz, Budapeşte'ye , işçi liderlerinin yargılanması ve mahkûmiyet durumlarını protesto eden bir telgraf gönderir. ABD'de İtalyan göçmeni Sacco ve Vanzetti'nin (Lewis 1971:116)³⁶ infaz edilmesini kınar. Ancak ABD'deki vicdansız, adaletsiz infazları protesto eden bir çalışması yoktur.

1932 yılında Grosz, New York'taki *Art Student League* (Sanat Öğrencileri Birliği)'ten bir davet alır. Eski düşmanı olan kapitalizme yönelik satirik eğilimi, sanatçının komünist yaşamından uzaklaşmış, Amerikan toplumuna adapte olarak yeni bir hayata başlamıştı. (Backet 1976:15)³⁷ Mac Carty devrinde soruşturma geçiren Grosz, Komünist Parti üyesi olduğunu itiraf etmiş; ancak Rusya'dan döndüğü ve komünist militanlığı terk ettiği 1923 yılından sonra, parti ile ilişkisini kestiğini belirtmiştir. (Hess 1974:175).³⁸ *Die Rote Fahne*'de yayımlanmış olan çalışması hakkında kendisinin yayımcı tarafından -a false argument (*yalan bir arguman*)- ile yönlendirildiğini ve başlığının, gereksinimlere uygun olarak değiştirildiğini itiraf etmiştir. Grosz, kendisinin birçok eleştirel deseninin parti sloganıyla ilgisi bulunmadığını ve Amerikan Komünist Partisi'nin hiçbir zaman üyesi olmadığını ilan edip şunları söylemiştir:

“Amerika’ya geldikten sonra, siyasal içeriği olan (siyasal karakterlerle) ilgili hiçbir desenim olmadı ve bu konuda aldığım bütün davetleri de reddettim.” (Hess 1974:247).³⁹

1933’te Nazilerin gücü ve yetkileri artınca Grosz, istihbarat birimlerinde, Alman halkının düşmanları arasında en çok adı geçen isimlerden biriydi. Şubat 1933’te, Alman vatandaşlığından çıkarıldı. O hiçbir zaman otantik bir Amerikalı olmamıştır. Ama yine de, bütün çabalarına rağmen ABD’de, demoralize olmuş bir Alman olarak yaşadı. (Hess 1974:247).⁴⁰ 1933’ten sonra, sadece komünist milis kimliğini değil, 1939’da Alman ve Amerikan yazarlarını bir araya getiren *Equality*⁴¹ isimli özel bir yayın organıyla işbirliği yapma teklifini dahi reddetmişti. Bir anlamda, Nazi karşıtı görev ve konumuna da son vermiş bulunuyordu. (Lewis 1971:247)⁴¹

Yukarıdaki gerçeklerden çıkarılan en akılcı sonuç, Grosz’un kendi çağında cereyan eden siyasal olaylar içinde yer almasında, o dönemde meydana gelen siyasal türbülansın etkilerinin büyük olduğudur. Oyun yazarı Ervin Piscator, o dönemde devrimci olmak için Marks ve Lenin okumaya gerek olmadığını söylüyor ve bununla, sanat ve fikir adamlarının, politik *kontekst* tarafından *müteharrik* kılındığını ima ediyordu. (Hess 1974:215).⁴² Grosz’un kafa karışıklığının öznesi de işte bu tür siyasal olay ve olgulardı. Grosz biyografisinde, sürekli bir çelişki içinde yaşamış olduğunu itiraf ederek, geçmişte yaptığı birtakım çalışmalarına da itibar etmediğini söylemektedir. (Richard 1979:101).⁴³ Her ne kadar onun açıklamaları, açık ve net bir ideolojik uyumsuzluk ortaya koyuyorsa da, birçok sanat tarihçisi onun komünist duruşunun içtenlikli olduğunu, ileri sürdüğü gibi sahte bir tavır, aldatmacı bir fedakarlık niteliğinde olmadığını söylemektedir.

Grosz’un komünist militanlığını değerlendiren ve bu konuda *Die Rothe Fahre*’nin sanat ve edebiyat eleştirmeni Macar komünist sanatçı Alfred Durus (esas adı Alfred Kemeny) ile, Grosz’un bir Spartakist ve bir Bolşevik olmaktan caydığı (Lewis 1971 195)⁴⁴ fikrini paylaşan Lewis dahi , Grosz’un ideolojik duruşunun dürüstlüğünden kuşku duyulmadığını söylemektedir. Daha da ileri giderek örneğin Shneede, Grosz’un proleterya mücadelesini savunmadığı gibi, komünizme de mucip olmadığını vurgulamaktadır. Hess’e göre de, Grosz’un, kendi çalışmalarında kendi siyasal çizgisinden inhiraf ettiğini kabul etmek zordur. (Hess 1974:179–180).⁴⁵ Bununla beraber, Hess; liberal diplomat ve sanat patronu Kont Harry Kesler’in günlüğünde, komünist militan değil de bir ahlakçı (moralist) olarak geçen Grosz’un ideolojik duruşunu net olarak açıklamaz:

“Berlin, 5 Şubat 1919. Bu sabah ressam George Grosz’u davet ettim....Grosz,

–yapıtlarında bilinçli olarak somut ve dürüst bir sanatçı olan William Hogart gibi –
Almanların Hogarth’i olmak istediğini söyledi. O dünyaya öğüt vermek, dünyayı değiştirmek ve geliştirmek istiyor.” (Shneede 1985:133). ⁴⁶

Sonuç olarak, deklare edilen komünist militarizmine göre, işçiler ve sömürülenleri destekleyen, sanatsal ve siyasal bir mesaj üreten bir sanatçı olmaktan öte gerçek Grosz, dünyayı kuşatan negatif etkenler olarak algıladığı musibetlerle mücadele etmeyi eleştirel bir görev sayan, fenalık ve günaha karşı olup bolluk ve refah için çaba gösteren bir Protestandı. (Lewis 1971:164).

Notlar:

1. Bu makale, benim 1998 yılında Jerusalem Üniversitesi'ne verdiğim *Political Aspects of Spanish Art of 20th Century-The Paradox of Engagé / 20. Yüzyıl İspanyol Sanatının Siyasal Yönü – Bağlanma Paradoksu* konulu Doktora Tezime bağlı olarak kaleme alınmıştır.
2. Spartakist League: Almanya Komünist Partisi (KPD), Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht önderliğinde 1918 Aralık ayı sonunda kuruldu. Sosyalist devrim için Ocak 1919'da, Berlin'de kadın ve erkek işçiler silahlara sarıldı. KPD'nin önderliğinde gerçekleştirilen ve Spartakist Ayaklanması olarak da adlandırılan bu ayaklanma, yeterli bir hazırlık olmadan başladı.Spartakist Ayaklanması tüm kahramanca mücadelelere rağmen yenilgiyle sonuçlandı. Karşıdevrimciler, Komünist önderleri yok edip, henüz yeni kurulmuş olan Komünist Parti'yi ve Almanya'da komünist hareketi ortadan kaldırmayı amaçlıyordu. Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht, 15 Ocak 1919'da karşıdevrimin paralı askerlerince tutuklanarak katledildi.(Çev. Notu) Spartakist League 1916'da kuruldu. Adını M.Ö.71 yılındaki başarısız esir ayaklanmasının liderlerinden almaktadır. Spartakist Savaşçılar birliği o dönemde Sosyalist Parti (USPD)'ye bağlı olan Marksist bir örgüttür. Aralık 1918'de Spartakistler USPD'den ayrılıp Alman Komünist Partisi KPD'yi kurdular. (Townson 1995:897).
3. 30 Aralık 1918'de, George Grosz, Wieland Herzfelde, John Heartfield ve Erwin Piscator Komünist Parti'ye üye oldular. (Bkz. Hess 1974:260). Grosz Herzfelde'yi 1915'te Meidner'in atölyesinde tanımıştı. (Bkz. McCloskey 1977:20). Sanatçıların Komünist Parti ile olan ilişkileri için temel bir kaynaktır. Ancak, McCloskey ,George Grosz'un kendini gerçekten komünizme adanmış bir sanatçı olup olmadığına yönelik bir tartışmaya girmekten çekindiğini söylemiştir. (McCloskey 1977:9).
4. Bildirgelerine göre Kızıl Grup (*The Red Group*) üyelerinin amacı, ...Yerel komünist partilerle işbirliği içinde olmak ve süregelen komünizm propogandasına katkıda bulunmaktı. (Die Rote Fahne, June 18, 1924; Bkz. Schneede 1985:145-192).

Kaynakça:

1. Backett, J, (1976) *The Twenties in Berlin*, London 1976.
2. Benson , T.Q.(1987) “Mysticism Materialism and the Machine in Berlin Dada” *Art Journal*, 46:1 (1987:46-55).
3. Catalogue *Käthe Kollwitz, Drawings, Prints and Sculptures*, Museum Israael, 1971
4. Catalogo *Goya y el espíritu de la Ilustracion*, Madrid 1998.
5. Grosz , G. (1972). *The Face of The Ruling Class*, Frankfurt 1972.
6. Grosz. G (1974). *A little Yes an a Big No: The Autobiography of Georg Grosz*, London 1974.
7. Hess. H. (1974). *George Grosz*. London 1974.
8. Lejeune, R.(1953). *Honoré Daumier*. Lausanne 1953.
9. Lewis, B.I. (1971). *George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*. Madison 1971
10. McCloskey,B. (1977). *Grosz and the Communist Party Art and the Radicalism in Crisis 1918-193.*, New Jersey ,1971.
11. Richard, L. (1979). *Del Expressionismal Nazismo-arte y cultura desde Guillermo II hasta la Republica de Weimar*. Barcelona 1979.
12. Schneede ,U. M. (1985) *Georg Grosz. The Artists in his Society*, New York 1985.
13. Towson, D.(1985) *Dictionary of Modern History*.London 1985.
14. Willet,D. (1978) *Art and Politics in the Weimar Perio*. New York 1978.

* Beykent Üniversitesi Öğretim Üyesi.