

Yazılar:

GRAFİKERLER MESLEK KURULUŞU
Gazeteciler Sitesi. Hikaye Sokak 7/1. Esentepe 80300. İstanbul Tel. 174 15 80

Teknoloji devrinin yeni tipografisini ilk geliştirenlerden biri olan El Lissitzky; heyecanlı, hareketli, çok zeki, ince yapılı, kısa boylu, biraz kavruk, hafif züppe ancak işini çok ciddiye alan bir sanatçıydı. Mimarlık ve mühendislik eğitimi yapan El Lissitzky kâşif, düşünür, yayıncı, tasarımcı (bu anlamda kendisine "konstrüktör" diyor), ressam, fotoğrafçı ve tipograf olarak çalışıyordu. Bu yazılar ve örnekler, ona hakkettiği saygınlığı yeniden kazandırmak ve onu tanımadan onun omuzları üstünde yükselen yeni nesle tanıştırmayı amaçlamaktadır.

El Lissitzky

Derleyen Zehra Tümertekin

Lasar Morduchowitsch Lissitzky 23 Kasım 1890'da Rusya'da Potschinok'ta doğdu. Annesi fanatik bir yahudi, babası Rusça ve İbranice'den başka İngilizce, Almanca bilen ve bu dillerden (Shakespeare ve Heine'den) çeviren yapan kültürlü, açık fikirli ve biraz da maceracı bir adamdı. 1890'ların başında göçmen olabilmek amacıyla Amerika'ya gitmiş, ancak hahama danışan karısı tarafından geri çağırılmıştı. Erken yaşlarında sanata ilgi duyan Lissitzky lise öğrenimini büyükannesinin yanında Smolensk'te tamamlamıştı. St. Petersburg akademisi resim bölümüne aslında Çarlık Rusya'sının ırkçı yönetimi nedeniyle kabul edilmeyen Lissitzky, eğitimine birçok diğer çağdaşı gibi Almanya'da devam etti. (Mühendis-mimar olmak üzere Darmstadt Teknik Yüksekokulu'nda...) I.Dünya savaşının çıkmasıyla kesilen eğitim yılları sırasında uzun ve geniş kapsamlı yolculuklara çıktı. Fransa'da, İtalya'da ve Almanya'da özellikle mimarisiyle ilgilendiği dini yapıları geziyor, aynı zamanda halk sanatı, batı resim ve heykelinin kuralları ve Japon baskılarıyla ilgileniyordu. Bu erken dönemden elimize geçenler genellikle okul ödevi olarak yapılmış bina etüdlidir ve birçoğunda mimari fantaziye ve



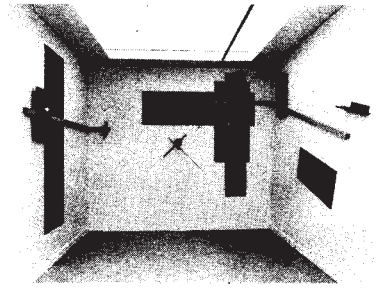
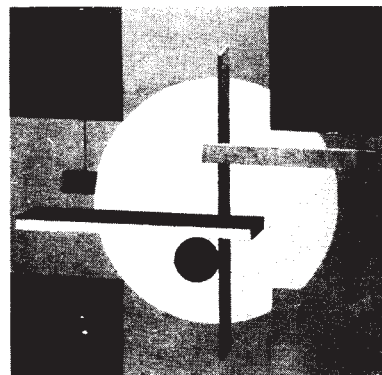
Lissitzky 1932'de Moskova'da.

organik büyümeye duyduğu erken yakınlık görülmektedir. Baskı ve çizimleri ise yüzyıl sonunda iyice yaygınlaşan Jugendstil (Art-Nouveau) akımının etkisinde kalmış, öte yandan "Sanatın Dünyası" adlı Rus manifestosundan da etkilenmiştir. Savaş nedeniyle bir süre sonra ülkesine dönen Lissitzky 1917 devrimiyle devrilen Çarlık rejiminin ırkçı baskısından kurtulan Riga Politeknik Enstitüsü'ne kaydoldu ve 1918'de mimar-mühendis olarak diploma aldı. Okul döneminin ardından bazı mimarlık bürolarında tasarıma katılmaksızın çalıştı. Ancak Lissitzky'nin bu yıllardaki esas etkinliği devrimden sonraki ortamda filizlenen Yahudi Rönesansı'nın, sağlanan yeni özgürlüklerle bağdaşması ve ulusal bir kişilik kazandırılmasıydı. Yahudi etnik kültürü konusundaki ilgi ve araştırmaları 1916 yılına kadar uzanmaktadır. Üç sene boyunca onunla aynı paralelde çalışan diğer sanatçılar arasında ressam Marc Chagall, Nathan Altman, David Sterenberg, Issachar Ryback ve heykeltıraş Josef Thaikof'u sayabiliriz. Bu dönemde Lissitzky'yi yahudi basimevleriyle çalışırken görmekteyiz. Onlar için illüstrasyonlar, kitap kapakları ve amblem çalışmaları yapmaktadır. 1917 devrimini izleyen yıllarda çeşitli Sovyet sanat komitelerinde görev aldı ve 1918 Mayıs'ında Moskova Kızıl Meydan'da taşınacak ilk bayrağın tasarımını üstlendi. Her ne kadar yeni politik yapı onun görüşleriyle tam çakışmıyorsa da, bu yeni yapı içindeki çalışmalarını herhangi bir kesintiye uğratmadan, mimarlığının aleyhine ancak Yahudi kültürünün lehine

sürdürdü. Bu ilgi onun Kiev'e giderek orada kurulan "Kültür Ligi"ne katılmasıyla sonuçlandı. Laik bir Yahudi kültürünün yaratılması, edebiyat dili olarak İbranice'nin kullanılması, yaşayan ve emekçi geniş Yahudi kitlelerinin kuvvetiyle milli formlar çerçevesinde ve gelecek idealleriyle uyum içinde bir Yahudi kültürü yaratmak amacındaydılar. Kiev'de kaldığı sürece yerel idarenin sanat şubesinde çalıştı. Aynı zamanda Yahudi basimevleriyle ilişkisini sürdürdü. Daha çok çocuk kitapları üzerinde çalıştı. Üçü yayımlanabilen "Kindergarten" (Çocukbahçesi) adında onbir kitaptan oluşan çocuk kitapları dizisi bu dönemin eserleridir. 1919'da Bolşevikler tarafından kuşatılan Kiev'den Witebsk'e geçti. Orada yeni kurulan okulda Marc Chagall ve Vera Ermolaewa tarafından mimarlık, baskı ve grafik atölyelerinin yürütücülüğüne getirildi. Mimarlık eğitiminde öngördüğü; öğrencilere mimarlığın ana metod ve sistemleri yanında özgün yapı fikirlerinin, grafik ve plastik ifadelerini modeller yardımıyla öğretmekti. 1919 sonbaharında başlayan bu yeni dönemde Lissitzky'nin Yahudi kültürü ve rönesansı çevresinde yoğunlaşan çalışmalarının son bulduğunu ve ne Kübizmle ne de Yahudi yayımlarında izlenen çağdaş illüstrasyonlarla açıklanmayacak yeni bir ifade biçimi yakaladığını görmekteyiz.

Aynı okulda diğer resim öğretmeni olarak görev alan Kasimir Malewitsch, birçok uluslararası avangart stil' denedikten sonra, kendi geliştirdiği iki boyutlu, renkli, sayıca çizgisel ifadelerle ağır basan formların, hareketsiz, beyaz, tarafsız bir zemin üzerine serpiştirilmesinden oluşan bu soyut resim kurgusuna "Süprematizm" adı verdi. Buna göre resim düzleminde kareler ve dikdörtgenlerle dinamik düzenlemeler yapılıyor, bunlar hem katıksız bir ifadeyi hem de sonsuz ve kozmik bir mekanda dalgalanan dünyevi ve manevi formları şekillendiriyorlardı. Renk skalası çok geniş, içinde eğriler, köşegenler, tekil elemanlar, hatta bazen edebi ifadelerin de yer aldığı

Proun R.V.N.2.1923. Birçok Proun'da formlar aksometrik olarak gösterilmiş mimari biçimleri hatırlatırlar. Malzeme olarak geleneksel yağlıboyanın yanısıra metal, kağıt, karton gibi öğelerle kolajlar da yapılmıştır.



1923'te Berlin'de açacağı kişisel sergisi için tasarlayıp kurduğu Proun odası. Duvarlara kimi kez mimari verilere uygun, kimi kez de ters olarak yerleştirilen, bazı öğelerin diğer duvar yüzeyine taşıdığı Proun biçimleriyle izleyici, ilk defa açık-seçik, dingin, ancak enerji dolu ve salt yapı elemanlarından oluşan bir dünya içine çekilmek isteniyordu.

bu metod, resme oldukça esnek bir yaratım sistemi getiriyordu. Süprematizm Moskovalı avangart sanatçılar arasında hızla yayılmış, resimde başka bir anlatımı benimseyen Chagall'a karşı Lissitzky de Malewitsch'in yanında yer almıştı. Gelecek altı yıl boyunca çalışmalarını bu noktadan başlatarak kendi soyut sanatını oluşturacak ve yapıtlarını "PROUN" diye adlandıracaktı. Prounlar kendi aralarında farklılıklar göstermekle birlikte, kabaca iki ya da üç boyutlu birçok farklı geometrik cismin bükülmez bir yüzey üzerinde, alışılmadık ve beklenen mekansal ilişkilerin tersine kurulmuş, yerçekimi kurallarının bu sonsuz Proun dünyası içinde ihmal edildiği düzenlemelerdir. Üstüste ve içiçe geçen formlardan biz, dengenin bozulduğunu, mekânın deforme olduğunu ve resim düzleminde potansiyel bir hareketi sezeriz. Kullanılan kontrast formlar, ölçek ve doku bu dinamik gerilimi artırırlar. Prounlar resmin gerisindeki sonsuzluktan çok, resim yüzeyinden dışarıya doğru fırlayan bir mekân yaratırlar. Genelde Lissitzky'nin açıklamaları arasında Prounları hakkında açık ve net bir tanımlama yoktur. Kendi şiirsel açıklaması şöyledir: "Proun, resimlenmiş ve onları yapan sanatçıların cesetleriyle gübrelenmiş toprak üzerinde oluşur. Sanatçı, yeniden değerlendirilen malzemenin ekonomik inşasıyla şekillenen resminde, artık resimsel tasvirde öte, bizi içine çeken bir mekân, etrafında dolaşılabilen, altından ve üstünden bakılabilen bir yapı oluşturacaktır. Artık o, bir kopyacı olmaktan çıkıp, nesnelerin yeni dünyasının kurucusudur. Prounların sonuçları sadece dar bir uzman çevre tarafından değerlendirilip, anlaşılacak bilimsel örnekler doğurmaz, yaşayan, göreceli cisimler ortaya koyar. Bunların etkileri ne ampermetre ne de monometreyle ölçülebilir." Lissitzky Prounu saran bu belirsiz anlatımı hep korumuştur. O, bunu sanatının sürekli varlığı ve yaratıcı payı için bir garanti olarak değerlendirmektedir. 1920'li yılların başlarında en çok tartışılan konulardan biri de yeni yaratılacak sanatın faydası üzerinedir. Devrimle gelen yeni sosyal düzende ne asiller, ne kilise,

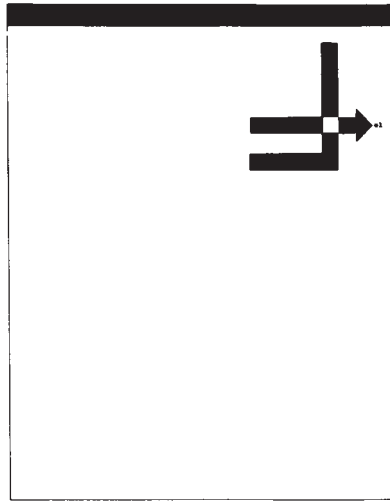
ne de burjuva vardır. Rejim, sanatı yaratıcı emek olarak değerlendirmektedir. Hatta bir sanat eserinin değerini doğru saptamak amacıyla ilgili bakanlık bir tarife yayınlamış, bu tarifede, eserdeki emek/saat ölçülerek daha çok emek/saate daha fazla değer (fiyat) biçmektedir.

1921 yılına gelindiğinde Sovyet Rusya'sında genelde iki farklı eğilim vardır. Birincisi, yönetimle aynı paralelde ve o yıl Kasım ayı içinde 25 sanatçı tarafından güzel sanatlar alanındaki etkinliklerine son verdiklerini açıklayan, bundan sonra topluma yararlı gördükleri endüstri ve tasarım konularında çalışmayı seçen görüştür. İkincisi ise Lissitzky ve konstrüktivistlerin oluşturduğu eğilimdir. Yine bu yıllarda cevap aranan sorular şunlardı:

1. Yeni topluma en uygun sanat akımı ve stili nedir?
2. Sanatçı ve deviet ilişkisi nasıl olmalıdır?
3. Marksizm üzerine kurulu, felsefesini, değerlerini, bilincini ve tarihini emekle açıklayan bir devlet görüşü içinde sanatsal emek doğru olarak nasıl değerlendirilecektir? Ortaya çıkan bu belirsizlikler ve anlaşmazlıklar, Naum Gabo ve Wassily Kandinsky'nin Rusya'dan ayrılmasına neden olmuş, aynı nedenler ve baskı tekniklerindeki yetersizlikler Lissitzky'nin de Almanya'ya geçmesinde etkin olmuştur.

Prounu yaratıcılığın yeni formu, geleneksel sanatın inkar biçimi, yeni formlara ulaşmada bir durak noktası olarak açıklayan Lissitzky, Moskova'dan sonra gittiği Berlin'de tipografi çalışmalarına yoğunluk verdi. 1920'lerde hazırladığı bir çocuk kitabı projesini Skythen grubuyla kurduğu ilişkiler sonucunda gerçekleştirdi. "Von 2 Quadraten" (2 kareden) adlı bu kitapta "Lissitzky tipografisi"nin tipik örneklerini görebilmekteyiz. Yerleştirilmiş, ancak serbest düzenlenmiş kelimelerden oluşan sayfa düzenlemelerinde kelimelerin ilk harfini öne çıkartıp vurgulamakta, yine ilk harf bütün bir kelimenin yerine geçebilmektedir. Tek bir harf bazen aynı harfle başlayan iki ayrı kelime için de kullanılmaktadır. Bu hikaye kitabından sonra Mayakowski'nin "Dlia Golosa" (Ses İçin) adlı şiir kitabını gerçekleştirdi. Tipografinin başyapıtlarından sayılan bu kitap ve dergilerdeki sayfa düzenlemelerinde çeşitli fotoğraflardan ve yayınlanmış metinlerden yararlanmakta, tasarımını onların üzerine kurmaktadır.

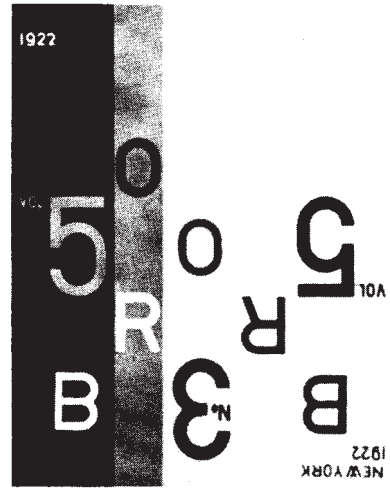
Berlin'de kurduğu dostluklar devrimci, halkçı, solcu sosyalist partiyle bağları olan ancak Bolşeviklere karşı, entellektüel bir sanatçı grubuydu. İçlerinden İlya Ehrenburg'la Doğu-Batı arasında, sanat dünyasındaki etkinlikleri aktaran "Weschtsch" (Nesne) adlı



Kendi antelli kağıdı.

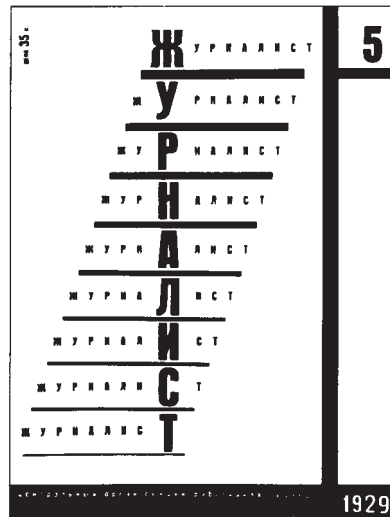


Berlin ve Moskova'da yaptığı Proun'ların taşbaskılarının yer aldığı, Kestner-Gesellschaft tarafından yayımlanan albümünün kapağı.



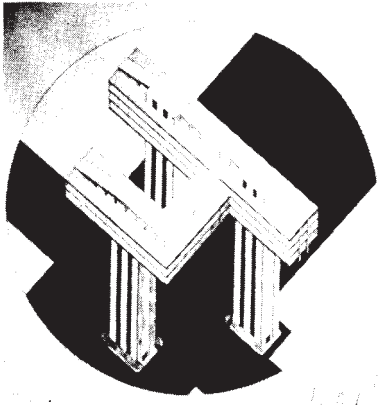
"Broom" dergisi için kapak tasarımı, 1922.

İki haftada bir yayınlanan "Journalist" (Gazete) dergisinin kapağı. Lissitzky'nin bu tasarımı derginin altı sayısında farklı renklerde kullanılmıştır. 1929.

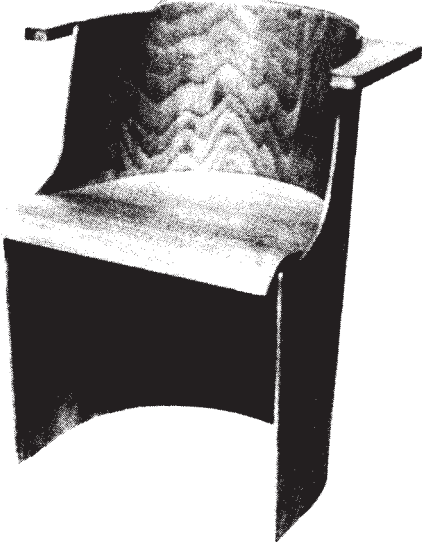


bir dergi yayınladılar. Bu dönemde Lissitzky'i hem Prounların yaratırken hem de teorik çalışmalar yaparken, Rus çağdaş sanatı hakkında konferans ve yazılarıyla izlemekteyiz. Nollendorfplatz'daki Café Leon'da yapılan ateşli avangart sanat tartışmaları ve bunları izleyen Uluslararası Konstrüktivizm'in kurulma çalışmalarında etkin olarak yer alan Lissitzky, 1922'de Düsseldorf'ta I.Uluslararası İlerici Sanatçılar Sergisi'nin kapsamında Konstrüktivistlerle birlikte düzenlediği konferansta: "...sanat, yaratıcı enerjinin evrensel ifadesidir ve insanlığın ilerlemesinin sağlanması amacıyla kullanılabilir.", demektedir. Hannover'e geçen Lissitzky burada çok candan ve yakın bir dostlukla karşılandı. Hatta 1923'te yakalandığı ölümcül tüberkülozdan da onların yardımıyla kurtuldu. Burada onun eserlerini değerlendiren ve sonradan 1927'de Moskova'da evleneceği Sophie Küppers'in de çalıştığı "Kestner-Gesellschaft" tarafından desteklendi ve ilk kişisel sergisini 1923'te burada gerçekleştirdi. Prounları Almanya'daki baskı teknolojilerinden çok memnundu, Kestner Topluluğu'nun yayınlamayı planladığı bir dizi albümün ilk sayısı için seçildi. Prounların taşbaskılarından oluşan bu ilk albümün başarısı üzerine özel bir girişimle "Sieg über die Sonne" (Güneşe Karşı Zafer) adlı opera için hazırladığı figürlerin taşbaskılarının yer aldığı ikinci bir albümü yayınlandı. Hannover'de o sıralarda çok etkin bir sanatçı olan dadacı ve "Merz" adlı derginin editörü Schwitter'le dostluğu hem de birlikte çıkartmaya başladıkları "Nasci" adlı dergiyle perçinleşti. Lissitzky'in organik büyüme ve gelişmeye duyduğu ilgi onun doğal gelişme ve biyolojik süreç karşısındaki hayranlığını da açıklamaktadır. Döllenme, gebelik ve çocuktan yetişkin insana geçen doğal ve biyolojik gelişmeye saygı duymakta ve hayret etmektedir. Bu nedenle hiçbir avangart sanatçıda görülmediği kadar, insanlığın gelişme ve büyüme en açık olduğu çağa yani çocukluğa çok büyük bir ilgi beslemekte ve onlara yönelik birçok eser vermektedir. Karısı Sophie Küppers'in iki oğluna ve ortak çocukları Jen'e düşkünlüğü ancak böyle açıklanabilir. Alman sosyalbilimci ve düşünür Spengler ve doğabilimci Francé'nin teorilerinden etkilenmiş, yazılarında onların tezlerinden yararlanmış, Francé için iki kitap tasarımı da gerçekleştirmiştir. Francé'nin sanatçılar üzerindeki etkisini kısaca özetlemek gerekirse o, sanatçılara resmi bıraktırarak tasarıma yönelmiş; güzel sanatlardan uygulamalı sanatlara geçişi hızlandırmıştır.

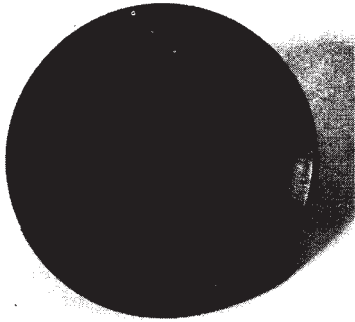
Lissitzky sanatını Prounlarla belirli bir noktaya getirmişti, Prounlardan mimarlığa yumuşak bir geçişin olamayacağını 1923 Berlin Büyük Sanatsergisi nedeniyle tasarlayıp gerçekleştirdiği Proun odasıyla farketmiş, hayali Proun mekanıyla gerçek mimari mekanın ifade edilemeyeceğini görmüş olmalıydı. Prounlar gelişme ve ilerlemelerini ancak fotoğraf ve film sanatında sürdürebilirdi. Üçüncü boyutun gerçek mekansal tanımıysa ancak mimarlıkta mümkündü. 1924-1926 yılları arasında birçok fikir projesi aşamasında kalan mimari tasarımlar yaptı. Bunların arasında henüz okul yıllarında ilk eskizlerini yaptığı "Lenin Tribünü" (1924), bir klüp binası tasarımı (1925), "Wolkenbügel" adını verdiği, tamamı sekiz eş yapıdan oluşacak yüksek büro binasının tasarımlarını sayabiliriz. Şehir merkezi etrafında yerleşecek bu yapıların herbiri farklı renklerde boyanacaktı. Temelde yapı üç bina ayağı üzerinde yukarıya doğru değil fakat yatayda gelişecek, altından ve etrafından rahatça geçilecek, şehirde gereksiz yer kaplamayacaktı. Tek bir doğrultuda düşeyde yükselen gökdelenlere karşın "bulutaskısı" olarak dilimize çevrilebilecek "Wolkenbügel" değişik yönlere bakıldığında farklı görüntüler oluşturacaktı. 1921'de Mimarlık Bölümü Başkanlığı'nı yaptığı Wchutemas'taki okula (Sovyetlerin Bauhaus'u niteliğindedeydi) 1925'te mobilya tasarımı ve iç mimari konularında ders vermek üzere tekrar çağrıldı. 1927'de Moskova'da düzenlenen tipografi sergisi ve 1928'deki Köln Uluslararası Baskı Fuarı'nın tüm basılı malzemesinin sergi mekanlarının düzenlenmesini gerçekleştiren Lissitzky, 1928'de Stalin'in başlattığı beş yıllık kalkınma planıyla birlikte yaklaşık 1932 yılına değin sürecek ve onun üçüncü mimarlık dönemi olarak gösterebileceğimiz, daha gerçekçi ve pratik mimari çözümlere yöneldiği bir sürece girdi. Bu projeler arasında 1929'da Meyerhold Tiyatrosu'nun yeniden düzenlenmesini, yine aynı yıl Rusya'daki konut gereksinime çağdaş bir çözüm önerisi olarak geliştirdiği ve özellikle değişebilirliğin araştırıldığı tip komün konut projesi, modüler mobilya tasarımları, 1930'da bir ağır endüstri yapısı ve Pravda kompleksinin tasarımlarını sayabiliriz. Lissitzky'nin son dönemi olarak adlandırabileceğimiz 1931-1941 yılları Stalin'in saf komünizmi yerleştirmek amacıyla giriştiği uygulamalara rastlar. Komünizmi toplumun amaçlanan zihinsel gelişmesi ve eksiden artıya geçişinde gerekli bir süreç olarak değerlendiren Lissitzky, hiçbir zaman ne tam bir Bolşevik ne de Komünist Parti'nin bir üyesi oldu.



Moskova'nın yoğun trafik noktalarında konumlanmasını düşündüğü Wolkenbügel adlı yüksek büro binaları çeşitli durak ve metro istasyonlarını da bünyesinde barındıracaktı.

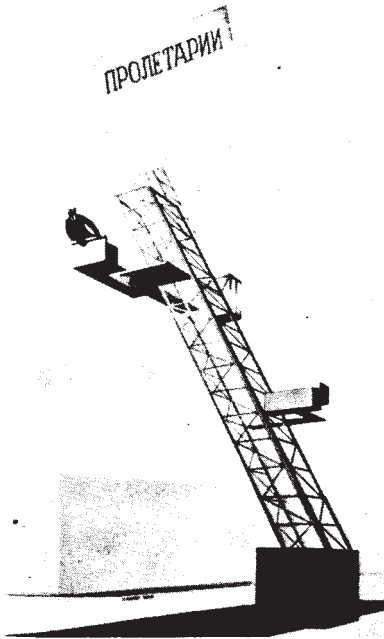


1929'da yayımladığı "Rus Konut Gereksinimi ve Çözümleri" başlıklı projesinde yer alan bu iskemle, ilk defa 1930'da Leipzig Uluslararası Kürkfuarı'nda Sovyet pavyonunda sergi iskemlesi olarak kullanılmıştır.



Tabak, 1923. Siyah zemin üzerine kırmızı şablon bezemesi, enjeksiyon tekniğiyle yapılmış, sırsız çömlek. Model no.2864, örnek 8/20,0 19,3 cm.

Lenin için tasarladığı konuşma tribünü, 1924.

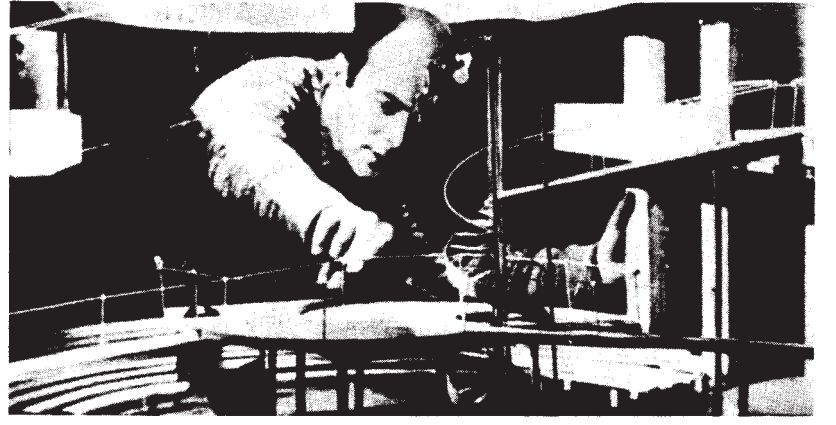


Stalin yönetiminin Sovyet kültür hayatını çöle çevirdiğinin elbetteki farkındaydı. Ancak onun içinde bulunduğu ortamı gerçek değerlerini kullanarak şimdiki durumu ileriye götürmeyi amaçlayan yapısı böyle bir siyasi ortam içinde çalışabilmesini sağlamıştır.

"İnşaa Halindeki SSCB" adlı devlet propaganda dergisinin sayfa tasarımlarını, her dergi için anlaşmasını yenilemek ve elinden geldiğince propaganda yanı sıra sayılar dışındakileri seçerek sürdürdü. Yine devlet adına Kızıl Ordu, Sovyet ağır endüstrisi ve gıda sektörünü konu alan albümler gerçekleştirdi. Onun bu dönem çalışmalarına topluca bakıldığında daha çok görsel imgelere ağırlık verdiğini izlemekteyiz.

Fotomontajlar, üstüste bindirmeler, dairesel kesitler, diyagonal yanyana getirilişler belli başlı düzenleme karakteristikleridir. Tipografide olduğu gibi kitabı ele alışında da gelenekseli sürdürmemiş, okuma hızını ve ilgisini arttırmak amacıyla kitap içine koyduğu katlanmış ya da yarım sayfalarla bu alanda yeni ve özgün uygulamalar gerçekleştirmiştir. Sayfa düzenlerinde de yeniden Prounlarıyla bir paralellik kurduğu gözlenmektedir. 1935 yılında "Tümsovyet Ziraat Sergileri" ile ilgilenmek üzere görevlendirilen Lissitzky, 1939 New York Dünya Fuarı için Sovyet pavyonundaki restoranı tasarlamış, II. Dünya Savaşı'nın çıkması nedeniyle iptal edilen Belgrad Fuarı'ndaki pavyon tasarımını onun son işleri arasında sayabiliriz. 21 Aralık 1941'de Moskova'da ölen sanatçının gerçekleşmesini göremediği son işi; çöken Nazi imparatorluğunu Hitler'in iskeleti için kazılmış bir mezarda simgelediği plaketti.

Bu kadar çeşitlilik gösteren Lissitzky'nin işlerini tek bir noktada toplamak olanaksızdır. Ancak tüm yaşamı boyunca yaratımlarında en önemli etken şüphesiz "başlangıç" fikridir. Bu herşeyin başlangıcı olarak düşünülebilir. Hayatın başlangıcı (doğum karşısında duyduğu hayret), gelişmenin ve yetişkinliğin başlangıcı (her türlü biyolojik ve organik olayla çocuklara karşı ilgisi), bir kitabın başlangıcı (kapak ve ilk sayfanın doku, malzeme ve düzenleriyle iç sayfalara göre tanınan öncelik ve titizlik), gelecekteki yaratım ve aktarımların başlangıcı olarak değerlendirdiği ve bir katalizator olarak gördüğü Prounları, fuar ve sergi mekanlarının başlangıcı (girişin vurgulanması). Bu başlangıçlar ve yeni buluşlarla yaratımlarını yönlendiren Lissitzky, her zaman içinde bulunduğu anın olgularını kullanmakta büyük titizlik göstermiştir. Bu olgular bir stil (Chagall'dan etkilenerek yaptığı illüstrasyonları veya Malewitsch'in



Total tiyatro anlayışıyla ele aldığı Meyerhold Tiyatrosu'nun yeniden düzenleme projesinde Lissitzky, Prounlarında olduğu gibi fiziksel, gerçek mekanda da yerçekimine karşı geliyor, her yönden gelebilen ses ve ışık öğeleri ve sınırları tanımlanmamış bir sahne düzeniyle oyunu bir boşlukta sergilemeyi amaçlıyordu.

Süpramatizmi), bir düşünce sistemi (Spengler ve Francé'nin felsefeleri), veya hazır dokümanlar (çeşitli fotoğraflar ve yayınlanmış metinler) olabilir. Heran çevresindeki yaratıcı, maddesel ve politik ortama tepki veren ve onu kendi işlerinde kullanacağı vazgeçilmez bir kaynak olarak değerlendiren Lissitzky, bir bukalemun gibi her türlü ortama böylelikle uyum sağlayabiliyordu. Bu yumuşakbaşlılığı onun bütün yaratımlarında ortamın ona hükmetmesi tehlikesini de beraberinde taşımıştır. Ancak o, şimdiki zamanı inkar ederek değil, onun içinde varolarak yaşamayı seçmiştir. 1930'lu yıllarda öğrencilerine geride bıraktığı resim sanatının birgün görsel yaratımlar için olumlu bir unsur olabileceğinden sözeden Lissitzky, 1934'te kendisini ziyaret eden Amerikalı bir arkadaşına da: "Hayır, bütün bunların zamanı geçti. Birgün, belki ben gittikten sonra bunlara geri döneriz", diyordu, zarif, hüznülü gülümsemesiyle. ●

Tipografinin Tipografisi

El Lissitzky, Merz, Temmuz 1923

1. Basılı kağıttaki kelimeler duyularak değil görülebilen kavranacaktır.
2. Geleneksel kelimelerle kavramlar aktarılır, harfler aracılığıyla kavramlar yaratılırlar.
3. İfadenin ekonomisi-fonetik yerine optik.
4. Tipografi mekaniğinin kuralları uyarınca cümle malzemesiyle oluşturulacak kitap mekanı, içeriğin gerilimlerine uygun olmalıdır.
5. Klişe hammaddesiyle yaratılan kitap mekanı yeni bir görsel anlayışı gerçekleştirmektedir. Gözün mükemmelleştirilmesindeki doğanüstü gerçek.
6. Kesintisiz sayfa akışı-canlı izlenebilen kitap.
7. Yeni kitap yeni yazar gerektirir. Mürekkep hokkası ve kamyş kalem ölmüştür.
- 8 Basılı kağıt mekanı ve zamanı aşar. Basılı kağıdın ve kitabın sonsuzluğunu gerçekleştirmek gerekir. ELEKTROKİTAPLIK. ●

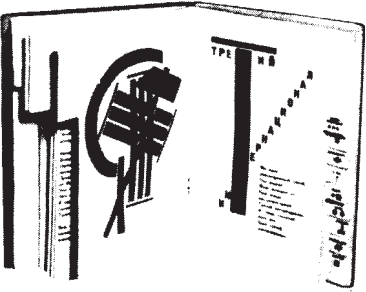
El Lissitzky'den Tipografik Aktarımlar

Jan Tischichold 1965

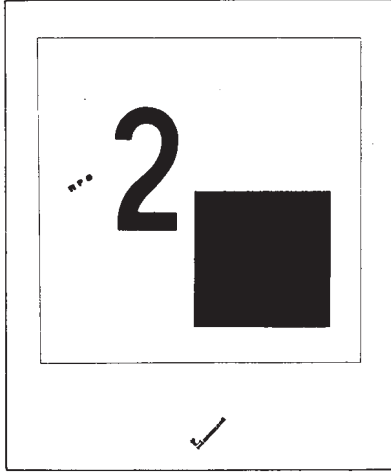
Çeviren Zehra Tümertekin

Teknoloji devrinin yeni tipografisini ilk geliştirenlerden biri olan Lissitzky, heyecanlı, hareketli, parlak zekalı, ince yapılı, küçük, biraz kavruk, hafif züppe ancak ciddi bir adamdı. Önüne geçilemez bir keşfetme arzusuyla doluydu. Bir topluluk içinde bulunduğu mutlak başka bir şeyle uğraşır; ya çizerdi, ya fotoğraf çekerdi ya da yazardı.

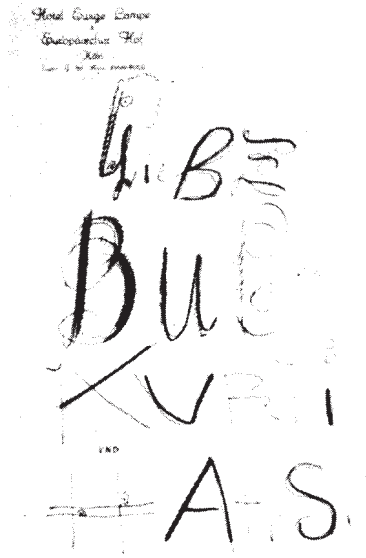
1909'dan 1914'e kadar Darmstadt Teknik Yüksekokulu'nda süren mühendislik eğitimi onun yaratıcılığının gelişmesinde kendine özgü bir yarar sağladı. Her işte temel olarak halledilmesi gereken teknik bir problem yatmaktaydı. Çoğunlukla hayalgücüsüyle birlikte davranan aklı, biçime hayalgücünden önce karar veriyordu. Mühendis olduğuna inanmasına karşın, o bir sanatçıydı. Kandinsky (1866), Mondrian (1872), Brancusi (1876), Malewitsch (1878)'den genç, Hans Arp (1887), Kurt Schwitters (1887) ve Max Ernst (1891)'in kuşağındandı. Bu kuşakta o da -sayca az olmalarına rağmen- Ratschenko (1891) gibi kendilerini en erken konstrüktivistler arasında sayanlarla birlikteydi. Kendini "konstrüktör" olarak adlandırıyor. Mayakowski'nin Dlia Golosa (1923) adlı kitabının baş sayfasında: "Konstrüktör knigi (Kitabın konstrüktörü) El Lissitzky", diye yazılmıştı. El Lissitzky'nin bütün işlerinde yeni devrin tekniğini ve pozitif bilimlerini yaratmak için uğraşan mühendisin çalışmalarına duyulduğu hayranlığı görürüz. Onun için değişimin sağlayacağı olanaklar daha farklı ve mutlu bir geleceği müjdeliyordu. Bilimin, insanlığın kaderini iyi yönde etkileyerek değiştireceğine inanıyordu. Sürekli genişleyen ve



Şair ve düşünür Mayakowski'nin "Ses İçin" adlı şiirlerinin yer aldığı kitap. O yazarı sadece yazmakla yetinmeyip, yazdıklarını kitlelere sesli olarak aktarmakla da sorumlu görüyordu. Bu nedenle çeşitli arabaşlıklara ayrılan kitap, konuşma sırasında konuşmacıya ilgili konuda yol gösterecek bir yardımcı kitap niteliğini taşımalıydı. Lissitzky bu işlevi daha da vurgulamak amacıyla şiirleri bir fihrist düzeni içinde sunuyordu.

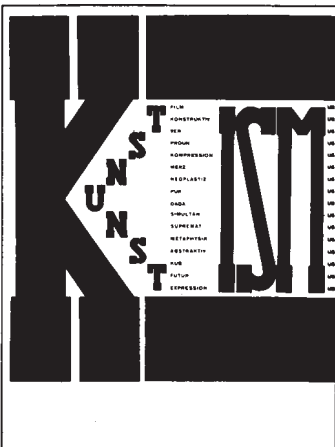


"2 Karenin" adlı çocuk kitabının kapağı, 1922. "Bu 2 karenin hikayesinde ben, basit bir düşünceyi yine basit araçlarla aktarmaya çalıştım. Kitabı okuyan çocuklarda, okumanın, onların katılımıyla gerçekleşebilecek bir oyuna dönüşebilmesi için gerekli ilgiyi ve yetişkinlerde de bir sahne eserine duyulabilecek merakı uyandırmalıydı." (Lissitzky'nin notları, Tipografik Olaylar'dan.)



1927'de evlendiği Sophie Küppers'in oğullarına gönderdiği mektup, 1928.

Hans Arp'la birlikte hazırladıkları, 1924'ten 1914'e doğru geriye uzanan sanat akımlarının incelendiği kitabın kapağı.



gelişen fizik, kimya, matematik ve geometri onun için geleceği vadeden bilim alanlarıydı. Lissitzky'nin mesleki eğitimi mühendislik ve mimarlık üzerineydi. Ancak o, kâşif, konstrüktör, düşünür, ressam, fotoğrafçı ve tipograf olarak çalışıyordu. O, evrensel biriydi. Boyadığı resimler ona göre hayallerinin teknik tasvirleriydi. Prounlarındaki cisimler ağırlıkları yokmuşçasına sınırsız ve sonsuz bir mekanda gezinirlerdi. Amacı resim (pentür) değildi. Elle tutulabilir nesnelere ilgileniyordu. Genç zihni daha önce bulunmuş gerçekleri geliştirmek yerine yenilerini yaratmak istiyordu. Başka birşeyin, şimdiki zamandan fırlayan ve sadece ona ait olacak yeniliklerin peşindeydi. Yeni malzeme, yeni formlar, aktarılmamış, öncesi olmayan kabuller, tayf berraklığında renkler, kullanılan malzemenin en aza indirgenmesi, işlevin, materyalin ve biçimin kimliği araştırılmalıydı. Sadece "yeni" onun için yeterince yeni değildi. Bütün işlerinde gelecek teknoloji devrinin masallarında, zamanından önce, ileride ortaya çıkacak biçimlerin yaratılmasında ve mühendislik metodlarının ilahlaştırılmasında hep bir defaya özgü olmanın büyüsunü taşıyan devrimci deney ruhu vardı. Günümüzün şüpheli insanı için günün teknik olanakları bir sır olmaktan çıkmış, aya yolculuk (sadece parasını verenler için şaşırtıcıdır), veya New York'la anında yapılan telefon konuşması olağan sayılmaktadır. Dedelerimiz ütopik gelenler bugünün gerçekleridir. 40 sene önce özellikle devrim ertesinde 1917'de Rusya'da durum farklıydı. Lissitzky'nin 1919'da Weimar'da kurulan Bauhaus'un geç dönemindeki etkileri belirgindir. Bu konuda Marc Chagall Edouard Roditi'ye şöyle demektedir: "1922'lerin Lissitzky'si Weimar'daki Bauhaus'un hemen hemen bütün modern sanatçıları kendine hayran bırakmıştı ve herkes onun Proun projelerinin taslağını çıkartmakla uğraşıyordu." Tipograf olarak Lissitzky 1922'lerde Gutenberg'in neredeyse beşyüzsenselik kurşun harfleriyle çalışmak zorundaydı. Bunlar da hiç kuşkusuz onun form dünyasına uymayan ve oldukça hantal bir malzemeydi. Malzeme ve baskı tekniğinin yetersizliği ortadaydı. Çoğu zaman yaratımlarını halihazırdaki baskı tekniklerini dikkate almadan oluşturuyor, dizginin zorlanması halinde istediği sonucu bir kroki olarak çizerek yeniden anlatıyordu. Kendi antetli kağıdı bunların içinde bir istisnadır. Diğer bütün işleri yeni ve güçlü ifadeler yaratmasına karşın, tipografiyi amatörce yapanların çok eskiden kalmış ve yapılan işe uygun olmayan döküm harflerle boğuşmaları gibidir. Biçimlerini



Lissitzky'nin günümüz kuşağını nasıl etkilediğine ilişkin bir örnek. Solda Lissitzky'nin "Zincirlerinden Kurtulmuş Tiyatro" kitabı için yaptığı kapak tasarımı, yıl 1923. Sağda Amerikalı grafik sanatçısı Paul Scher'in sergi duyurusu, yıl 1983.

görselleştirecek olan kilplakalar ve çok az esneklik şansı olan metalplakalar (metaldizgiler) mutlaka ona birer kurşun ayak gibi yük olmuştur. Lissitzky tabiki yazının formuyla da ilgiliydi. "Weschtsch" (Nesne) dergisinin kapağında bunu izleyebiliriz. Ancak bu konuda eğitim görmemişti. Harflerini formlarını tartışmadan saptanmış bir veri olarak kabul ediyor, bundan sonraysa harflerin kendi aralarındaki kademelenmelerini araştırıyordu. Onun için önemli olan tasarımında kontrastı oluşturabilmektir, bunu gerçekleştirmek için kullandığı elemanların miktarıyla ilgilenmiyordu. Yazı düzenlemelerinin birçoğunda gözlenen sertlik onun şimdiki kadar her türlü basılı malzemede gördüğü tekdüze griye gösterdiği tepkidir. O zamanlar vasat bir tipografiye daha sık rastlanıyordu. Okuyucuyu sarsarak uyandırmak amacıyla sayfaya kararlı bir şekilde bazen boydanboya yerleştirdiği büyük yazıbaşlıkları ve kalın manşetler herşeyi bir düzene sokuyor ve vurgulanmak istenen yerleri belirliyordu. Genelde detayla fazla ilgilendiği söylenemez. Örneğin Mayakowski kitabının metin sayfalarının sıradan dizgisini baskı ustası kendi kafasına göre hazırlamıştı. Lissitzky için kıskırtıcılık sadece okuyucuyu eğlendirmek için başvurulmuş bir yol değil aynı zamanda metnin tipografik sunumu için gerekli bir olguydu. Tipografik olarak en ince düşünülmüş işleri arasında "Von zwei Quadraten" (İki Karede) in Rusça baskısının iç kapağını gösterebiliriz; böylesine bir diziliş kademelenmesine ve yazı karışımına işleri arasında az rastlarız. Muhtemelen harf dizilişlerinde hedeflediği hassas ağırlık dağılımlarının ne kadar zahmetli bir iş olduğunun farkındadır. 1927 Moskova Polygrafik Sergisi kataloğu ve Mayakowski kitabı,



kitabı nasıl teknik bir alet olarak ele aldığı keskin kanıtlardır. Bu nedenle her iki kitapta da (katalogda sayfa tepesinde, Mayakowski kitabında ise sayfa yanında) fihrist fikrini kullanmıştır. Sanatçının "yeni" biçimi amaçlaması -eğer bu bir lüksse de- kesinlikle bir mühendislik işi değildir. Ona göre yapılacak çok iş vardı, belki de kafasında çok fikir vardı. Bu nedenle sürekli olarak bir tek düşünce üzerinde yoğunlaşmıyordu. O sırada detayla ilgilenmiyor olması tipografisindeki vuruculuğu zayıflatıyordu. Bugün film şeridinin yaptığını o tipografik düzenlemeleriyle gerçekleştiriyordu. Gözünün önünden geçenleri tasarımına doğrudan aktarıyordu. Filmin gelecekteki önemli rolünü önceden kavramış, "Unser Buch" (Bizim Kitap, 1927) başlıklı yazısında bundan söz etmiştir. 1933'de İsviçre'de birçok farklı süreçlerin (kopya alarak çoğaltma, fotogram tekniği, çemberin çizimi gibi) katılımıyla oluşturduğu kendi portresi fotoğraf tarihinde çok önemli ve özel bir yere sahiptir. Bu iş sanatçının belki de en güzel ve en önemli eseridir. El Lissitzky Weimar'lı Bauhaus için olduğu gibi tipografi için de büyük bir etki kaynağı olmuştur. Bu etkisi dolaylı da olsa kaynağından uzaklara ulaşmış ve uzun sürmüştür. Bu yazıyla ve örneklerle ona hakettiği saygınlığı yeniden kazandırmak ve hala onu tanımadığı, hatta ismini bile duymadığı halde omuzları üzerinde yükselen yeni nesile tanıştırmak için yeterli neden var sanırım. ●

YAZILAR

Grafikerler Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi
Yurdaer Altıntaş
Sorumlu Yayın Yönetmeni
Bülent Erkmən
Ayda bir yayımlanır, para ile satılmaz.
Tüm hakları saklıdır.
Basıldığı yer: MATAŞ