T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

1945-1990 YILLARI ARASINDA, İKİ KOMŞU ÜLKE OLAN ARNAVUTLUK VE YUGOSLAVYA'DA HAKİM OLAN SOSYALİST REJİMİNİN SANATA FARKLI ETKİSİ

VLORA DEMİRİ

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ENGİN BEKSAÇ

EDİRNE – 2022

Tezin Adı: 1945-1990 Yılları Arasında, İki Komşu Ülke Olan Arnavutluk ve Yugoslavya'da Hakim Olan Sosyalist Rejiminin Sanata Farklı Etkisi
Hazırlayan: Vlora DEMİRİ

ÖZET

‘’1945-1990 Yılları Arasında, İki Komşu Ülke Olan Arnavutluk ve Yugoslavya'da Hakim Olan Sosyalist Rejiminin Sanata Farklı Etkisi’’ " 1945-1990 yılları arasında Arnavutluk ve Yugoslavya'dan oluşan sanatın bir derleme çalışmasıdır.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra, Arnavutluk ve Yugoslavya, 1990'ların başına kadar sosyalist rejim üzerinden hüküm sürecek olan komünistlerin önderliğinde reformlar yapmışlardır. Yeni hükümetler, siyasi imajına, hayatın her alanını ve özellikle de totaliter ideolojinin ve liderlerinin ana propaganda aracı olan sanat alanını etkilemeye daha ilk günlerden itibaren başlayacaklardı.

Resim, heykel ve mimarideki somut örnekler aracılığıyla, yıllar boyunca olayları ele alan bu çalışma, 1945-1990 döneminin Arnavutluk ve Yugoslavya'daki sanatsal atmosferini gözler önüne sermektedir. İki komşu devlet, bulundukları sosyalist sisteme rağmen farklı siyasi yönlere gitmeleriyle birlikte sanata etkilerinin birbirinden çok farklı olduğunu görmekteyiz.

Bu tez çalışmasının temel amacı, sosyalist rejimin farklı yönlere kayması sonucu olarak bu iki ülkenin sanat dünyasına nasıl etkiler braktığını karşılaştırma yöntemi ile değerlendirmektir. Aynı zamanda bu çalışma, aynı sistemin hüküm sürdüğü bu iki komşu ülkede, sanatta neden bukadar farklılıklar oluştuğunu ve nedenlerini ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arnavutluk, Yugoslavya, Sanat, Resim, Heykel, Sosyalist Gerçekçilik, Sosyalist Modernizm

Name of Thesis: The Different Effects of the Socialist Regime on Art in the Two Neighboring Countries of Albania and Yugoslavia Between 1945-1990
Prepared by: Vlora DEMİRİ

ABSTRACT

"The Different Effects of the Socialist Regime on Art in the Two Neighboring Countries of Albania and Yugoslavia Between 1945-1990" is a collection of art from Albania and Yugoslavia between 1945-1990.

After the end of the Second World War, Albania and Yugoslavia would be reconstitution under the leadership of the communists, who would rule through the socialist regime until the beginning of the 1990s. The new government would begin its political imperatives from the first days influencing every sphere of life and in particular, the sphere of art, which was the main propaganda tool of totalitarian ideology and its leaders.

Through concrete examples in painting, sculpture, and architecture, this work, with its treatment of events over decades, brings the artistic atmosphere of the period 1945-1990 in Albania and Yugoslavia; two neighboring states that despite the socialist system in which they were located, taking different political directions would be very different from each other. The main purpose of this thesis lies in the comparison of the artistic world of these two countries, as a result of the selection of different treatment of the socialist regime. This thesis also addresses why these two neighboring states of the same system would be drastically different in terms of artistic creativity.

Keywords: Albania, Yugoslavia, Art, Painting, Sculpture, Socialist Realism, Socialist Modernism

ÖNSÖZ

Eski Yugoslav cumhuriyetlerinden birinde doğmuş bir Arnavut olmam, bu dönemin hafızalarında yer etmeye devam eden tanıkları olan dedemin, anneannemin ve evebeyinlerimin hikayeleri içinde büyümemi sağlamıştır. Bu hikayeler, aynı rejim sisteminin bu kadar farklı sonuçlar doğurmasının nasıl mümkün olduğunu anlamak için bu konu hakkında çalışma yapma isteği uyandırmıştı.

Zamanın ideolojisinin kendi 'mükemmeliyetçiliğini' kanıtlamaya çalıştığı bu dönemi, sanat aracılığıyla anlatmaya karar verdim, çünkü katı girişmilere rağmen sanat, birkez daha gerçeğin ebedi tanığı olmaya devam etmiştir.

Bana her zaman yardım ve rehberlik eden, bilgisiyle yön veren sayın hocam Prof. Dr. Engin Beksaç'a özellikle teşekkür ederim.

Bu yolculuk boyunca devam eden yardımları ve her zorlukta benim yanımda olup beni destekleyen evebeyinlerim Flamure ve Osman, kardeşim Vigan'a ve Urata'ya, ayrıca sonsuz motivasyonu, güveni, desteği için hayat arkadaşım Levent Menga'ya yürekten teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....i
ABSTRACT.....ii
ÖNSÖZ.....iii
İÇİNDEKİLER.....iv
ŞEKİLLER.....viii
1. BÖLÜM.....1
GİRİŞ.....1
2. BÖLÜM.....3
Arnavutluk ve Yugoslavya'nın Konum ve Tarihi.....3
2.1. Arnavutluk.....3
2.1.1 20. Yüzyıl'da Arnavutluk.....4
2.2. Enver Hoxha ve Rejimi.....6
2.2.1. Enver Hoxha.....6
2.2.2. Rejimi.....7
2.3. Yugoslavya.....9
2.3.1. 20. Yüzyıl'da Yugoslavya.....10
2.4. Josip Broz Tito Ve Rejimi.....11
2.4.1. Josip Broz Tito.....11
2.4.2. Rejimi.....13
3. BÖLÜM.....15
1945-1990 ları arasında Arnavutluk ve Yugoslavya'da Sanat.....15
3.1. Sosyalist Gerçekçilik.....15
3.2. Arnavutluk'ta Sosyalist Gerçekçilik.....18
3.2.1. Savaş sonrası dönemden 1990'a kadar sanatın gelişimi.....18

3.3. 1940-1950 yıllarında sanat ortamı 19

3.3.1. '40 ve' 50'lerde Resim sanatı 22

3.3.2. '40 ve' 50'lerde Heykel sanatı 30

3.3.3. '40 ve' 50'lerde Mimarlık 33

3.4. Arnavut öğrencilerin Doğu okullarına gönderilmesi 36

3.5. 1960'lar: Sanatın Gelişimi, Koşulları, Sosyalist Gerçekçilik İlkelerinin İthalatı ve Uygulanması 38

3.6. Sovyetler Birliği'nden ayrılma olayları ve Çin ile yeni ittifak 38

3.7. 60'ların olaylı atmosferinde sanatın gelişimi 41

3.7.1. 60'larda Resim Sanatı 42

3.7.1.1. Çin ile yeni ittifak ve sanata yansıması 52

3.7.2. 60'lı yıllarda Heykel Sanatı 53

3.7.3. 60'lı yıllarda Mimarlık 59

3.8. '69 - '73 yılları: Devletin liberal ruhu ve sert eli 62

3.8.1. Liberalleşme ve IV Plenumu 63

3.8.2. 69-73 yıllarında Resim: Modern trend 65

3.8.2.1. Aynı dönemde resimdeki paralel gelişmeler 70

3.8.3. 70'li yıllarda Heykel sanatı 72

3.9. '74 -'85 yılları: İdeolojinin zirvesinde 76

3.9.1. Kendi önünde diz çöken bir Arnavutluk 77

3.9.2. Devlet, sanat ve kültür 79

3.9.3. '74 -'85 yıllarınında Resim sanatı 80

3.9.4. 70'ler-80'li yılalarda Heykel sanatı 91

3.9.5. 70'ler-80'ler döneminde Mimarlık 94

3.10. Bireyin kültü - Enver Hoca'nın imajı 98

3.11. 1985-1990 yılları, sanat üzerindeki politik etkinin kademeli olarak azalması 105

3.11.1. Diktatörün ölümü ve siyasi-ekonomik durumun sanata yansıması 105

3.11.2. 80'lerin sonlarında resimde yeni arayışlar 106
3.11.3. Rejimin son heykelleri 111
4. BÖLÜM 113
YUGOSLAVYA SANATI 113
4.1 '40 -'50 yılları 113
4.1.1. Yugoslavya'da ilk beş yılda resim sanatı 117
4.1.2. İlk beş yılda heykel sanatı 122
4.1.3. 1945 - 1950 yılları arasında mimarlık 124
4.2. 50'li Yıllar, Sosyalist Realismin sonu 127
4.2.2. Sosyalist Modernizme Doğru 129
4.2.3. 50'li yıllarda resim sanatı 132
4.2.4. 50'li yıllarda heykel sanatı 136
4.2.5. 50'lerde Mimarlık 138
4.3. 60'-70'li yıllar 142
4.3.1. 60'lar-70'lerde sanatın gelişimi 143
'60-'70 Yıllarında resim sanatı 144
4.3.2. 60'-70'lerin heykel sanatı 146
4.3.3. '60-'70 yıllarında mimarlık 149
4.4. 80'li yıllar 154
4.4.1. 80'li yıllarda sanatın gelişimi 155
4.4.2. 80'li yıllarda heykel sanatı 157
4.4.3. 80'li yıllarda mimarlık 160
4.5. Josip Broz Tito – Bireyin kültü 162
5. BÖLÜM 167
KARŞILAŞTIRMA 167
6. BÖLÜM 176
Değerlendirme ve Sonuç 176

KAYNAKÇA 180
ÖZGEÇMİŞ 183

ŞEKİLLER

Şekil 1. Günümüzdeki Arnavutluk Haritası (Wikimedia.org) 3

Şekil 2. Arnavutluk Sosyalist Halk Cumhuriyeti Bayrağı (wikimedia.org) 4

Şekil 3. Enver Hoxha (wikimedia.org) 6

Şekil 4. Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti harıtası (Wikimedia.org) 9

Şekil 5. Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti resmi bayrağı (Wikimedia.org) 10

Şekil 6. Josip Broz Tito (Wikimedia.org) 11

Şekil 7. Dünya haritasında sosyalist ülkelerin yerleri (Wikimedia.org) 16

Şekil 8. Nexhmedin Zajmi, *Theth*, 1940
Şekil 9. Foto Stamo*, Mülteciler*, 1942 22

Şekil 10. Zef Kolombi, *Katliamlar*, 1948
Şekil 11. 1. Sadik Keceli, *Tümenin geçişi*, 1949..... 24

Şekil 12. Nexhmedin Zajmi, Ulusal Kurtuluş *Savaşı'ndan Hikayeler*, 1952..... 25

Şekil 13. Sadik Kaceli, *Gece nöbeti*, '50 ortası
Şekil 14. Foto Stamo, *Gazete okuma*, 1949 26

Şekil 15. Kel Kodheli, *Emruş*, 1948
Şekil 16. Kel Kodheli, *Şkorda köstümü*, 1957 27

Şekil 17. Abdulla Cangonji, *Tiranda Pazar günü*,1957
Şekil 18. Vladimir Jani, *Pazarda*, 1959 27

Şekil 19. Kel Kodheli, *Kadın portresi*, 1940 28

Şekil 20. Zef Kolombi, *Otoportre*, 1947
Şekil 21. Zef Kolombi, *Bahçede çoçuk*, 1945..... 28

Şekil 22. Nexhmedin Zajmi, *Yaylalı*, 1953
Şekil 23. Nexhmedin Zajmi, *Lab annesi*, 1955..... 29

Şekil 24. Vangjush Mio, *Tünel*, 1947
Şekil 25. Vangjush Mio, *Tarladaki traktörler*, 1951 30

Şekil 26. Andrea Mano, *Mechul Partizan*, 1949
Şekil 27. Kristina Koljaka, *Lenin*, 1951..... 32

Şekil 28 Janaq Paço, *İskender Bey,* 1959
Şekil 29 Odhise Paskali, *Stalin*, 1949 33

Şekil 30. Kinostudio Shipëria e Re
Şekil 31. Sochi Art Museum, Russia 35

Şekil 32. Migjeni Tiyatrosu, İşkodra
Şekil 33. Stalin tekstil fabrikası, Tiran.....35

Şekil 34. Otel Adriatiu, Durres
Şekil 35. Agimi (Şafak) Sarayları, Tıiran 36

Şekil 36. Guri Madhi, *Türkler silahlarını teslim ediyor*, 1959 (Hado, 2004, s. 52) 44

Şekil 37. Hysen Devolli, *Silahlarin teslimi*, 1967.....44

Şekil 38. Bukurosh Sejdiu*, Tiran'ın Kurtuluşu*, 1957
Şekil 39. Sali Shijaku, *Voyo Kuşi,* 1969 45

Şekil 40. Guri Madhi, *Partizanın Yemini*, 1968.....46

Şekil 41. Fatmir Haxhiu, *Skroske 1944*, 1966.....46

Şekil 42. Sali Shijaku, *Petrolcü* 1966
Şekil 43. Zef Shoshi, *Saldator,* 1971 48

Şekil 44. Zef Shoshi, *Aksionist*, 1966
Şekil 45. Sotir Capo, *Tekstilde*, 1969.....49

Şekil 46. Zef Shosho, *İşe gidiyoruz*, 1960
Şekil 47. Rafael Dembo, *İşe gidiyoruz*, 1971.....50

Şekil 48. Vladimir Jani, *Endüstriyel peyzaj*, 1966
Şekil 49. Foto Stamo, *Pişkaşi Madenleri*, 1964.....51

Şekil 50. Androniqi Z. Antoniu, *Pioner*, 1960
Şekil 51. Foto Stamo, *Komunist kadın*, 1961.....52

Şekil 52. W. Qingsheng, Sh. Cuanxi, *Yaşasın Parti, Çin ve Arnavut halkının devrimci dostluğu* 1969.....53

Şekil 53. Anonim*, Enver'in Çin öğrencilerle buluşması*, (?).....53

Şekil 54. Odhise Paskali, *Arkadaşlar,* 1964
Şekil 55. Odhise Paskali, *Kurtuluş Partizani* ,1964.....54

Şekil 56. Odhise Paskali, *Muzaffer Partizan*, 1962
Şekil 57. Shaban Hadëri, *Arkadaşlar,* 1958.....55

Şekil 58. Shaban Hadëri, *Vig kahramanları*,1966
Şekil 59. Kristaq Rama, *Cumhuriyet yaşıtı*, 1964.....56

Şekil 60. Muntaz Dhrami, *Devrımci ruhu*
Şekil 61. Hektor Dule, *Bir elde kazma,*.....57

Şekil 62. Odhise Paskali, Anrea Mano,
Şekil 63 Odhise Paskali, *Enver Hoca,* 1965 58

Şekil 64. Hektor Dule, *Muşketa Anıtı*, 1969
Şekil 65. Janaq Paço*, 2 Ağustos Provokasyon*u,1966 59

Şekil 70. Danish Jukniu, *Elektrikli Tershanede,* 1969 68

Şekil 71. Vilson Kilica, *Tugay kadınları*,1969 68

Şekil 72. Edi Hila, *Meyve ekimi*, 1971
Şekil 73. Maks Velo, Selviler, 1972 69

Şekil 74. Edison Gjergjo, *Sabah yıldızların destanı*, 1971 69

Şekil 75. Dhimitraq Trebicka, *Çelik üreticileri*, 1970
Şekil 76. Vilson Kilica, *İşçiler*, 1969 71

Şekil 77. Nexhmedin Zajmi, *Drin'in barajı*, 1969 71

Şekil 78. Guri Madhi, *Halıların dağıtılması*, 1973 72

Şekil 79. K. Rama, H. Dule, M, Dhrami,
Şekil 80. P. Çuli, A. Mano, F. Dushku, Dh. 73

Şekil 81. K. Rama, Sh. Hadëri, M. Dhrami,
Şekil 82. Anıt ve sanatçılar 74

Şekil 83. K.Rama, Sh. Hadëri, M. Dhrami, *Bağımsızlık Anıtı*, 1972 75

Şekil 84. Zef Shoshi, *İlirya - Roma Savaşlar,* 1982 81

Şekil 85. Fatmir Haxhiu, *Elimizdeki kılıç*, 1978
Şekil 86. R. Goliku, *David Selenitsa*, 1988 82

Şekil 87. Sali Shijaku, *Mic Sokoli*,1974
Şekil 88. Abdurahim Buza, *İsa Boletini ve yiğitler*, 1976 83

Şekil 89. Shaban Hysa, *Özgürlüğün şafağı*
Şekil 90. K. Nini, *Komunistler vazgeçmiyor*, ... 84

Şekil 91. Guri Madhi, *Moskova toplantısı*, 1974
Şekil 92. *Moskova toplantısı*, revize sonrası 85

Şekil 93. Petro Kokushka, Tesisatçı, 1979 86

Şekil 94. Pandeli Lene, *Tesisatçılar,* 1981
Şekil 95. Agim Shami, *Petrolcüler,* 1974 86

Şekil 96. Skender Kamberi, *Elimiyşn ekmeği*, 1976
Şekil 97. Hasan Nallbani, *Koperatifçiler*, 1977 87

Şekil 98. Myrteza Fuhshekati, *Devrimin zaferlerini savunuyoruz* (Arti në Shqipëri 1945-1990, s.168).....88

Şekil 99. Pleurat Sulo, *Yeni toprakların açılması*.....88

Şekil 100. Danish Jukniu, *Dağlarda çobanlar*, 1974
Şekil 101. Sali Shijaku, *Yiğit kadın*.....89

Şekil 102. Abdurahman Buza, *Yaylada ışık*,1976
Şekil 103. Guri Madhi, *Stadyuma gitmediğimizde*.....90

Şekil 104. Topi, *500 yeni apartman*,1980
Şekil 105. Kel Kodheli, *Buştritsa köprüsü*,1974.....91

Şekil 106. Hasan Nallbani, *Stafet*, 1981
Şekil 107. Liljana Cefa, *Müzede,* 1974.....91

Şekil 108. Muntaz Dhrammi, Draşovitsa Anıtı,1980
Şekil 109. Perili Çuli, *Toprağımız*,1987.....92

Şekil 110. Hektor Dule, *Kaynakta*, 1979
Şekil 111. Shaban Hadëri, *Savaştan sonra*, 1976.....93

Şekil 112. Kristaq Rama, *Metalurji*, 1976
Şekil 113. Odhise Pasklai, *İdriz Seferi,* 1980.....93

Şekil 114. Kristaq Rama,*Pianist*
Şekil 115. Perikli Çuli, *Havacı*,1976.....94

Şekil 116. Hotel Tirana, 1981
Şekil 117. Hotel Tirana, günümüzde.....95

Şekil 118. Ulusal Tarih Müzesi
Şekil 119. Gjergj Kastrioti Ulusal Müzesi.....96

Şekil 120. Tiran Kongre Sarayı
Şekil 121. Ulusal Sanat Galerisi, Tiran.....97

Şekil 122. Tiran Piramidi
Şekil 123. Piramidin iç kısmı, 1990 öncesi.....98

Şekil 124. Anonim, *Enver Hoca ve Pilo Peristeri*
Şekil 125. Vilson Kilica, *Mio'nun atolyesinde*.....99

Şekil 126. Vilson Kilica, *Partiyi kurmak*
Şekil 127. Shaban Hysa, *Parti kuruldu*,1974.....100

Şekil 128. Guri Madhi, *Peza çetesi ile*, 1979
Şekil 129. Guri Madhi, *İlk Buluşma*, 1972.....101

Şekil 130. Guri Madhi, *Genelkurmayda*,1963
Şekil 131. Fatmir Haxhiu, *Bahar baskını Günü*, 1968.....102

Şekil 132. Abdulla Cangonji, *Partizanlar arasında Enver Hoca*, 1962 (Arti në Shqipëri 1945-1990, s.193) 102

Şekil 133. Sotir Capo, Ulusal Kurtuluş Savaşı *sırasında Enver Hoca*, 1974 102

Şekil 134.Sali shijaku, *29 Kasım 1944*, 1979
Şekil 135. Fatmir Haxhiu, *Cumhuriyetin ilanı*,1974.....103

Şekil 136. Fatmir Haxhiu, *Öğrenciler arasında*
Şekil 137.Zef Shoshi, *Millet ile diz dize*, 1976 104

Şekil 138. Guri Madhi, *Sanatçının renkleri*, 1988
Şekil 139. İsmail Lulani, *Köyden motifler*,1989 107

Şekil 140. Jorgji Gjikopulli, *Yaylalar*, 1985
Şekil 141. İsuf Sulovari, *Hasat*, 1988 107

Şekil 142. Edi Hila, Bekleyiş, 1990
Şekil 143. Vilson Kilica, Yakup Keray'in defni, 1987.....108

Şekil 144. E.Muka, A. Paci, *Kompoziyzon*, 1989
Şekil 145. Edi Rama, *Kosova gecelerinin hüznü,* 1989 108

Şekil 146. İlir Zefı, *Kalede bir gece*, 1989
Şekil 147. Nikolet Vasi, *Kruja gecesi*, 1988.....109

Şekil 148. Agron Bregu, *Gece*, 1989
Şekil 149. Artur Muharemi, *Yaratmadan önce*,1989.....110

Şekil 150. Bashkim Ahmeti, *Bahar Yüruyüşü*, 1989 110

Şekil 151. K.Rama, Th. Thomai, *Enver Hoca*, 1988
Şekil 152. Mumtaz Dhrami, *Enver Hoca*, 1988.....111

Şekil 153. Sh.Hadëri, S.Shijaku, *Enver Hoca*,1988
Şekil 154. *Diktatör anıtın yıkılması*, 1991 111

Şekil 155. Radenko Misheviç, *Öğretmen ve öğrenci*, 1948.....118

Şekil 156. Bozha Iliç, Yeni *Belgrad'daki Arazi Sondajı*, 1948.....119

Şekil 157. Djordje A. Kun, *Korkunun şahitleri*, 1948 120

Şekil 158. Frano Simunoviç, *Partizan Müfrezesi*, 1948 121

Şekil 159. Antun Augunstinçiç, *Batina Muharebesi*, 1945-47 122

Şekil 160. Asker figürleri, detay
Şekil 161. Savaş sahnelerinin sunulduğu kabartma 123

Şekil 162. Pedja Milosasavjeviç, *Dubrovnik depremi*, 1951 133

Şekil 163. Mladen Srbinoviç, *Köy evleri*,1955 134

Şekil 164. Marij Pregelj, *Kamp*, 1955 134

Şekil 165. Lazar Vozareviç, Pieta, 1956 134

Şekil 166. İvan Picelj, *Kompoziyon*, 1952 135

Şekil 167. Matija Vukoviç, *Kadın ve ölü çocuk*, 1955
Şekil 168. Ana Basiç, *Anne ve Çocuk*,1955 136

Şekil 169. Aleks Zarin, *Faşist terörün kurbanları*, 1957
Şekil 170. Ante Grzetiç, *Acının Anıtı*, 1959 137

Şekil 171. Askeri Coğrafya Enstitüsü, 1950-53 139

Şekil 172. Genelkurmay Binası, 1957 140

Şekil 173. Vladimir Potoçnjak, Federal Hükümet Başkanlığı Binası 140

Şekil 174. Federal Hükümet Başkanlığı binası 141

Şekil 175. Vladimir Veliçkoviç, *Ölü kuşların manzarasi*, 1962 145

Şekil 176. Merij Pregelj, *Diptik*, 1972 145

Şekil 177. Ordan Petlevski, Platform, 1970
Şekil 178. İlija Penushesi, Peizzozh, 1977 145

Şekil 179. Boro ve Ramiz Anıtı, 1963
Şekil 180. Ivan Saboliç, Üç yumruk, 1963 147

Şekil 181. Dusan Dzamonja, Devrim Anıtı, 1967
Şekil 182. Kosmay Anıtı, 1971 148

Şekil 183. Sutyenska Muharebesi Anıtı, 1971
Şekil 184. Makedonium, 1974 148

Şekil 185. Üsküp, 1963 depremi sonrası 150

Şekil 186. Kenzo Tenge, Üsküp Projesi, 1965 150

Şekil 187. Merkezi Komite Binasi, 1964 151

Şekil 188. Belgrad Çağdaş Sanat Müzesi, 1965
Şekil 189. Tobleron Apartmanı, 1963 152

Şekil 190. Geneks Kulesi, 1977
Şekil 191. Boro & Ramiz Spor Merkezi, 1977 152

Şekil 192. Kiril ve Metodij Ünivesitesi, 1975
Şekil 193. Kiril ve Metodij Ünivesitesi kuş bakışı 153

Şekil 194. Üsküp Çağdaş Sanat Müzesi, 1970
Şekil 195. Çağdaş Sanat Müzesi, kuş bakışı 154

Şekil 196. Ljuba Popoviç, *Gizli hafıza*, 1983
Şekil 197. Slavko Sokolovski, *Ufuk*, 1988 156

Şekil 198. Trajko Toshevski, *Mask*, 1982
Şekil 199. Dimitar Malidanov, *Resim*, 1983 156

Şekil 200. Blagoja Mareski, *Balkan yelkeni*, 1985 157

Şekil 201. Kordun ve Banija Halkının Ayaklanması Anıtı ve konumu, 1981 158

Şekil 202. Milovan Tevavac, *Yıldız*, 1985 158

Şekil 203. Lozje Dolinar'ın Anıtı, 1954
Şekil 204. Vojo Stoiç, Hatıra Parkı Yayinci,1998 159

Şekil 205. Kosova Ulusal Kütüphanesi, 1982
Şekil 206. Kubbeler, kuş bakışı 160

Şekil 207. Opera ve Bale Binasi, 1981 Üsküp 161

Şekil 208. Üsküp Telekomunikasyon Merkezi 161

Şekil 209. Bozidar Jakac, *Tito*, 1993
Şekil 210. Anton Augustnçiç, *Tito*, 1943 163

Şekil 211. Anton Augustnçiç, *Josip B. Tito*, 1948 163

Şekil 212. Dj. A. Kun, Yoldaş *Tito'nun Portresi*,1949
Şekil 213. Gabriel Stupica, *Marşal Tito*, 1947 164

Şekil 214. Ismet Mujezinoviç, Yoldaş Tito, 1952
Şekil 215. Rölenin Teslimatı, 1977 165

Şekil 216. Öğrencilerin kutlamaları, Maribor, 1961
Şekil 217. Kutlamalar, 'Seni Seviyoruz', 1972 165

Şekil 218. Gençlik Günü kutlamaları, 1983 166

Şekil 219. Karşılaştırma tablosu, 1 168

Şekil 220. Karşılaştırma tablosu, 2 169

Şekil 221. Karşılaştırma tablosu, 3 170
Şekil 222. Karşılaştırma tablosu, 4 171
Şekil 223. Karşılaştırma tablosu, 5 172
Şekil 224. Karşılaştırma tablosu, 6 173
Şekil 225. Karşılaştırma tablosu, 7 174
Şekil 226. Karşılaştırma tablosu, 8 175

1. BÖLÜM

GİRİŞ

Totaliter rejimlerin egemenliği, büyük ideolojiler ve aralarındaki sürekli çatışma, gezegeni büyük bir yıkıma götürmüştür. Varlığı sorgulayan bu olaylar, yirminci yüzyılın insanlık için en lanetli ve yıkıcı yüzyıllardan birisi olmaya devam ettiğinin kanıtıdır. Milyonlarca insanın etnik çatışmalar, ekonomik istikrarsızlıklar ve imparatorlukların çöküşü nedeniyle hayatlarının kaybedilmesine tanık olan bu şiddetli yüzyıl, diktatörlük, totaliterlik, otokrasi, soykırım gibi kavramların gelişmesinin yolunu açmıştır. Belli ki böyle bir atmosferde farklı ideolojiler de yer bulacaktır, çünkü bu zaman diliminde farklı ideolojiler birbirine yer bırakmışlardır. Komünizm, nazizm veya faşizm gibi ideolojiler, dönemin olaylarından kıvılcım kapan kalabalıkları toplamayı başarmıştır. İktidara gelmeleri, geride sonsuz cansız bedenler, sayısız maddi ve manevi kayıplar bırakan son derece ideolojik diktatörlükleri pekiştirmiştir.

Bu rejimler ve ideolojiler arasında kuşkusuz özel bir yer işgal eden komünizm, pratikte uygulanmasının ardından geride sonsuz sonuçlar bırakmıştır. Avrupa genelinde hayalet gibi dolaşan[1] 'başarılı' bir ideoloji olan komunizm, Sovyetler Birliği'nden başlayarak birçok ülkede hayat bulmuştur. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra, Balkanlar'da, özellikle iki komşu ülke olan Arnavutluk ve Yugoslavya'da da hayat bulan bu sistem, her ne kadar aynı görünse de, farklılıklar göstermiştir.

İdeolojik sistemin en verimli şekilde telkin edilmesi ve uygulanması için tüm totaliter devletler gibi, söz konusu iki devlet de, en güçlü propaganda unsurunu olan sanatı kullanarak bu ideolojiyi hayata geçirmeyi başarmışlardır.

Arnavut devleti, Stalinizme en sadık devletlerden biri olarak, Sovyetler Birliği'nin ve özellikle devletin resmi üslubu haline gelen ve diğer tüm akım ve tarzları bastıran

[1] Komünist Manifesto'ya "Avrupa'da bir hayalet dolaşıyor ..." sözüyle başlayan Karl Marx (1818-1883), vizyonu, tüm toplumların dahil olması gereken küreselci bir devrimci hareketten ibarettir. Bununla kapitalizmin, bu durumda burjuvazinin alt sınıflar (işçiler/proletarya) tarafından zorla devrilmesi gerektiğini kastediyor. Kapitalizmin yıkıntıları ve proletarya diktatörlüğü, devletin üretim araçlarını kontrol edeceği ve bu iki unsur birleşinceye kadar maddi malların halka iade edileceği yeni bir toplumun doğuşunu getirecekti.

Sosyalist Gerçekçiliğin hemen hemen tüm özelliklerini ve yöntemlerini bu "hakikat" uğruna kuşkusuz ki benimsemiştir. Ve bu gerçek, Parti ve sosyalist bir toplum inşa etme çabalarıyla olmuştur. Arnavutluk'ta sosyalist gerçekçilik, sadece edebi ve sanatsal bir yöntem değil, topyekûn bir düşünme biçimi kurmuştur ve bu haliyle 45 yıllık komünist sistemden sağ çıkmayı başarmıştır.

Öte yandan, savaş sonrası Yugoslavya, yeni sosyalist sistemin kurulmasıyla birlikte, sosyalist gerçekçiliğin yanı sıra Stalinist yöntemleri de benimsemiştir. Ancak Sosyalist Gerçekçilik sanatı, bu sistemi ve ideolojiyi benimsemesine rağmen, kurtuluştan sadece birkaç yıl sonra, devletin kendini ifade etme yöntemine dönüşecek olan modernizme yönelinmiştir.

Bu çalışmada, aynı sistemin bu iki komşu ülkesinin sanat alanında: resim, heykel ve mimaride, neden ve nasıl bu kadar farklı şekilde etkilemeyi başarabildiklerine cevap aramaya çalışılmaktadır. Sosyalist sistemin kurulmasından bu yana, bu üç sanat dalının her biri farklı somut koşullarda ve yapılarda totaliter propagandanın tam hizmetinde olmuş, ancak aynı amaçla sosyalist ideolojinin, özellikle de Partinin yüceltilmesinde de önemli rol oynamışlardır.

Çalışmanın başlangıcında, sosyalist rejim dönemini vurgulanarak, yirminci yüzyıldaki tarihi olaylar ile Arnavutluk ve Yugoslavya hakkında bilgi edinilmektedir. Aşağıdaki bölümde, bu dönemin kahramanları olan Enver Hoca ve Josip Broz Tito'nun yaşamı ve hayatlarını etkileyen kararların irdelendiği bölümdür.

Ondan sonraki bölüm, olayların gelişimi ile birlikte, zamanın sanatı üzerindeki etkilerine ve devlet propagandasını övmek için sanatın nasıl kullanıldığını görmekteyiz.

Bu dönemin sanatı, sanatın yönünü ve kaderini belirleyen siyasi gelişmeler hakkında en doğru ve ayrıntılı sonuçlara varabilmek için sırasıyla 1945'ten 1990'a kadar on yıllar içinde her iki devlete göre ayrı ayrı ele alınmıştır.

Çalışmanın son kısmında, sosyalist-komünist sistem rejimi boyunca Arnavut ve Yugoslav sanatının, aynı dönemdelerde yapılan eserlerin birbiriyle karşılaştırması yapılmıştır.

2. BÖLÜM

Arnavutluk ve Yugoslavya'nın Konum ve Tarihi

2.1. Arnavutluk

Arnavutluk, Avrupa'nın güneydoğusunda ve Balkan Yarımadası'nın batı kısmında yer alan bir ülkedir. Başkenti Tiran'dır (Arnavutça: Tiranë). 28 748 km^2 yüzölçümü ile kuzeyde Karadağ, kuzeydoğuda Kosova, doğuda Kuzey Makedonya ve güneyde Yunanistan ile çevirilidir. Batıda Arnavutluk'un İtalya ile bağlantısının sağlayan Adriyatik Denizi yer almaktadır ve aynı zamanda da Arnavutluk İyon Denizi'nin kıyılarını oluşturur. Ocak 2021'de sunulan, devlet istatistiklerine göre, Arnavutluk 2.829.742 nüfüsa sahiptir. Burada Arnavutlar olmak üzere Yunanlılar, Slavlar, Romanlar, Ulahlar vb. gibi azınlıklar da yaşamaktatır.



Şekil 1. Günümüzdeki Arnavutluk Haritası (Wikimedia.org)

Bugün Arnavutların yarısı Arnavut devlet içinde, diğer yarısı ise Kosova (yaklaşık 2 milion), Kuzey Makedonya (yaklaşık yarım milion), (Elsie, 2010, s. Iii), aynı zamanda

Sırbistan Preşova Vadisin'de[2] ve Yunanistan'ın Çamerya[3] bölgesinde yaşamaktadır. Ancak buna ek olarak Türkiye'de yaşayan çok sayıda Arnavut da dahil olmak üzere, dünyanın dört bir yanına çok sayıda göçmen Arnavut yaşamaktadır.

2.1.1 20. Yüzyıl'da Arnavutluk

Arnavutluk, süper güçlü bir tarihi ile tanınmamasına rağmen, hala bölgedeki en eski kültürlere sahiptir. Arnavutluk tarihi aslında sadece Arnavut devletinin mevcut topraklarının bulunduğu coğrafi bölgenin tarihi verilerini değil, aynı zamanda çeşitli politikalar sonucunda günümüz Arnavutluk sınırları dışında kalan Arnavutların yaşadığı diğer bölgeleri de içermektedir.



Şekil 2. Arnavutluk Sosyalist Halk Cumhuriyeti Bayrağı (wikimedia.org)

Sürekli siyasi, ekonomik ve kültürel çarpışmalarla tanınan Arnavutluk, dirençle bu güne kadar ayakta kalmaya başarmıştır.

Her zaman imparatorluklar ve medeniyetler arasında önemli bir nokta olmasına rağmen, çoğu zaman Avrupa tarihinin olaylarının dışında kalmıştır. Yüzyıllar boyunca Doğu ve Batı'nın siyasi, kültürel ve askeri sınırını oluşturmuştur. Bu topraklar, yüzyıllar boyunca bugünü şekillendiren birçok olayın tanığı olmuştur. Tarihinde pek çok dönüm noktası olmasına rağmen, kaderini değiştiren, bir devletin ve halkının reformunu ve gelişimini büyük ölçüde etkileyen dönemlerden biri Arnavutluk için yirminci yüzyıldır. 1912'deki bağımsızlığından bu yana, Arnavut devleti, kendisini sürekli sarsacak bir

[2] Preşova Vadisi, Sırbistan'ın güneyinde bulunan Preşova, Buyanovaç ve Medvece belediyelerin kapsayan, Sırbistan'daki Arnavutların yaşadığı kültürel, tarihi ve coğrafi bölgesidir.

[3]Çamerya ya da Çamlık, Yunanstan ve Arnavutluk arasında güneybatı Balkanlar'da yer alır. Yunanıstan'ın kuzeybatısında bulunur ve önemli Arnavut nüfusu bulunan Epir resmi bölgesinin parçasıdır. Çam Soykırımın gerçeklerştirmeysıyle bölgedeki tün Arnavutlar asimilasyona hedef alındıysa da, tamamen yok edimemiştir ve orada yaşamaya devam etmektedir.

kaosla karşı karşıya kalacaktı. Toprakların demografik gerçeklikten ayrılması ve devletin kontrolünün Alman prensi Wilhelm zu Wied'e devredilmesiyle başlayan ülkedeki kaotik durum, Lushnja Kongresi'nde (28-31 Ocak 1920) Başbakan Süleyman Bey Delvina (1884-1932) ve Ahmed Zogun (1895-1961) İçişleri Bakanı olarak yeni hükümet kurulduğunda sona ermiş gibiydi. 1925'te Arnavutluk, Ahmet Zogu'nun cumhurbaşkanı olduğu cumhuriyet ilan edildi. Ancak ülke birkaç yıl boyunca iki iç güç ve Zogu arasında yeniden bölündü ve Zogu Yugoslavya'ya kaçmak zorunda kalmıştır, yerini Fan Stelian Noli (1882-1965) aldı. Zogu, kendisini ülkenin kralı ilan ederek tekrar Arnavutluk'a döndü; Kral Zog 1928'den 1939'a kadar burada hüküm sürdü. Nisan 1939'da tüm devlet İtalya'nın eline geçince Kral Zog ve ailesi Yunanistan'a kaçmak zorunda kalmıştı. Ekim 1940'ta İtalyan kuvvetleri Arnavutluk'u Yunanistan'ı işgal etmek için askeri bir üs olarak kullandı, ancak bu uzun sürmedi. Nazi Almanyası 1941'de Yunanistan ve Yugoslavya'yı ele geçirdikten sonra, Kosova ve Çamerya bölgeleri Arnavutluk'a katılarak etnik olarak birleşik bir Arnavut devleti oluşturdular. Yeni devletin ilan edilmesi, 1943'te İtalya'nın teslim olmasından sonra İtalyan işgal kuvvetlerinin yerini alan Almanların da Arnavutluk'tan çekildiği Kasım 1944'e kadar sürdü.[4] Bu arada, bu yabancı işgali yıllarında, Zog'un Arnavutluk'unda oluşturulan çeşitli komünist gruplar, Kasım 1941'de birleşerek işgalcilere karşı birleşik bir direniş gücü olarak savaşmaya başlayan Arnavut Komünist Partisi'ni kurdular. Faşistlere ve onlarla birlikte iktidar için savaşan diğer iki direniş grubuna karşı başarılı bir savaştan sonra, Komünistler 29 Kasım 1944'te ülkenin kontrolünü ele geçirdi ve partinin genel sekreteri görevinden dolayı Enver Hoca Arnavutluk'un yeni lideri oldu. Arnavutluk, Arnavutluk Komünist Partisi'nin diktatörlüğünün eline geçmişti. 1946'da ülke resmen Arnavutluk Halk Cumhuriyeti ve ardından 1976'da Arnavutluk Sosyalist Halk Cumhuriyeti oldu. Devlet, iktidara geldiği andan itibaren birçok ekonomik, siyasi, kültürel eksikliği olan ülkeyi yeni bir modern yapılanmaya yönlendirmeyi amaçlayacak ve bu nedenle Arnavut devleti, komünist dünyaya yönelecektir. Ekonomik, siyasi ve askeri olarak Yugoslavya (1944-1948), Sovyetler Birliği (1948-1961) ve Çin'den (1961-1978) ilişkiler kurmuştur.

[4] Kosova daha sonra Yugoslavya'nın Sırp kısmına ve Çamerya Yunanistan'a yeniden entegre edildi.

2.2. Enver Hoxha ve Rejimi

2.2.1. Enver Hoxha

Halka yaşattığı fiziksel ve psikolojik acılar neticesinde Enver Hoca kendine tarihin gaddar diktatörleri arasında yer bulmuştur. Enver Hoca, 16 Ekim 1908'de Gjirokastra'da (anne ve babası Halil ve Gjyle Hoxha) doğdu ve 11 Nisan 1985'te Tiran'da öldü (Fevziu, 2014, s. 21). Çocukluğunu ve gençliğini Gjirokastra ve Korca'da geçirdi.[5] Babası Halili, imamlık mesleğine gönülden inanıyordu ve Hoca ilk derslerini Mektep'te almıştır. 1917'de şehirde açılan Arnavut okuluna geçti ve 1920'lerin başında Gjirokastra'da Fransız dili ve edebiyatı öğrenmeye başladığı Fransız Lisesi'ne başladı.[6]



Şekil 3. Enver Hoxha (wikimedia.org)

Lisenin son iki yılına Korça'daki Fransız Lisesi'nde devam etti ve daha sonra 1927-1929 yıllarında öğretmen olarak çalıştı. 1930'da devlet bursuyla Fransa'daki Montpellier Üniversitesi'ne botanik okumak için gitti, ancak üç başarısız yılın ardından bursu durduruldu ve Arnavutluk'a dönmesi istendi. 1935'te Paris'ten Brüksel'e gitti ve burada bir yıl kaldı oradan Arnavutluk'un Belçika'daki fahri konsolosu sekreterliğine atandı.[7] Burada Hukuk Fakültesi'ne girdi, ancak yine başarılı olamadı. Arnavutluk'a döndüğünde Etik dersi verdiği Tiran lisesinde, daha sonra Korça Lyceum'da öğretmen olarak çalışmaya başladı. Buradan sonra, Hoca Tiran'da bir sigara satan dükkan açmıştır. Komünist hareketin bir parçası olmaya nasıl başladığı bir sır olarak kalmaya devam ediyor, ancak neredeyse bilinmeyen ve az aktif bir komünist olmasına rağmen siyasi kariyerine Arnavut komünistleri arasında başladığı, 1941'de Arnavut Komünist Partisi'nin kuruluş toplantısında göründüğü bilinmektedir. Toplantıda pasif rolü olan birinin partinin liderliğine kadar çıkabilmesi için manevralar yapmak zorundaydır.[8]

---

[5] Hoca tüm hayatını büyük bir aileden geldiğini ve büyük bie etkiye sahip olduğunu göstermeye çalışsa da, gerçek tam tersini söylemektedir.

[6] Enver Hoca'nın anılarında neden babası Halili'den çok az, amcası Hyseni'den çok daha fazla söz ettiği bilinmemektedir. Oğlunun Arnavutluk'un lideri olduğu uzun yıllar geçmesine rağmen, oğluyla olan statüsünü veya bağlantısını hiçbir zaman ortaya koymadı ve komünizmin dinle karşıtlığını ve oğlunun dine karşı yürüttüğü mücadeleyi asla onaylamadığı görülüyor.

[7] Konsolosluk kasasının çalınmasıyla yaşanan olayda ilk zanlının Enver Hoca olması nedeniyle bir yıl sonra görevden alındı.

[8] Fevzi'ye göre bunu nasıl başardığı "Arnavut tarihinin en büyük gizemlerinden biri" diye bahsetmektedir. Çoğu insan bu olayın, Tito'nun partizanlarının temsilcileri olarak Arnavutluk Komünist Partisi'ni etkin bir

1944'te Përmet Kongresi'nde kendisini devlet mülkiyetine götürecek ilk adımı attı ve burada Enver Hoca başkan yardımcısı görevi ile geçici hükümete seçilmiştir. Bundan sonra Hoca, albaylığa terfi etti ve başbakanlık görevinin yanı sıra, savunma bakanı ve ordunun genelkurmay başkanı olup on yıllarca Arnavutluk'un yönetiminde devam etti. Blendi Fevzi'nin Enver Hoca'yı konu alan biyografik kitabı, hayatıyla ilgili birçok detayı bize anlatıyor. Buradan, genç Enver'in herhangi bir özel yetenekle tanınmadığını öğreniyoruz. Ömrünün sonlarına doğru yazdığı anılarında, Hoca Korça Lisesi'nde öğrenci olarak geçirdiği yıllardan kaçınır. Neredeyse tüm yoldaşlarının, arkadaşlarının ve akrabalarının vahşice öldürüldüğü veya emriyle sonsuza dek yok edildiği söylenebilir. Tespit edildiği üzere Fransa'da kaldığı yıllarda arkadaşlarından bile daha az siyasete ilgi duymadığı gibi eğitime de ilgi göstermemişti. Yazdığı 71 kitapların ana karakter kendisi olan Enver Hoca, kendi versiyonunu tarihe empoze etmek istemiştir. Bu ürkütücü adam, 41 yıl boyunca Arnavutluk'un yönetiminde hayatta kaldı ve zamanının en uzun ömürlü diktatörü oldu.

Arnavutluk'un bir devlet olarak 73 yıllık varlığının 41'ine hükmetti, dünyanın en ünlü diktatörlerinden biri ve ülkesini tam bir izole devlet yaptı. 11 Nisan 1985'teki fiziksel yok oluşu, dayattığı rejimi devirmeyi başardı, ancak bu yine de halkına verdiği terör, acı ve ruhsal travmayı silmeyi başaramadı.

2.2.2. Rejimi

Her halk hak ettiği lider ile yönetilir lafını çok duymuşuzdur, ancak bu doğru değildir çünkü dünyadaki hiçbir halk Enver Hoca'nın liderliğini hak etmemektedir. Ülkesinin "kasıtlı düşüşünü" yaratma ve gerçekleştirme yeteneğine sahip bir adamdı ve yönettiği rejim, Avrupa'da başka hiçbir yerde bulunmayan gerilikti. Arnavut devleti, kendi zamanında bir distopyanın tanımı ve örneğiydi. Enver Hoca, Marksist-Leninist ideolojiyi bir yaşam tarzı olarak görmüş ve Stalinist modelleri kopyalayarak onları Arnavut halkının yaşamının her alanına uyarlamıştır. Yönetimi sırasında 'Stalinizm'in kendisinden daha fazla Stalinizm' göstermiştir. Stalin'in ölümü, Avrupa'da Stalinizm ideolojisini sona erdirmiş fakat Hoca sayesinde 1990'a kadar Arnavutluk'ta kesintisiz ve

şekilde yöneten iki gizemli Yugoslav ajanı, Miladin Popoviç ve Dusan Mugosha ile olan sıradışı dostluğundan kaynaklanıyor gibi görünüyor.

sorgusuz sualsiz devam etmiştir. Bu yıllarda Hoca rejimi, siyasi iklime bağlı olarak oluşturduğu müttefikler tarafından desteklendi: Yugoslavya (1944–48), Sovyetler Birliği (1948–61) ve Çin (1961–78). Hoca'nın bahsi geçen iki Yugoslav ajanı ile çok yakın temas halinde olmasına ve Arnavutluk'un Yugoslavya ile Yedinci Cumhuriyeti olmasına ramak kala, 1948'de Tito ile bağlarını koparmıştır. Daha sonra Nikita Kruşçev'in (1894 - 1971) reformlarının bir sonucu olarak Sovyetler Birliği'nden ayrıldı. Bu dönemde Hoca, Çin ile ittifak kurmuştur. Bu ittifak Arnavutluk'un siyasi, ekonomik ve sosyal hayatını büyük ölçüde radikalleştirmiş ve ülkeyi Avrupa ülkelerinden ve tüm dünyadan izole etmiştir. Bu dönem ve sonraki yıllar, bireylerin yok edilmesinin ve hayatın her alanında sayısız duraklamanın dehşetli yılları olacaktır. Rejiminin korkunç özelliği, iktidara geldiğinden beri insanları tasfiye etmeye başlamasıydı. Elemeler, Arnavut Komünist Partisi felsefesinin özü oldu çünkü Hoca partinin temizlenerek güçlendiğine inanıyordu. Yavaş yavaş işbirlikçileri ve siyasi muhalifleri infaz etmiş ve çok geçmeden, yıllar önce savaş kahramanı olarak gördüğü kişiler de dahil olmak üzere partisinin kurucularını da infaz etmeye başlamıştır.

Bütün muhalifler, din adamları ve aristokratlar baskı altına alındı. En zor günlerinde ona yardım edenler de dahil olmak üzere eski okul arkadaşları da temizlendi. Eski başbakanlar, bakanlar, hareketin kurucuları komünist partisinin 1980'lerin sonuna kadar önde gelen kurbanları olmuştur. Hoca ayrıca entelektüel sınıfı o kadar çok etkiledi ki, ölümünden sonra Politbüro'daki hiç kimse lise eğitiminden daha yüksek eğitime sahip değildi. 1967'de Hoca, Arnavutluk'u dünyanın ilk ateist ülkesi haline getirdi. Kiliseler, camiler, tekkeler gibi neredeyse tüm dini mekanları kapattı, yıktı, devretti, ülkenin asırlık kültürel tarihini sildi. Din adamları, vahşice işkence edilerek ve öldürülerek korkunç acılar çektiler. Otobiyografik eserleri okullarda zorunlu olarak okundu ve bu nedenle kendisini Arnavut komünizminin kurucusu, Arnavut Komünist Partisi'nin kurucusu ve Partizan Savaşı'nın en önemli şahsiyeti olarak göstermiş ve hepsinden önemlisi herkesi yok edip tarihi yeniden yazarak kendi kültürünü empoze etti. Hoca ayrıca, sürekli yabancı işgali paranoyasından, ülke genelinde yaklaşık 750.000 beton sığınak inşa etmeye zorlayarak insanları sürekli korku içinde tutmayı başardı. Sistem, diktatör Hoca'nın kötü paranoyasını herkese ve her şeye bulaştırarak malesef insan doğasını devirdi.

2.3. Yugoslavya

Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti, Balkan Yarımadası'nın batı-orta, Avrupa'nın Orta ve Güneydoğu kesiminde yer almaktaydı. II. Dünya Savaşı sonrasındaki kuruluşundan, Yugoslav Savaşları'nın ortasında dağıldığı 1992'ye kadar varlığını sürdüren bir ülkedir.



Şekil 4. Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti harıtası (Wikimedia.org)

255.804 km^2 bir alanı kaplayan Yugoslavya, batıda Adriyatik Denizi ve İtalya, kuzeyde Avusturya ve Macaristan, doğuda Bulgaristan, Romanya ve güneyde Arnavutluk ve Yunanistan ile sınır komşusuydu. Başkenti Belgrad olan, Bosna-Hersek, Hırvatistan, Kuzey Makedonya, Karadağ, Sırbistan, Slovenya'dan oluşan altı cumhuriyetten, ve Kosova ile Voyvodina[9] olan iki özerk bölgelerden oluşmaktaydı.

Yugoslavya kelimesi "Güney Slavların Ülkesi" anlamına gelmektedir ve adı, altı güney slav halkının: Hırvatlar, Sırplar, Boşnaklar, Karadağlılar, Slovenler ve Makedonlar'ın birleşimine istinaden verilmiştir. Fakat Yugoslavya'da Slav olamayan

[9] Kosova, resmi olarak Kosova Cumhuriyeti, Güneydoğu Avrupa'da kısmen tanınan bir devlettir. 17 Şubat 2008'de Sırbistan'dan tek taraflı olarak bağımsızlığını ilan etmiştir. Voyvodina ise Sırbistan'ın özerk eyaleti olarak devam etmektedir. Ülkenin kuzey kesiminde, Pannonian ovasında yer almaktadır. Başkenti Novi Sad'dır.

Arnavutlar, Macarlar, Türkler ve Romanlar da yaşamaktaydı ve 1991'de yaklaşık 24 milyon nüfusa sahipti.

2.3.1. 20. Yüzyıl'da Yugoslavya

Balkanlar genelde olaylar ve kargaşalarla dolu kalabalık bir bölge olmuştur. Olaylar ve içinde bulunduğu stratejik coğrafi konumu ile tanınan Balkanlar, farklı imparatorluğun, halkın ve medeniyetin "ev sahibi" olmuştur. Şüphesiz ki Balkanlar'ın ve aynı zamanda tüm Avrupa'nın tarihinin en ünlü ülkelerinden biri, birçok ülkeden oluşan Yugoslavya'dır.



Şekil 5. Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti resmi bayrağı (Wikimedia.org)

Yirminci yüzyıl boyunca tüm dünyanın dikkatini çekmeyi başaran bu devlet, Balkan Yarımadası'nda ve Avrupa'da o dönemin en başarılı devletleri arasında kendine yer edinmiştir. Yugoslavya, 1992'deki dağılmasına kadar farklı sistemlere dönüşen birkaç aşamadan geçen "dönüşüm" yaşayan ülkelerden biriydi. Yirminci yüzyılda bu coğrafi bölgede haritaların birkaç kez değiştirildiğini ve farklı isimlerle adlandırıldığına tanık olmuştur: Yugoslavya dediğimiz topraklar, 1918'den 1928'e kadar Sırp, Hırvat ve Sloven Krallığı, 1928'den İkinci Dünya Savaşı'na kadar Yugoslavya Krallığı, İkinci Dünya Savaşı'ndan 1992'e, ise Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti olarak adlandırılmaktaydı.

Balkan Savaşları'nın sona ermesi ve sonrasında yapılan Paris Barış Konferansı, Balkan ülkeleri arasında yeni sınırlar oluşturmuştur. Bu anlaşmanın ana aktörleri, eski Sırbistan ve Karadağ krallıklarının yanı sıra Hırvatistan, Bosna-Hersek ve Tuna nehrinin kuzeyindeki Macar topraklarını içeren yeni kurulan Sırp, Hırvat ve Sloven Krallığı

olacaktır. Bu çok uluslu devlet, tek bir devlet yaratmakta büyük zorluklar yaşatmıştır. Hırvatlar geleneklerin çeşitliliğine saygı gösterecek bir federal yapıyı tercih ederken, Sırplar dağınık nüfusu tek bir ülkede birleştirecek üniter bir devletten yanaydı.

Üniter çözüm 1921'de galip geldi ve oldukça merkezi bir devlet yaratıldı. Yeni kurulan devlet, Morakia ve Skupshtina (meclis) tarafından ortaklaşa kararla Sırp Karadjordjeviç hanedanılığı altında olacaktı. On yıllık sert parti mücadelesinden sonra, Kral I. Aleksandr 1929'da meclisi görevden aldı, bir kraliyet diktatörlüğü ilan etti ve devletin adını Yugoslavya olarak değiştirdi. İlk Yugoslavya, İkinci Dünya Savaşı ve Mihver Devletleri'nin Nisan 1941'deki işgaliyle sona erdi. Sosyalist Yugoslavya'nın kökleri, Yugoslavya Krallığı'nın işgaline direnmek için II. Dünya Savaşı sırasında Yugoslavya Ulusal Kurtuluşu için Antifaşist Konseyin kurulduğu 26 Kasım 1942'ye dayanmaktadır. Ülkenin kurtuluşundan sonra, Kral II. Peter'ın düşüşüyle monarşi sona ermiştir. 29 Kasım 1945'te Josip Broz Tito liderliğindeki Yugoslavya Federal Halk Cumhuriyeti ilan edildi. Bu yeni hükümet birkaç yıl Doğu Bloku'nun yani Sovyetler Birliği'nin yanında yer aldı, ancak 1948'deki Tito-Stalin bölünmesinden sonra Bağlantısızlar Hareketi'nin kurucu üyelerinden biri oldu ve komuta ekonomisinden piyasaya dayalı bir sosyalizme geçti. 1963'te, yaygın liberal anayasal reformların ortasında, Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti adı tanıtıldı.

2.4. Josip Broz Tito Ve Rejimi

2.4.1. Josip Broz Tito



Şekil 6. Josip Broz Tito (Wikimedia.org)

20. Yüzyılın en ünlü diktatörler kategorisinde Josip Broz Tito kaçınılmaz isimlerdendir. Josip Broz Tito, orijinal adı Josip Broz, 7 Mayıs 1892 Hırvatistan'ın başkenti Zagreb'in yakınlarında Kumrovec köyünde (o zaman Avusturya-Macaristan İmperatorluk hakimiyet altında), Hırvat bir baba (Franjo Broz) ve Sloven bir annenin (Marija née Javeršek) 7. çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Dört yıllık ilköğrenimini 1905 yılında Kumrovec'te tamamladı. Okula özel bir ilgi göstermediği için, okuldan ayrıldı. Önce dayısının yanında,

daha sonra da ailesinin aile çiftliğinde çalıştı. 1907 yılında Sisak kasabasında yerleşti ve çilingir çırağı olarak çalışmaya başladı. Burdaki eğitmini tamamladıktan sonra Zagreb'te Hırvatistan-Slavonya Sosyal Demokrat Partisi'ne katıldı. Çeşitli Avusturya-Macaristan ve Alman merkezlerinde gezici bir metal işçisi olarak çalıştıktan sonra, 1913'te Avusturya-Macaristan ordusuna alınarak, astsubay eğitimini tamamladı ve 1914'te Sırbistan'a karşı savaşta çavuş olarak gönderildi (Banac, 2022). 1915 yılının başlarında Rus cephesinde ciddi şekilde yaralandı ve Nisan 1915'te Ruslar tarafından yakalandı. İyileştikten sonra savaş esiri kamplarına gönderildi. Orada Bolşevik propagandasıyla tanışır. 1917'de Petrograd'daki (St. Petersburg) Temmuz Günleri gösterilerine katıldı ve Ekim Devrimi'nden sonra Sibirya'nın Omsk kentindeki bir Kızıl Muhafız birliğine dahil oldu. 1920'de memleketi Hırvatistan'a (o zamanlar yeni kurulan Sırp, Hırvat ve Sloven Krallığı'nın bir parçası) döndü ve kısa süre sonra Yugoslavya Komünist Partisi'ne (YKP) katıldı. Komünistlere karşı devlet müdahalesinden dolayı kariyeri kesintiye uğrayacak ve 1923 yılına kadar Zagreb yakınlarındaki bir köyde değirmen tamircisi olarak çalışmaya devam edecektir. Gizlice Komünist Parti ile yeniden bağlantı kurup, bir süre parti yetkilisi ve Hırvatistan'daki yerel ve bölgesel sendikaların organizatörü olarak hizmet edecekti. Komünist Partinin Zagreb şubesinin sekreterliğini devraldıktan sonra, onun liderliğinde hükümet karşıtı gösteriler ve sokak grevleri gerçekleşti. Yugoslav Komünist Partisi'ni yeniden canlandırmadaki başarısı, 1928'de tutuklanmasıyla kesintiye uğrayacak ve burada beş yıl hapis yatacaktı. 1934'te hapisten çıktıktan sonra Yugoslav Komünist Partisi Politbürosu ile işbirliği teklif edilecekti. Komünist partideki gizli çalışması sırasında kullandığı birçok isimden, bu dönemde Tito takma adını alacaktı. Bir yıl sonra Tito, doğrudan Komintern ile çalışacağı Sovyetler Birliği'ne gidecekti. 1939'da ise Yugoslav Komünist Partisi'nin genel sekreteri seçildi. 1941'de Yugoslavya'nın Alman işgali sırasında, Komünist Parti, kurtuluşa ek olarak, iktidarı ele geçirmeyi amaçlayan tek örgütlü ve işlevsel siyasi güçtü. Kısa bir süre için Yugoslav direnişinin tek lideri olarak tanındı ve kraliyet hükümetiyle bir işbirliği anlaşması imzalayıp geçici başbakan olarak atandı. Bu atama, direniş kuvvetlerinin başkomutanı olarak kalmasını engellemedi. 1944'te Sovyet ordusu, Tito'nun partizanlarının desteğiyle Sırbistan'ı kurtardı ve 1945'te Yugoslav Komünist Partisi, Yugoslavya'daki tek büyük siyasi güç oldu. Josip Broz Tito, büyük bir halk desteği alarak Yugoslavya'nın kurtarıcısı ilan edildi aynı zamanda yeni kurulan devlette başbakanlık ve dışişleri bakanlığı görevini alacaktı. 1945'ten 1980'e

kadar Yugoslavya devletini yönetecekti. 35 yıllık diktatörlüğü 4 Mayıs 1980'de Ljubljana'da ölümüyle sona ermiştir.

2.4.2. Rejimi

Tito, Yugoslavya'yı dünyanın en karakteristik ve bilinen ülkelerinden biri haline getirse de, bu onun üstlendiği güçle "beslenen" bir diktatör olduğu gerçeğini değiştirmez. Her şeyden önce, o dönemin yaşamı, onu yaşayan birçok insan için nostalji yaratmaya devam etse de, Tito'nun liderliği tam 35 yıl süren bir rejimdi.

Tito iktidara geldikten sonra 1945'ten 1953'e kadar başbakan ve dışişleri bakanı olarak görevlerini gerçekleşti, 1945'ten 1948'e ise Sovyetler Birliği'ni model alarak ülkeyi aşırı bir diktatörlük biçiminde yönetti. Ocak 1953'te Yugoslavya'nın ilk cumhurbaşkanı ve aynı zamanda Federal Yürütme Konseyi başkanı olarak atandı ve 1963'ten beri ülkenin daimi başkanı olarak görevini devam edecekti. İktidara gelir gelmez, devleti tek kişilik tarafından yönetilen, tek partili bir devlete dönüştürecekti. Bu şekilde daha da fazla güç kazanmasına yol açılacaktı. Sonraki yıllarda, özyönetim sistemini teşvik etmesine rağmen, parti iktidarı tekelinden vazgeçmedi. Federal bir devlet kurmasına rağmen, sürekli olarak ademi merkeziyetçiliğin tuzaklarından endişe duydu. Yugoslav devleti farklı çözümler arayarak kendi ayakları üzerinde durabilecek olmasına rağmen, Tito rejimi altında Yugoslav hükümeti, Avrupa'da NATO işgali korkusu ve Doğu'da Varşova Paktı korkusuyla Tito rejimi altında yaşayacaktı. Ancak her şeyden önce devletin en büyük korkusu, her zaman ayaklanmaya hazır olan farklı etnik kökenlerden oluşan kendi vatandaşlarıydı. Sırplar, Hırvatlar, Slovenler ve diğer etnik kökenlerin sahip olan halkı yeni bir 'milliyet' içinde transfer edemeyeceklerini çok iyi biliyorladı. Bu milletlerin herhangi birinin hegemonyasının kabul edilemez olduğu ve devlet için ölümcül sonuçlar doğurabileceği de açıktı. Bu nedenle ideolojisini, 'birlik kardeşlik' sloganı adı altında farklı milletleri tek çatı altında birleştirmeyi amaçladılar. Sesi ve gücü ülkenin Arnavutları ve Müslümanları üzerinde daha sert olmuştur. Barış içinde bir arada yaşamayı vaat etmişler, ancak 1991'de devlete en ağır bir darbe indiren içeride oluşan milliyetçi ordu olmuştu. Diğer sosyalist ve komünist ülkelere kıyasla Tito, fırsatlar ve yaşam standardı açısından daha liberal bir devlet yaratmıştır. Sanat ve kültürün Yugoslavya'da sahip olduğu özgürlük, Sovyet bloğunda duyulmamış bir şeydi. Ancak bu özgürlük her zaman devletin kontrolünde olmuş ve kim ihlal ederse ciddi şekilde zararlar görmüştür.

Özgürlük sadece partiyle aynı fikirde olanlara garanti edilmişti. Tito'nun rakip olarak gördüğü veya kontrolü dışında gördüğü herkes öldürülmüş, tutuklanmış veya çalışma kamplarına gönderilmiştir. Ve en kötü kaderi, Stalin'in ölüm kamplarına benzer şekilde çalışan Goli Otok Kampına gönderilenlerin başına gelmiştir. Tito'nun 35 yıllık rejimi boyunca, rejime karşı çıkan veya sesini çıkaran yüz binlerce insan cezalandırıldı, aksi takdirde bukadar farklı kültür ve milleti bir arada tutabilmek hayal olurdu.

Tito, diğer komünist diktatörlerin korkunç şöhretini elde edemedi. Yarattığı yaşam sistemi nedeniyle, yaşamı boyunca ve ölümden sonra da eleştirel ton onu takip edecekti.

3. BÖLÜM

1945-1990 ları arasında Arnavutluk ve Yugoslavya'da Sanat

3.1. Sosyalist Gerçekçilik

"Ruhalrın üretimi, tank üreimiminden daha önemlidir. Bu yüzden kadehimi sizlere, yazarlara kaldırıyorum: insan ruhunun mühendislerine."
Josef Stalin, 1932

Sosyalist Gerçekçilik, bize geçen yüzyılın çerçevesi içinde kalmış bir zaman dilimi gibi görünse de, bugün de çeşitli imgeler ve anıtlarla karşımıza çıkmaya ve yeniden görünmeye devam etmektedir. Atalarımızın ve onu yaşayan herkesin hafızasına kazınmış bize miras kalan bir dönemdir. Anlaşılacağı üzere sosyalist realizm teriminde sosyal kelimesi toplumdaki insanları, realizm ise onların herhangi bir ortamda nasıl tasvir edildiğini ifade eder. Alexander Gerasimov'un dediği gibi - biçim olarak realist ve içerik olarak sosyalist.

Geçmişte kalmış bir terim gibi görünse de onun için terminoloji arasındaki dalgalanmalar şaşırtıcı derecede farklılıklar göstermektedir. Örneğin, İngiliz Ansiklopedisi'nde (Britannica), Sosyalist Gerçekçilik teriminden şu şekilde bahsedilir: "anlatı kompozisyonlarının resmi onaylı teorisi ve yöntemidir, .."; Amerikan Miras Sözlüğü'nde "estetik doktrin" olarak tanımlanırken, Oxford Sözlüğü'ne göre "sanat, edebiyat ve müzik teorisi" ve en son Gail Rus Tarihi Ansiklopedisi'nde (Gale Rus Tarihi Ansiklopedisi) , "resmi sanatsal görev" olarak tanımlanır. Liste uzayıp gidiyor ve terimler birbirini takip ediyor; bir yöntem, doktrin, teori veya dikte edilen bir stil olarak da önümüze çıkar. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 2). Çeşitli sözlüklerin açıklamalarında belirsiz kalsa da bu terim genel anlamda biçimsel teori, sanat ve edebiyat eserlerinin değerlendirilmesinde yegane ölçüt anlamına gelmektedir.

1917'den itibaren Rusya'da Ekim Devrimi'nin[10] gelişmesi ve Stalin'in iktidara gelmesinin ardından Realizme yönelik yeni bir sanatsal yönelim ortaya çıkmış ve böylece 1922'de kurulan Rus Devrimci Sanatçılar Derneği onlara karşı Gerçekçiliğin bu eğilimini

[10] Yukarıda sözü edilen birliktelik, iktidarın iradesini ileten yapı olduğu için, herhangi bir totaliter sistemde muadilini bulur.

desteklemiştir. Sonuç olarak, Sosyalist Gerçekçilik terimi ve yöntemi, Sovyetler Birliği'nde 1932'den beri pişiriliyordu, ancak tam bir teorik sistem olarak, 1934'te, resmi doktrinin ilan edildiği Birinci Sovyet Yazarları Kongresi'nde onaylandı. 1935'ten itibaren durum genel bir karışıklık içinde olmasına rağmen, Sosyalist Gerçekçiliğe sanat yoluyla, ressamların, yazarların ve yönetmenlerin eserleriyle destek verildi. Böylece, sosyalist ideolojinin sanatsal anlayışıyla görevlendirilen sanatçıların konumu sanatsal yaratım yoluyla, stratejik bir konuma kaydırılacaktır.[11]

Sovyet Yazarları Birinci Kongresi'nin tüzüğü, edebiyatı ve sanatı Sosyalist Gerçekçilik olarak tanımak için dört kural belirledi ve bu kurallar şunlardı: (Dado, 2010, s. 24):

- Proleter: Sanat ve edebiyat proletaryaya ait olmalı ve proletarya tarafından anlaşılmalıydı.
- Tipik: İnsanların günlük hayatından tipik sahneler yaratmak zorundaydı.
- Gerçekçi: Yansıma anlamında gerçekçi olmalıydı.
- Partizan: Parti karakterine sahip olması, yani devletin ve partinin amaçlarını desteklemesi gerekiyordu.



Şekil 7. Dünya haritasında sosyalist ülkelerin yerleri (Wikimedia.org)

Bu gerekliliklerden yola çıkarak, tüm ressamlar, heykeltıraşlar, yazarlar, sinemacılar ve her türden sanatçı, ideolojik dönüşüm ve bu ruhu sosyalizm ruhuyla besleme göreviyle görevlendirilmiştir. Devlet için yaratmak ve onun gereksinimlerine ve hedeflerine uyum sağlamak zorundaydılar. Tüm bu ideolojik dönüşüm, gerçekçi bir

[11] O yıllarda pek çok Rus ve Sovyet sanatçı, Avrupa'da patlayan avangard sanat akımlarını destekledi. Bazıları yapılandırmacılığı kurarken, çoğu İzlenimcilik veya Kübizm'in etkisi altında yaratmaya devam etti.

biçimde, Parti-Devlet'in bir destekçisi olarak proletaryaya seslenmiştir. Böylece sanatçıların özgürlüğü ve yaratıcılığı terk edildi ve avangard hareketlerden tüm dikkatler diktatör, basit işçi figürlerine çevrildi. Bu gerçekçi imgeleme yöntemi, çoğu zaman grotesk saçmalık gibi görünen aşırı bir ideolojiyle yüklüydü. Dolayısıyla, anlaşıldığı gibi, sosyalist gerçekçilik, sistemin liderlerinin ve destekçilerinin siyasi ve ahlaki amaçlarının alanını genişlettiği güçlü bir mekanizmaydı. Sosyalist gerçekçiliğin amacına gelince, proletaryanın gelişimini sosyalist ilerleme boyunca yansıtmak ve onun aracılığıyla sıradan işçinin yaşamına hayranlık uyandırmaktı. Başka bir deyişle, amacı insanları komünizmin amaçları ve anlamı konusunda eğitmekti. Nihai hedefi, Lenin'in "tamamen yeni bir insan türü" olarak adlandırdığı şeyi yaratmaktı ve ardından Stalin, sosyalist gerçekçiliğin uygulayıcılarını "ruhların mühendisleri" olarak nitelendirmiştir. (New World Encyclopedia, 2017)

Emperyal Rusya'nın yıkıntılarından ortaya çıkan, Ekim Devrimi'ni ve ideolojisini gösteren tek görsel dil olarak önerilen sosyalist gerçekçilik, o zamandan beri özellikle II. Dünya Savaşı'nda popüler hale geldi. Komünist ideolojinin etkisi, sosyalist gerçekçilik doktrininin kurucusu Andrei Zhdanov'un[12], yönteminin ilkelerini uyguladı. Böylece, başka yerlerde uygulanma derecesi ülkeden ülkeye değişse de, komünizm bayrağı altında dünyanın neredeyse yarısına yayıldı. Neredeyse 50 yıl boyunca komünist dünyada baskın sanat formu haline geldi.

Hem Doğu'da hem de Batı'da Sosyalist Gerçekçilik, eskisinin yıkıntılarının üzerine yükselecek bir Yeni Dünya, sömürüsüz ve sömürülmeyen bir Yeni Dünya vaad ederek komünist yapının üzerine çıkmıştır. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 5).

Sosyal sınıfların olmadığı bir dünya. Bu dünya kuşkusuz iki Savaş arasındaki Avrupalı entelektüellerin isteklerini yerine getirecekti, ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonra gerçek önemli ölçüde değişecekti ve bazı Batılı sanatçılar Sovyet Sosyalist Gerçekçiliğinin katılığından çekildikçe, yıllarca Berlin Duvarı'nın ötesinde kalanlar iktidar ve propaganda devleti rüyasına hizmet etmek zorunda kaldılar.

[12] Andrei Alexandrovich Zdanov (1896 - 1948), Sovyetler Birliği'ndeki Stalinist rejim sırasında en önemli politikacılardan biriydi.

Süre ve coğrafi yayılım açısından sosyalist gerçekçilik, yirminci yüzyıl boyunca en uzun soluklu sanatsal akım olarak kabul edilir. Sanat ve Devlet arasında kurduğu ilişki nedeniyle, halen çeşitli bilim insanların özel ilgisini çekmektedir.

Dünyadaki pek çok ülke gibi Arnavutluk ve Yugoslavya da, birbirleriyle coğrafi konumda komşu olmalarına ve aynı sistem içinde yönetildiklerini söyleyebilsek bile şartlar bu akımın farklı bir yol ilerlemesine neden olmuştur.

3.2. Arnavutluk'ta Sosyalist Gerçekçilik

Bilim insanları tarafından Antik Çağ, Bizans, Bizans Sonrası, Rönesans ve Sosyal Gerçekçilik olarak ayrılan Arnavut sanatının tarihi, başlı başına çekici bir yolculuktur. Özel bir ilgi uyandıran bu dönemlerden biri, bu ülkenin tarihini anlamak için çok şey veren bir dönem olarak Sosyalist Gerçekçilik dönemidir.

20. yüzyılda dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi, yeni dünya düzeni Arnavutluk'ta da nüfuz edip hayat bulmuş ve buradan bu yeni gerçeğin en fanatik ülkelerinden biri haline gelmiştir. Arnavut sanatının bütünlüğü içinde, '45 -'90 yılları genellikle Sosyalist Gerçekçilik dönemi olarak bilinir. Yöntemi 1960'ların başlarında gerçek bir uygulama olarak hayat bulsa da, sanat üzerindeki politik etkisi anlaşılacağı gibi, savaştan sonraki ilk yıllarda itibaren başlamış ve neredeyse yarım yüzyıl boyunca bir ülkenin tarihini değiştirmiştir. (Hoxha E. , Historia e Artit Shqiptar (1858 - 2000), 2019, s. III). Daha doğrusu, Soğuk savaş döneminde komünist Arnavutluk'un devlet programına giren bu anlayış 1950'lerin sonundan başlayıp, rejimin yıkıldığı 1991 yılına dek komünist ideolojinin resmi aracı olma işlevini görmüştür. Sosyalist Gerçekçiliğin Arnavutluk'a nasıl nüfuz etmeyi ve gelişmeyi başardığını aşağıdaki başlıklarda göreceğiz.

3.2.1. Savaş sonrası dönemden 1990'a kadar sanatın gelişimi

1944'ten sonra Ulusal Kurtuluş Güçlerinin iktidara gelmesiyle birlikte Komünist Parti ülkede yeni bir düzen inşa etme görevini üstlenmiştir. Bu dönemde sanayinin neredeyse var olmadığı yarı-feodal bir sosyal düzen, zayıf kapitalist ilişkiler ve ataerkil bir feodal sistem ile karakterize olduğunu söylenebileceğimiz Arnavutluk, Avrupa'nın en

fakir ülkesi olmaya devam etmiştir. İşçi sınıfı oluşumunun başlangıcındaydı ve çoğunluğu okuma yazma bilmeyenlerden oluşuyordu.

Savaş sonrasında Arnavutluk, gücün şiddetli bir şekilde merkezileşmesi, muhaliflerin ortadan kaldırılması, özel mülkiyetin kamulaştırılmasının başlaması, sanayinin kamulaştırılması ve tarım reformları ile karakterize edildi ve 15 yıl sonra ülkeye Hoca'nın hayalindeki imajını verme girişimleri başlamıştır. (Hoxha E. , Historia e Artit Shqiptar (1858 - 2000), 2019, s. 39). Sosyalist gerçekçilik, şematizmi, siyasi uyumu, egemen ideolojiyle dayanışmayı ve zamanın propagandasını desteklemiştir. Sosyalist gerçekçilik edebiyatı ve sanatları, partinin siyasi çizgisini ve ideolojik ilkelerini izlemiştir.

3.3. 1940-1950 yıllarında sanat ortamı

Savaş sonrası yılların coşkusunda, kazanan imajına sahip yeni devlet "özgür, birleşik ve ilerici bir Arnavutluk inşa etmeyi amaçlıyordu"(Jacques, Historia e popullit shqiptar nga lashtësia deri në ditët e sotme, 1995, s. 485).

Hoca'nın ilk yıllarının liberalleşmesinde, dönemin önemli bir entelektüeli olan zamanın bakanı Sejfulla Maleshova'ya (1901-1971) büyük bir teşekkür borçluydu, çünkü 1945'teki döneminde ilk Arnavut Yazarlar Birliği (LSHSH) ve 1946 yılına kadar devam edecek olan "Bota e Re" (Yeni Dünya) dergisinin oluşmasında ön ayak olmuştur.
Bu yıldan sonra sanat alanlarını kontrol etme eğilimi yavaş yavaş devlet kontrolüne girmeye başlamıştır. [13] (Hoxha E. , Historia e Artit Shqiptar (1858 - 2000), 2019, s. 40).
Aykırı ses çıkaran aydınların bir kısmı tutuklanırken, "Yeni Dünya" dergisinin yerini yeni ideolojiyi destekleyen yazarların oluşturduğu "Edebiyatımız" dergisi alacaktır.

Bu dönemde, eski sanatçıların yerine işçi sınıfından gelen samatçılar tercih edilmeye başlanmıştır. Bu politikanın devamı olarak, Sovyet uzmanları Arnavut meslektaşlarına yardım etmeye, bunun dışında edebiyat ve sanatın da bunları takip etmesi gerektiği savunulmuştur. Bu dönemde sanat, basın ve propaganda Kültür Bakanlığı tarafından yürütülmüş ve ardından Milli Eğitim Bakanlığı'na devredilmiştir. (Hoxha E. , Historia e Artit Shqiptar (1858 - 2000), 2019, s. 40).

[13] Bu, entelektüellere yönelik ikinci terör dalgası olacaktır. İlki, kurtuluşun ilk günlerinde, ülke çapında bir tutuklama ve silahlı saldırı dalgasının sardığı zaman başlamıştı.

Mayıs 1945'te 23 sanatçının 111 eserle katılımıyla açılan ve Yeni Düzen'in ilk sergisi olarak sunulan sergi, yeni devletin dinamik bir sanat iklimi için savaşların 'şanlı yılları', adıyla lanse edilen ve sonraki yıllarda oluşacak tematik yönelimin ve iktidarı elinde tutmanın garantisini oluşturan ilk yatırımlardan biriydi. Bu eserler sıradan bir içeriğe sahipti; sakin doğa manzaraları, halk kostümlerindeki figürler, aynı zamanda partizanların figürleri ve büstleri aracılığıyla savaşın yansıması, savaşı gösteren eserler, düşmanların, yetimlerin ve mültecilerin neden olduğu sonuçlar, yıkık ülkelerin manzaraları vb. tarzda eserlerlerden oluşmaktaydı. (Kuqali, Historia e Artit Shqiptar 2, 1988, s. 77). Sergilerin yanı sıra, o zamana kadar politize olmayacak eğitim kurumlarına ve kadrosuyla birlikte sadece sanatın gelişmesine yönelik çalışmalara önem verilecekti.

Nüfusun %80'inde yaygın olan bilgisizlikle fiilen mücadele etmek için 1945-1946 yılları arasında 450 ilköğretim okulu açılmasına sebep olan Eğitim Reformu Yasası'nın kabul edilmesiyle, yeni zihinlerin siyasi telkinlerine tutarlı bir şekilde hizmet edilecektir. Reform tek bir düşünceye sahip olmalıydı: laik, devletle uyumlu ve benzersiz. (Hoxha E. , Historia e Artit Shqiptar (1858 - 2000), 2019, s. 41).

1946'dan itibaren, Arnavut Komünist Partisi'nin eğitim alanındaki hedefini ve siyasi taleplerini gerçekleştirecek olan komünist ideolojiye dayandılar. (Akademia e Shkencave të Shqipërisë, 2008, s. 219) Bu arada aynı dönemde devlet, sanatçıların ve yazarların alması gereken yeni yönelimlere ilişkin direktifleri yoğunlaştırıyordu.

Arnavut Yazarlar Birliği'nin 1949'da Tiran'da düzenlenen III. konferansında sözde liberal görüşlere karşı bir dizi önlem alındı. Başlangıçta, mevcut başkanı Sejfulla Maleshova, durumdan sorumlu olarak görevden alınmış. Önemli bir yazar grubunun yayın yayımlama hakları ellerinden alınmış. Sanat eserlerini ve idari uygulamaları onaylamak için özel komisyonlar kurulmuş ve böylece sürekli bir kontrol ortamı yaratılmıştır. Böylece devlet, denetimi artırdıktan sonra, yeni kültürel yaşamın canlandırılmasının yolunu açmıştır. Bu dönemde sanatçıların eğitimde çalışma saatlerine ilişkin kararlar alınmış, cumhuriyet ödülleri, ödüller, nişanlar, yarışmalar hazırlanmıştır. (Stamo, Mbi zhvillimin e arteve figurative në vendin tonë, 1957, s. 91)

Tüm bunlara paralel olarak bir dizi kültür merkezinin inşasına başlanmış ve ilk sanat grupları oluşturulmuştur. Figüratif sanatlar ve müziğin yanı sıra bir dizi yeni basın organından oluşan iki profilli ilk sanat okulu kuruldu.[14]

[14] 1948 yılına kadar 25 tane açılmıştı.

Bu büyük kültürel reform, Yeni Arnavutluk Sinema stüdyosu ve Tiran'da kütüphaneler zincirinin kurulmasıyla devam etmiştir.[15] Böylece, 40'lı yılların sonunda, devletin sürekli ısrarı ile, amatörler, meraklılar ve profesyonel sanatçılar aracılığıyla Arnavut sanatının gelecekteki temellerinin atıldığı profesyonel sanatsal yapıların yaratılma aşaması oluşturuldu.

50'ler, devletin tüm sanatsal ve kültürel alanda zafer kazandığı yıllar olacaktır. 1952'den itibaren Arnavut Sanatçılar Hareketi kurulduğunda, devlet sanatçıyı sadece bir devlet memuru olarak konumlandıracaktı ve sanatsal yeteneğini devletin ideolojisi ve politikalarının hizmetinde kullanmak zorunda kalacaktı. Devletin temel amacı, işlevsel yapılar ve keskin bir filtre (sansür) ile verimli bir sanatsal iklim yaratmaktı. Devletin istediği gibi gelişmesi ve işlemesi gereken gerçek bir propaganda makinesi kurmak için muazzam meblağlar harcanacaktı. 50'li yılların sonu, Arnavut devletinin 15 yıl boyunca siyasi, sosyal ve kültürel hayatın her alanına hakim olmayı başardığı yeni bir tarihsel döneme girmeye hazırlandığı dönemdi. Sanatçılar, totaliter yapıdaki konumlarını anlamış ve böylece sistem içinde bir konum elde etmenin tek yolunun bu olduğunu ve bu konumdan uzak olmanın kârsız ve riskli olduğunun farkına varmışlardır. Devlet, onları ideolojik olarak hazırlanmaları, net olmaları ve sanatlarını, didaktik gerçekçiliklerini "biçimde ulusal ve içerikte sosyalist" olarak kabul edilen şekilde uygulamaları için eğitti ve onlara yatırım yaptı. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 63). İlk başta sanatçılar için bile bu bir kafa karışıklığıydı, devlet taleplerine göre doğaçlama ve kopyalama yaptılar, ancak bu yavaş yavaş çeşitli konferans ve tartışmaların yanı sıra Sovyet sanatıyla deneyim alışverişi yoluyla da geçecekti. Bu yüzden 'dünyanın en iyi' ve yükselen sanatı olan Sovyet sanatı'ını kopyalamak zorunda kaldılar çünkü başarıyı garanti etmenin yolu buydu. Bu etki şu şekilde sunuldu: "Sosyalist gerçekçilik sanatı olan Sovyet sanatının deneyimi, Arnavut sanatçılar için kesin bir rehber oldu ve tam da bunun için, tüm sanatsal faaliyetlerimizde dikkate değer bir başarı elde ettik." (Mbi zhvillimin e arteve figurative në vendin tonë, 1957, s. 92) Sanatçıların yalnızca Sosyalist Gerçekçiliği takip etmeleri gerektiği çok açıktı çünkü o hakikat sanatını, yüksek ideolojik düzeyin sanatını, popüler karakteri ve sanatsal formun mükemmelliğini temsil ediyordu. Batılı fantezi ve üsluplardan, özellikle de "sanat için sanat" eğiliminden olabildiğince uzak durmaları, ancak "halk için sanat"ı gerçekleştirmeleri gerekiyordu. (Zajmi, 1954, s. 110)

[15] Sayıları 373'e ulaşmıştır.

Demek ki sanatlarına Yeni İnsan, ekonominin gelişimi, sosyalizm mücadelesi, tüm toplumsal devrim, ulusal kurtuluş mücadelesini dahil etmeleri gerekiyordu. 1950'lerin sonlarında hayatta kalan sanat, yeni bir görsel dile ve ideolojik bir aşırı yüklenmeye uyum sağlama çabasının açıkça hissedildiği bir Sosyalist Gerçekçilik biçimine zorlanan bir sanattı. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 63) Bu dönemde sanatçılar Batılı didaktik gerçekçilik ile taleplere uyum sağlarken, tipik Sosyalist Gerçekçilik, ancak Doğu ülkelerden öğrencilerin gelişiyle Mümkün olacaktı.

3.3.1. '40 ve' 50'lerde Resim sanatı

19. yüzyıldan itibaren batı ve özellikle İtalya, genç nesillerin eğitim ve gelişim fırsatı buldukları ülkelerden olmuştur. Arnavut sanatının birçok tanınmış ismi yerel sanatçılardan dersler aldıktan sonra İtalyan akademilerinde devam etmiştir. 30'ların ortalarından bu yana, Çizim Okulu veya Teknik Enstitüsü[16] gibi ilk devlet didaktik yapılarının açılmasıyla birlikte birçok Arnavut öğrenci genel bir sanat eğitimi ve daha eksiksiz bir mesleki eğitim almıştır. Buradan resim ve heykel için kazanılan bilgilerle, birçoğu batı akademilerinde devam etmiştir. 1940'ların başlarından itibaren, Arnavut öğrencilerin çoğunun Avrupa sanatındaki modern gelişmelere kayıtsız kalması ilginçtir.



Şekil 8. Nexhmedin Zajmi, *Theth*, 1940
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s. 46)



Şekil 9. Foto Stamo, *Mülteciler*, 1942
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s. 47)

Yeni bir gerçeklik algısı ruhu getirtip gerçekçi ruha sadık kalarak renkli karakterlerden vazgeçerek mümkün olduğunca gerçek bir sanat aramışlardır. Böylece resimlerinde kasvetli arka planlar üzerinde yer alan hüzünlü karakterler görülür. Bu herkes için geçerli olmasa da, büyük bir kısmı bu özellikleri giderek daha net bir şekilde

[16] Bu yapılar açılmadan önce sanatçılar ilk derslerini o zamanlar 'kurum' olarak adlandırılan Marubi ve Kole Idromeno'nun atölyelerinde aldılar.

ortaya koymaktadır.[17] Savaş yıllarında, sanatçıların anti-faşist davadaki duruşları konusunda bir belirsizlik mevcuttur çünkü bu dava ile ilgili resimler neredeyse yoktur. Siyasi ideallerin belirsizliği, sanatçıların savaş sırasındaki siyasi gelişmelere ilgisizliği, siyasi temalı resimlerin belirgin bir eksikliğine yol açmış ve çoğu, savaş yılları boyunca zamanın gelişmelerine kayıtsız seyirci olarak kalmıştır. Örneklerde göründüğü gibi gerçeklik; "kasvetli ve bastırılmış" olarak betimlenmiştir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 47). Ancak bu, kurtuluşun ilk yıllarında hızla değişecekti. Sanatın devlet yöneliminin uzun yolculuğuna başladığını ve sanatçıların ilk devlet yapılarına öğretmen, dekoratör ve hatta yüksek mevki sahibi olarak girmeye başladıklarından bahsetmiştik. Devlet tarafından talep edilen ilk propaganda resimleri yalnızca 1940'ların sonlarında belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde insanların savaşta çektiği acılar, ulusal kurtuluş savaşı, çalışma ve fedakarlık, etnografya-milli kostümler, aile portresi ve manzara gösterimleri ile milli değerlerin yükseltilmesi konuları ele alınmıştır. Zef Kolombi (1907-1949), Nexhmedin Zajmi (1916-1991), Abdurahim Buza (1905-1986), Foto Stamo (1916-1989), Abdulla Congonji (1920-1987), Sadık Kaceli (1914-2000) gibi sanatçılar resim dünyasına katılan isimler olmuştur.

Bu dönemin seçkin eserlerinden, 1948'de gerçekleştirilen (sanatçının ölümüyle resim yarım kaldı) Zef Kolombit 'Katliamlar' tablosuyla başlayabiliriz. Sanatçının burada Avrupa dini resim geleneğine benzer klasik temalardan ilham aldığı ve Michelangelo'nun 'Pieta'sından etkilendiği açıkça görülmektedir. Ana karakterler olarak, çizgilerin ve klasik jestlerin Arnavut sanatının diğer eserlerinden oldukça farklı olduğu bu sahnenin henüz bitmiş savaşa ait olduğunun tek işareti olarak düşmüş anne ve oğul karakterlerde ayırt ediliyor. Arka planda, silahlı ve askeri kıyafetler giymiş askerler bulunmaktadır. Bu çalışmanın önemine ek olarak, sanatçının hala belirsiz bir sanatsal iklimde, bir sanatı politik bir bağlamda ele almak için dünya sanatının onaylanmış değerlerine güvenmeye nasıl çalıştığını görmekteyiz. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 47).

[17] Androniqi Zengo, Foto Stamo, Nexhmedin Zajmi, Kel Kodheli vb.



Şekil 10. Zef Kolombi, *Katliamlar*, 1948
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s. 46)



Şekil 11. 1. Sadik Keceli, *1.Tümenin geçişi*, 1949
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s. 48)

Unutulmamalıdır ki, yıllar içinde nasıl ve neyin resmedileceği netlik kazanmaya başlamıştır, ancak bu, devletin yöneliminden değil, kendilerini deneyen bazı sanatçılardan ortaya çıkmıştır. Bu tarz devlet tarafından kabul edilip teşvik edilmiştir. Kazanılan zaferi ve yeni hükümetin meşruiyetini göstermek için, merkez üssündeki devlet Ulusal Kurtuluş Savaşı temalı bir resim her zamankinden daha fazla talep etmiştir. Bu doğrultudaki ilk çalışmalardan biri, 1949 yılında Sadık Kaceli'nin '1. Tümenin kuzeye geçişi' adlı çalışmasıdır.

Bu eseri diğerlerinden ayıran detaylara bakarsak, neredeyse gece görünümü gibi andıran bir şafak zamanı nehrin diğer tarafına geçen partizanlar resmedilmiştir. Burada doğanın gücü, istilacı güçlerden daha büyük bir düşman olarak sunulmaktadır. Muzaffer bir ordudan çok, yorgun bir orduya benzemektedir. Bu tablo, doğu okullarının ideolojilerine göre gelecek yıllarda galibiyet sunumuyla hızla değiştirilecekti.

Bu dönemde gerçekleştirilen en önemli tablo, ressam Nexhmedin Zajmi'nin 1952 yılında gerçekleştirdiği "Ulusal Kurtuluş Savaşı'ndan Hikayeler" tablosudur. Bu resmi özel yapan şey, bir tiyatro sahnesi olarak ele alınmasıdır.[18]

[18] Xenophon Dilo, Kasım 2012'de (yazarın arşivi) verdiği bir röportajda, Zajmi'nin bu resmi gerçekleştirmek için sahneyi gerçek karakterlerle, ışık dağılımının maksimum etkilerini elde etmek için küçük bir teatral form olarak inşa ettiğini iddia ediyor. (Ermir Hoxha, Arti në Shqipëri 1945-1990, s.48)



Şekil 12. Nexhmedin Zajmi, Ulusal Kurtuluş *Savaşı'ndan Hikayeler*, 1952
(galeriakombetare.gov.al)

Figürler resmin her iki yanında yer almaktadır, merkezde partizan ve evin efendisi olmak üzere iki ana karakter mevcuttur, etraflarında ise aile üyeleri ve diğer partizanlar yer almaktadır. Figürlerin tavırları ve jestleri, neler olup bittiğini net bir şekilde anlamamızı sağlar ve her birinin durumunu ve konumunu anlamamıza yardımcı olur. Partizan, savaşın ideolojik çizgisini açıklarken, evin efendisi sessizce ve ayık bir şekilde dinler. Kadın figürleri solda konumlanmıştır: ilk önce bebeğiyle evin hanımı, toplumsal konumuna göre 'görev'ini yapar, nereye giderse gitsin kocasını takip eder, diğer kadın ise askeri kıyafetli partizandır. Karşı tarafta parlak bir geleceğin ve diğer partizanların açık gözleriyle rüya gören küçük çocuk figürü vardır. Bütün olay, kompozisyon boyunca yayılan sıcak bir ışık içine yerleştirilmiş ve iç mekan, kurtuluş savaşının ortaya çıktığı sosyo-ekonomik koşullarla buluşmuştur.

Proletaryanın stratejik bir ideolojik önemi olduğundan, çalışmak, fedakarlık ve ülkenin yeniden inşası konuları yeni rejimin hedefe ulaşması için mümkün olduğunca yansıtmaya çalışıldığı temalardan bazılarıdır.

Bu isteğe verilen yanıtlardan biri de Sadık Kaceli'nin 1950'lerin ortalarında yaptığı "Gece nöbeti" tablosudur. Arnavut madencilerinin gerçekliğini kompozisyon ustalığı sunar. Ezici bir aydınlatmada, işçilerin acı gerçekliğini İncil'deki bir sahne gibi yansıtmaktadır.

Eserler bize bir mesaj vermemiş gibi görünse de Foto Stamo'nun 'Gazete Okuma' gibi kompozisyon olarak basit görünen ama bilerek yapılmış eserleri vardır.



Şekil 13. Sadik Kaceli, *Gece nöbeti*, '50 ortası
(Sadık Kaceli Facebook sayfası)



Şekil 14. Foto Stamo, *Gazete okuma*, 1949
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s. 48)

Stamo burada köydeki yeni hayattan bir kompozisyon gerçekleştirmiştir. Bu resimde 'Zëri i Popullit' gazetesini okurken gölgede oturan köylülerimiz vardır. Parlak güneş ışığında, mesaj açıktır: İnsanlar, günün gazetesinde devlet direktifleri tarafından açıkça tanımlanan yeni ideolojik çizgiyi takip etmeli, bol hasat ise sanatın ideolojik çizgiye iletmesi gereken bir başka iyimserlik işaretidir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 49). Stamo, sahip olduğu yüksek mevki nedeniyle başkalarına ışık tutan sanatçılardan biriydi. Savaştan sonra, tüm sanatsal yaratıcılığın tematik yönelimi için üstlenildikleri değerler, ulusal kıyafetlerin yansıması, ulusal zenginliğin teşvik edilmesini ve değerlenmesini amaçlayan temalardan biri haline gelmiştir.

Doğu ve batıda eğitim görmüş Nexhmedin Zajmi, Zef Shoshi (1939), Guri Madhi (1921-1988), Zef Kolombi (1907-1949) ve Kel Kodheli (1918-2006) gibi sanatçılar, dönemin etnografyasını doğru bir şekilde geri getirmişlerdir.

Nostaljiye sarılmış resimleri, hızlı kentsel gelişim ve sosyal yapıların radikal değişimleri altında soyu tükenmiş bir manzaranın nefesi gibi görünüyor ve onları tutan karakterler, Arnavut kültürel mirasının etnografik değerlerini vurgularken, sessiz bir meditatif gerçekliğin önündeymiş gibi basitçe poz vermektedirler. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 50). Bu tür çalışmalardan biri de Kel Kodheli'nin 1948 yılında gerçekleştirdiği "Yabancı Karakter", "Emruş" eseridir. Burada, Afrika'dan gelen tipik bir egzotik karakteri olan renkli bir çocuk, Arnavut sanatının panoramasında "anlamsız" bir figür olarak konumlanmaktadır. Gerekli normlar dahilinde, aynı sanatçıya ait 1957 tarihli "Şkodra Kostümü" adlı başka bir resmimiz vardır. Sıcak bir atmosferde, Arnavut kostümü giymiş, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında İşkodra'yı ziyaret eden oryantal karakterlerden bir esinti gibi görünmektedir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 50).



Şekil 15. Kel Kodheli, *Emruş*, 1948
(documenta14.de)



Şekil 16. Kel Kodheli, *Şkorda köstümü*, 1957
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s. 50)

Etnografik zenginliğin yansıtıldığı tabloların yanı sıra, Arnavut toplumunun sosyal çeşitliliğinin gösterildiği pazarlar gibi eski Arnavut Oryantalizminin yaşam alanını yansıtan bu döneme ait tablolar da bulunmaktadır. Bunlar, 50'lerin sonlarında Arnavutluk'taki bazı şehirlerin gerçekliğini vurgulayan Vladimir Jani ve Abdulla Cangonji'nin çalışmalarıdır.



Şekil 17. Abdulla Cangonji, *Tiranda Pazar günü*,1957
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s. 50)



Şekil 18. Vladimir Jani, *Pazarda*, 1959
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.50)

Sunulan karakterlerle yapılan bu çalışmalar, sosyalist coşkudan uzak bir mikrosistem gibiydi, ancak bu gerçeklik yakında değişecektir. Bu nostaljik atmosfer, etnografik değerler veya oryantal kalıntıların yansıması sonraki yıllarda Arnavut sanatına eşlik edecektir, ancak bu sanatçıların içsel bir ihtiyacı olarak değil, daha çok gerekli bir ideolojik çizgi olarak gelecektir. Eleştirmenlere göre, zengin süslemeleri geniş halk kitlelerinin zengin manevi dünyasına atıfta bulunurken, halk kostümleri "Ulusal tabanlı sanat" olarak kabul edilen şeyi tanımlayacaktır. (Instituti i Lartë i Arteve, 1990, s. 124)

Tarihin deneyimlerinin bir kanıtı ve giderek daha sık hale gelen portre temalı çalışmalar savaştan sonra Arnavut sanatında özel bir yer tutmayı başaran bazı eserler olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 19. Kel Kodheli, *Kadın portresi*, 1940
(Galeria Kombëtare/Facebook)

Özgünlüğü ile öne çıkan ve 'tipik' Arnavut resimleri grubuna giren resimlerden biri de Kel Kodheli'nin 1940 yılında gerçekleştirdiği "Kadın Portresi"dir.

Narin bir çizgiye sahip bu kompozisyon, ipek bir eşarp sarılan bir kadının melankolik portresini sunuyor. Kapalı gözleri, saçlarını örten transparan eşarp ve açık renkler özel bir şehvet yayıyor, üzgün bir portre diyebiliriz.

Savaştan sonraki ilk yıllarda aile portresi çok fazla yapısal değişikliğe uğramamıştır. 1945'te gerçekleştirilen Zef Kolombi'ye aittir "Bahçedeki çocuk" tablosu gibi en belirgin kreasyonlardan bazılarındandır.



Şekil 20. Zef Kolombi, *Otoportre*, 1947
(galeriakombetare.gov.al)



Şekil 21. Zef Kolombi, *Bahçede çoçuk*, 1945
(galeriakombetare.gov.al)

Bu, sanatçının en iyi eserlerinden biri ve dönemin sanatsal panoraması olarak kabul ediliyor çünkü Arnavutluk'ta hiç yaşanmamış bir Empresyonizm anısı gibi görünmektedir. İki yıl sonra gerçekleştirilen "Otoportre" çalışmasında özel bir başarı görülmektedir. Bu eksik izlenimcilik, Nexhmedin Zajmi'nin 'Lab Annesi' ve 'Yaylalı' eserlerindeki gerçekçilik hissedilmektedir. Yaylalı'da, karakterin esrarengiz bir görünümü ile sert kişiliğindeki ayrıntıları görebiliyoruz. Sanatçının insan karakterini okuma yeteneği "Lab Annesi" portresinde de görülmektedir. Bu resimler, simgesel görünümleri ile halkla iletişim kurarak, söz konusu dönemin en iyi örnekleri haline gelmektedir.



Şekil 22. Nexhmedin Zajmi, *Yaylalı*, 1953
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.53)



Şekil 23. Nexhmedin Zajmi, *Lab annesi*, 1955
(galeriakombetare.gov.al)

'40'lı ve 50'li yıllarda görsel sanatlara yön veren politik etki altında, portreye yön veren nostaljik notaların manzara resimlerine aktarılamadığı görülülmektedir. Yeni direktifler kapsamında her peyzaj sanatçısının yaratıcılığında olması gerekenler: doğanın insan eliyle değiştirildiği ve insan yaşamının yeni bir içerik kazandığı bir savaş alanı olarak gösterilmesi gerekmekteydi. Dolayısıyla, yeniden inşa etme ya da yeni ortaya çıkan tarım gibi konuları almak zorundaydılar.

Savaş sırasında Arnavut sanatındaki manzara, onu tedavi edici bir amaç ile sunan Vangjush Mios'un (1891-1957) eserlerinde 'dinlenme' etkisi bulsa da, savaşın sona ermesiyle birlikte devlet direktifleri onu ve diğer birçok sanatçıyı "gerçekçi bir

derinleşme" oluşturması için "Tarladaki Traktörler" veya "Tünel" gibi nesnelerin kulanılması zorunlu hale gelmiştir.



Şekil 24. Vangjush Mio, *Tünel*, 1947
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.53)



Şekil 25. Vangjush Mio, *Tarladaki traktörler*, 1951
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.53)

Böylece, yeni devletin gelişiyle birlikte, sanatın içermesi gerekenler listesinde: yeni yaşam, ülke inşası, barış için savaş, vatanseverlik, Sovyetler Birliği ile kırılmaz aşk ve dostluk, emperyalizm nefreti, iş başında kahramanlık, yeni insan, işçi ya da asker gibi figürlerin kullanılması gerekmekteymiş. Sonraki yıllarda, devletin ısrarı üzerine, manzara, siyasi gelişmelerin dikte ettiği farklı biçimler ve nüanslar alacaktır. Yaşamın altyapısındaki değişiklikler ve halkın gönüllü çalışması, melankolik veya romantik manzaraların taciz edici unsurları haline gelmiştir. Ayrımcılığa maruz kalacak bir başka konu da ölü doğaydı, çünkü içeriğinden anlaşıldığı kadarıyla devlet ideolojisindeki işlevsel unsurlarla tutarsızdı.

3.3.2. '40 ve' 50'lerde Heykel sanatı

Kurtuluştan sonra, şehirlerin ana meydanlarının inşasına özel bir önem verilmeye başlanmıştır. Meydanlara, Ulusal Kurtuluş Savaşı kahramanlarının ve şehitlerinin, önde gelen komünist militanların, geçmişin önde gelen şahsiyetlerinin, kültür insanlarının ve dünya proletaryasının önde gelen liderlerinin büstleri ve heykelleri yerleştirilecekti. Kitlelere mümkün olduğunca yakın olmak için, 'halkı eğitmek' amacıyla yeni iktidar, yeni ideolojiyi anlaşılır ve örneklendirecek bir sanat olarak dönemin heykeltraş ve ressamlarından faydalmıştır.

Parti devletinin önderliğinde, savaşın ve dünya proletaryasının önderlerinin simgesi olan şahsiyetler, şehirlerin ana meydanlarını işgal etmek zorundaydılar, çünkü orada, eğitimsiz ya da sanatla hiç bağlantısı olmayan nüfusa bununla dokunacak ve sahipleneceklerdi.[19] Bu boşluğu doldurmak veya dönemin eleştirmenlerinin belirttiği gibi, halkın Ulusal Kurtuluş Savaşı figürlerini yüceltme ve sürdürme konusundaki ateşli arzusu, heykeltıraşlar, kahramanlari ve önde gelen figürler gibi temalari hemen çalışmaya başlayacaklardı. Savaş yıllarında kendini gösteren heykel sanatçılardan biri Odhise Paskali (1903-1945) ve onunla birlikte genç sanatçılar Janaq Paço (1914-1991), Kristina Koljaka (1915-2005) veya savaş sonrası yıllarda katkılarını sunmak üzere eve dönen Andrea Mano (1919-2000) gibi sanatçılar dönemin önemli heykeltraşlarıdır. 40'lı yılların sonunda, Rus meslektaşlarının örneklerini takip eden ve yeteneklerini halkın hizmetine sunan bu sanat işçileri, Komutan (Enver Hoca) başkanlığındaki birçok önemli devlet adamının büstlerini gerçekleştireceklerdi. 50'ler boyunca, bazen park büstleri gibi mütevazı oranlarda ve daha çok anıtsal oranlarda sayıları çoğalacaktı.

Devletin hem içerik hem de görünüm açısından en çok ilgileneceği eserlerden biri de ünlü heykeltıraş Andre Mano'nun 'Meçhul Partizan' veya 'Victor' adlı eseridir. Bu sanatçı, oranların uyumuna vurgu yapan klasik karakterli heykeliyle tanınsa da, 1949'da açılışı yapılan yeni rejimin ilk anıtsal heykeli bu heykeli geride bırakmıştır. Kurtuluş savaşına adanmış, ardından gelecek sonsuz bir dizi çalışmanın kapısını aralıyor. Askeri üniforma giymiş, bir elinde tüfek, diğerinde onurlu bir yumrukla, bir bölmeye yerleştirilmiş figür, zafere doğru yürüyüşe işaret eden hareket halindedir. Kaide üzerinde kurtuluş savaşından sahneler vardır. Sonraki yıllarda, bu sabırlı, dinamik ve muzaffer özellikler, sosyalist gerçekçiliğin anıtsal figürlerini göstermenin tek yolu olacaktır. 1945 yılının yapılan ilk sergiee Janaq Paço[20] da katılmıştır. Bu dönemin en önemli eseri, 1946'da başlayıp 1959'da Kruja şehrine yerleşmek üzere bitirdiği "Atlı İskender Bey" heykelidir. Kruja'lı ulusal kahramana adanan bu anıt, dinamizmi, figürün dövüşen bir

[19] Komünist devlet, yıllar içinde gerçek bir kültür devrimi gerçekleştirmek amacıyla kadrolarını ülke geneline dağıtmış, şaşırtıcı bir şekilde ilk ve orta dereceli okulların sayısını artırmış, kurslar ve kültür evleri açmış, kütüphaneler ve öncü evler kurmuştur. Kültürel canlanmanın amacı olarak ilk okullardan veya dost ülkelerde uzmanlaşan öğrencilerin yanı sıra işçi sınıfından ve köylülükten gelen yeteneklerin bir karışımında, değerler ve anti-değerler tasarlandı, ancak asıl amaca güç ve güçle ulaşıldı. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 57)

[20] 1946'da Janaq Paço, kendisine liderin bir büstünün takdim edildiği bir sanat yarışmasına katıldı ve yeni hükümete olan bu açık bağlılığın ardından, sanatçı üst düzey devlet liderlik yapılarında yer aldı. Savaştan sonra, 1945'ten 1949'a kadar Sanat Komitesi'ne başkanlık etti.

bakışla konumlandırılması ve büyüklüğüyle barışı vurgulamak istemiştir. Kristina Koljaka, dönemin ilk kadın Arnavut heykeltıraş sanatçıydı denilebilir. Eserlerinin çoğu, sosyalist sistemin yeni oluşumundan anları temsil etmektedir. Yaratıcılığı, erkek meslektaşlarının aksine, çocuklar veya anneler gibi konularla empati ile karakterize edip iyimser öğeler ile kendilerini buluyorlardı. Çalışmaları resmi kurumlarda, parklarda veya okul bahçelerinde yer almış ve eserleri kadın canlılığı ve duyarlılığı ile ayırt edilebilmiştir. Ancak yeni sosyalist düzende en büyük vurgu proleter devrimin liderlerine gidecekti. Stalin, Lenin ve yerel liderlerin figürleri, ana kurumların ve meydanların ana merkezlerini hızla işgal etmiştir. 1948'den itibaren, 'Lenin Anıtı' 1951'de Koljaka tarafından Tiran'ın ana meydanlarından birinde, 1949'da "Stalin" figürü ve 1948'de "Enver Hoca" figürü Odhise Paskali tarafından hızlıca dikilmiştir.



Şekil 26. Andrea Mano, *Mechul Partizan*, 1949
(michelharris.org.uk)



Şekil 27. Kristina Koljaka, *Lenin*, 1951
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.59)

Bunların hepsinin Sovyet pankartlarında veya illüstrasyonlarında olduğu gibi kolayca tanımlanabilen bir illüstrasyonu vardı. Resim gibi, savaş sonrası heykel de önemli ölçüde gelişti, ancak altyapı sorunları nedeniyle daha az sayıda örneği mevcuttur. Dönemin yazılarına göre bu dönemde bazı büstlerin alçı ve çimentodan, çok az bronzdan ve daha az mermerden yapıldığı söylenmektedir.



Şekil 28 Janaq Paço, *İskender Bey*, 1959
(intoalbania.com)



Şekil 29 Odhise Paskali, *Stalin*, 1949
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.59)

Ancak ekonomik büyüme ve ekonomik durumun istikrara kavuşması ile sanatçıların örnekleri artacağından bu durum değişecektir. En iyi örnekler, başkentteki sergilerde sıklıkla bulunan Sovyet sanatçıları tarafından yapılmıştır. 50'lerin sonlarında, geçmiş sistemleri karalamanın ve partinin sanata babacan ilgisine yönelik coşkunun yanı sıra, duyguların zenginliğinin, sanatsal fikrin derinliğinin ve ifadenin netliği ve gücünün de itici gücü olmuştur. (Kuqali, Ekspozita kombëtare 1957, 1957, s. 195) Sovyetler Birliği'nden hazırlıklı sanatçıların gelmesiyle sonraki on yılda bu çalışmalar daha da yoğunlaşacaktır.

3.3.3. '40 ve' 50'lerde Mimarlık

Sanat ve mimari her zaman bize ne kadar özel alan olarak görünseler de her zaman el ele giden, birbirini tamamlayan iki yön olmuştur. Rejimlerin ve medeniyetlerin farklı dönemlerde varlığının ve gücünün 'gerçeklerinden' biri olduğunu bilerek, totaliter rejimlerde buna dikkat çekmeyi biliyordu. Her dönem gibi, Arnavutluk mimarisi de zamanın gerçekliğine göre şekillenmiştir. 1939'dan İtalya'nın kapitülasyonuna kadar, kentsel gelişim, mimar Gerardo Bosio (1903-1941) tarafından yönetilen "Arnavutluk Edilicje ve Şehircilik Merkez Ofisi"nin elindeydi. Tüm gözler başkentte olsa da, bu ofisin planlarında Durrës, Shkodra, Korça, Vlora, Elbasan, Gjirokastra ve Berat gibi şehirler

olacaktı. Bu sırada Tiran, çok dilli İtalyan mimari dillerinin tartışmalarının iç içe geçtiği bir şantiye haline gelmişti. [21]

Bazen anıtsal ve bazen eklektik yapılar, gelişen bir mimari tükenmenin, yani büyük Avrupa başkentlerinin kapılarını çalan yeni bir başkentin sonucunu verecekti. Ancak diktatörlüğün kurulmasıyla birlikte, zamanın taleplerini karşılayacak bir şehir planının uygulanması ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Diğer tüm alanlar gibi, mimarlık da yalnızca siyasetin kontrolundeydi, çünkü herhangi bir diktatör için Sonsuzluk anlamına gelen mimarlık, yaşanan zamanın ihtişamını iletmeye olanak sağlıyordu.[22] Bu alanda, saygı duyulmaya çalışan herhangi bir totaliter sistem gibi, Hoca rejimi de, devletin ideolojik platformunun ve felsefesinin yansıması olacak heybetli bir mimari bırakmak için kendi matrisini oluşturacaktır. Ve bunu başarmak için, fikirlerin yetersiz kaldığında - diğer alanlarda olduğu gibi - Sovyet modeli izlenecekti. Bu, birçok Sovyet danışmanının, tasarımcısının ve doğuda eğitim görmüş Arnavut mimarların mevcudiyetiyle daha kolay hale gelecekti.

Onlar tarafından inşa edilen yeni rejimin ilk binaları, 40'ların Sovyet zevkini yansıtacaktı. Bunun en somut örneklerinden biri ilk beş yılın önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen "Yeni Arnavutluk Sinema Stüdyosu" olacaktır. Bu bina, 'Sochi' sanat müzesinin bir kopyasıydı (Mimarı, Ivan Zholtovsky, 1936) ve ideolojik mesajın tipik bir propaganda binasıydı. Zamanın tercihlerine açıklanamasa da, bu yapı bir Yunan haçı planına sahiptir. Haçın şekli, boyalı kubbe, pagan sembolleri (güneş) ve kuzeydoğuya bakan (Moskova) bugün bile açıklanamamıştır. İçinde, neoklasizmin saf unsurları, Korint sütunları, üçgen çıkıntı ve kenarlarına yerleştirilmiş heykeller ile yapının üzerine bindirilmiştir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 44)

---

[21] Bu zamanda, şehrin eski çekirdeğini yeni siyasi düzenin binalarıyla birleştirecek olan "Viale dell'Impero" (bugün Ulus Bulvarı) inşa edildi. Bunun sonunda, önünde "Casa delle Organizazioni Giovanili" veya "Casa della Gioventtù Littoria Albanese" (bugün Rektörlük ve Arkeoloji Müzesi) gibi farklı idari işlevlere sahip birkaç bina inşa edildi. Albanese" (bugünkü Sanat Üniversitesi) ve merkezde "Casa del Fascio" (bugün Politeknik Fakültesi). Bütün bunlar 'Piazza Littoria'yı veya bugün Rahibe Teresa Meydanı'nı çevreledi.

[22] Devletin taleplerinin ana noktası olan totaliter başkentlerin merkezi, mimarların savaş alanıydı. Rejimin ideolojisinin kalbini temsil eden başkentlerin merkezini (gerçek veya hayali) organize ettikten sonra, değerleri vatanın her köşesine iletmek için rejimler, bu ideal formatı ana hatlarıyla dağıtmaya özen gösterdiler. Nazi Almanya'sında sistem hiyerarşisinde merkezi yeri Berlin işgal etti, ardından Münih, Nürnberg (kongreler şehri), Graz (halk devrimi şehri) vb. Stalin'in Rusya'sında Moskova'dan sonra Devrim'in şehri St. Petersburg ve ardından tarihsel tarihsel bağlama göre diğer şehirler geldi.

İdeolojik ve kültürel derinleşme talebinin bir sonucu olarak, 1950'lerin başında devlet sinema[23], tiyatro, kültür evi gibi faydalı yapılar inşa etmeye başlamıştır.[24] Devlet, kitleleri yeni ideolojiyle olabildiğince çabuk eğitmek için mimari değerlerine çoğu zaman aceleyle karar vermiştir.



Şekil 30. Kinostudio Shipëria e Re
(kinostudioshipëriaere.com)



Şekil 31. Sochi Art Museum, Russia
(museu.mk)

Bu dönemde ön amaçlarla yapılan yapılarda mimar Anton Lufi ve Skender Luarasi tarafından tasarlanan ve 1956'da gerçekleştirilen İşkodra'daki Migjeni Tiyatrosu öne çıkmaktadır. Kompakt simetrik kompozisyon şemalarından farklı olarak, zamanın eleştirmenlerinin bakış açısına göre, yerel halk mimarisinden ilham alınarak tasarlanılmıştır.



Şekil 32. Migjeni Tiyatrosu, İşkodra
(qmksh.al)



Şekil 33. Stalin tekstil fabrikası, Tiran
(memorie.al)

'47 -'58 yılları arasında inşa edilen diğer tesisler, Stalin Tekstil Fabrikası, Merkez Komitesi ve Dıraç'taki Adriyatik Oteli idi. Bütün bunlar, Sovyetler Birliği'nde eğitim

[23] Her unsuru etkin bir sansürle kontrol etme olanağının yanı sıra kitlelere olabildiğince sık ve geniş bir şekilde ulaşabilme olanağı için sinematografi hemen hemen tüm totaliter rejimlerde propaganda makinesinin ana sesini oluşturur.

[24] 50'lerde ülke çapında yaklaşık 25 sinema vardı. İlk sineması 1956'da başkentte kurulan "Partizani" olurken, 1946'dan itibaren Kültür Evleri yapılmaya başlandı.

görmüş ve sahte boyutlar elde etmeye çalıştığı bu dönemin binalarının gerçekleşmesini büyük ölçüde etkileyen mimarların etkisi altında inşa edildi.

Sovyet mimarisinin en 'yabancı' örneği, bugün hala şehrin organik fizyonomisinde yabancı bir cisim olarak görülen Shallvar Şafak Sarayları'ydı.



Şekil 34. Otel Adriatiu, Durres (wikimedia.org)



Şekil 35. Agimi (Şafak) Sarayları, Tıiran (balkanweb.com)

3.4. Arnavut öğrencilerin Doğu okullarına gönderilmesi

Sosyalist Gerçekçilik yöntemi, 50'li yılların her makalesinde karşılaşılan bir terim olarak, savaş sonrası ilk yıllardan itibaren doğaçlama fizyonomiyi benimsemişti ve çoğu sanatçı onunla Sovyet illüstrasyonları, dergileri ve Sovyetler Birliği'ne yaptıkları seyahatler aracılığıyla tanışmıştı. Devletin direktifleri açık olmasına rağmen, bu yöntemin hayata geçirilmesinde karşılaşılan zorluklar ciddiydi. Arnavut devleti, sanat alanlarında uzman eksikliğinin farkında olarak, Doğu Bloku ülkelerine gönderilecek ve okutulacak seçkin bir nesil öğrenci yetiştirmek konusunda ısrar etmiştir.[25] Bunun uygulanması devlet gözünde, hem ülkede sosyalizmin uygulanması hem de devlet ideolojisinin uygun materyalizmi için sadık bir cephanelik teşkil edecekti. Sovyetler Birliği'nde eğitim gören isimler Kristaq Rama (1932-1998), Jakup Keraj (1933), Agim Zajmi (1936-2013), Zef Shoshi (1939), Guri Madhi, Lambi Blido (1939), Sali Shijaku (1933), Wilson Kilica (1932-2016) idi. Prag'da Thoma Thomai (1936), Hector Dule (1939). Bükreş'te; Hysen Devolli (1934-2013), Spiro Kristo (1936-2011), Isuf Sulovari (1934). Varşova'da: Danish Jukniu (1934-2003), Shaban Hysa (1938-2005) ve Aristotle Papa (1928) Zagreb'de eğitim görmüştür.

Farklı ülkelerde, üslup ve estetik dil gibi farklı sanatların akışlarında bulunma fırsatına sahip olmalarına rağmen, özellikle Doğu'nun merkezi olan Sovyetler

[25] Nitelik, sosyal sınıf ve biyografiye göre seçilen on yıl içinde, bu öğrencilerin yaklaşık 4500'ü misyoner olarak proleter komünizmin 'ana' ülkesine ve başka yerlere gönderildi.

Birliği'ndeki öğrenciler için gerçekçilik birincil yönelim olarak kalmıştır ve bu öğrenciler büyük bir fanatizmle beslenmiştir. Totaliter devlet onları tek amaç için göndermişti; Ülkede Sosyalist Gerçekçilik yönteminin gerçek fizyonomisini kristalleştirecek ve uygulayacak bir birey olarak döneceklerdi. Onların dönüşü, kitleler için bir sanata hayat verme görevinin icrası anlamına geliyordu. Bunlardan bazıları, sanat için yüksek öğretim kurumlarının kurulması gibi kurumsal boşlukların doldurulmasına katkıda bulunacaktır. Yüksek Sanatlar Enstitüsü'nün çekirdeğini oluşturan Figüratif Sanatlar Enstitüsü'nün kurulmasıyla birlikte nesillerin heykel ve resim alanında eğitimleri başlayacaktı. Müfredat Sovyet okullarından ödünç alınacaktı ve dönen öğrenciler ile geliştirilecekti.[26] Enstitü, her öğrenciyi Sosyalist Gerçekçiliğe yönlendirmek için ideolojik yapı ve gerekli resmi araçlarla donatıldığından, genç yaşta ve deneyimsiz olmalarına rağmen, kendi ülkelerine dönen eski öğrenciler tarafından açılmış ve yönetilmiştir. Bu dönemin en önemli yönlerinden biri, yerel okullardan gelen yeni estetik-biçimsel vizyondur. Yeni Sosyalist Gerçekçilik algısı, ülkedeki iki sanat grubu arasında ideolojik-estetik çatışmalara yol açacaktır. Batıda olanlar, kendilerini yeni nesil yetenekli ve hırslı sanatçılarla çevrili bulacaklardı ve stilistik-biçimsel değişikliklere, insan figürünün anıtsalının yeniden kavramsallaştırılmasına, kompozisyonsal uzaya, ışık kullanımına, kormatik tedaviye vb. detaylara uyum sağlamak zorunda kalacaklardı. Baskı altında olan bu sanatçılar yavaş yavaş yeni taleplere uyum sağlamaya ve sanatsal kişiliklerini gerekli olana dönüşmeye başlamışlardır. Devlet destekli tablolar kurumların duvarlarını doldurdu ve ideolojik çizginin dışında kalan sayısız tablo yıllarca çeşitli stüdyolarda kilitli kalmıştır.

1961 yılında Sovyetler Birliği ile diplomatik ilişkilerin kesilmesi sonucu tüm öğrencilerin (öğrenimini bitirmiş olsun ya da olmasın) memleketlerine dönmek zorunda kalması sonucunda iki grup arasındaki bu çatışma daha da belirginleşmiştir. Bu bölünme ülkeyi hem siyasi hem de kültürel olarak şaşırttı ve devlet bu gerçeği unutturmak ve sükûnetini korumak için tedbirler almak zorunda kalmıştır. Takip eden on yıllar, devletin doğuda eğitim gören neslin üslupsal üstünlüğü üzerindeki ısrarının Arnavut Sosyalist Gerçekçiliği olarak adlandırılabilecek şeyi yaratacağını gösterecektir.

[26] Arnavut siyasi sınıfı, gerekli olanı aktardıkları için Doğulu öğrencilere daha fazla yatırım yaptı. 60'ların başlarında Sanat Lisesi'nde profesörlerin çoğu hala Batı Akademilerinin (Nexhmedin Zajmi, Sadık Kaceli, Abdurahim Buza, Kel Kodheli vb.) eski öğrencileriyse, Yüksek Enstitü'de Doğu ideolojisinin üstünlüğü açıktı.

Doğu Bloku ülkeleri ile paralel olarak gelişmekle birlikte, aynı gerçekçilik algısının iki bölgede farklılıklar göstermeye başladığını söyleyebiliriz.

3.5. 1960'lar: Sanatın Gelişimi, Koşulları, Sosyalist Gerçekçilik İlkelerinin İthalatı ve Uygulanması

50'lerin sonunda, Arnavutluk'ta sosyalizmin inşası giderek daha fazla ivme kazanacaktır. Önceki on yıla kıyasla ekonomik ve kültürel durum büyüyor ve gelişiyor gibi görünmektedir. Arnavutluk'un sosyal gelişiminin yeni koşullarında, kitlelerin kültürü ve onların entelektüel ve estetik talepleri sürekli büyüyordu. Sanat halka aitti ve bu nedenle özlemlerini sunmak zorundaydılar ve elbette sosyalizmin inşasında da yer almak zorundaydılar. Ekonomik gelişmeye ek olarak, Arnavutluk'unun sosyo-politik koşulları da sanatın ilerlemesini etkilemiştir.

Bu yıllar ve olaylar sırasında, Arnavutluk'ta gelişimi etkileyen Çin ile yeni ittifak, Doğu okullarından öğrencilerin dönüşü, akademi ve Yüksek Sanat Enstitüsü'nün açılması, tüm bu çalkantılı sosyal ve kültürel atmosferde, sanatın destek ve tanıtımdaki propaganda rolü azami düzeyde olmuş ve söz konusu kararları destekleyen eserler baş döndürücü sayılara ulaşmıştır. Bu dönemde sanatçılar, mevcut koşulların "tadını çıkarırlar". 1961'de Drita dergisi şunları yazacaktı: “Ülkemizde, ülkemizi ziyaret eden Sovyet ressamlarının sergisi, işçi, köylü, Çinli askerler, Bulgar, Vietnamlı ressamların ve amatör ressamların eserlerinin sergileri gibi bir dizi yabancı güzel sanat sergisi açıldı. Arnavut sanatına gelince, Sovyetler Birliği'nde İskenderiye Bienali'nde, Moskova, Bulgaristan, Romanya ve Macaristan'da açılan sosyalist ülkelerin sergisinde Arnavut resim ve heykel sergilerinin açıldığı yazılmıştır. (Stamo, Disa çështje të arteve figurative, 1961, s. 2).

3.6. Sovyetler Birliği'nden ayrılma olayları ve Çin ile yeni ittifak

1953'te Stalin'in ölümüyle, Sovyetler Birliği'nin kontrolü Nikita Kruşçev'e (1894-1971) miras kalmıştı ve üç yıl sonra gizli bir raporda Stalinin yarattığı birey kültünü kınamıştır. Arnavutluk, 81 Partinin Moskova'da yaptığı toplantıda oluşmaya başlayan

anti-Stalinist ruhu, resmi çizgisiyle benzer görüş ve amaçları paylaştığı Çin'in desteğini bularak açıkça kınamıştı.[27] (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 64).

Bu açık ideolojik karşıtlık,[28] Sovyetler Birliği'nden kesin ayrılığı getirmiş ve 1961'den itibaren Çin'den yeni politik-ekonomik yönelimleri getirmiştir.[29] Sovyetler Birliği ile ilişkilerin bu nihai çöküşü, Arnavutluk'u genel bir izolasyona ve kafa karışıklığına sürükleyecektir. Bu koşullar altında, Batı ile yakınlaşma ya da Moskova karşısında alçakgönüllülük, komünist liderlik için artık mümkün bir seçenek değildi ve bu nedenle komünist Çin ile ittifak kurmak mantıklı hale gelmişti. 1965'ten sonra, paranoyanın, hayali düşmanların ve ekonomik zorlukların ötesinde, parti içindeki disiplini güçlendirmek için, Çin rejiminden ödünç fikirler alınacaktı.

Her iki devlet de Marksizm-Leninizm ilkelerini desteklediklerini iddia ederek hem Sovyetler Birliği'ni hem de yörüngedeki diğer ülkeleri "revizyonist ve anti-sosyalist" olarak etiketlediler ve sistemin herhangi bir geri dönüşüne veya düzeltilmesine karşı çıkmışlardır. Tito'nun Kruşçev ile yakınlaşması bir tehditti ve Çin ile ittifak Arnavutluk için bir kurtuluş olarak görülmüştü, çünkü onu iç-dış siyasi çıkmazdan ve öngörülen tüm ekonomik zorluklardan kurtaracağı düşünülmüştür.

Petrol, enerji, elektrik endüstrisi ve hidroelektrik üzerine odaklanan yeni yatırılmlar, büyük ölçüde uzak Asya ülkesini aktif bir ortak haline getirmiştir, ancak bir tehdit olarak görülmeyecek kadar uzakta olan Çin, ülkenin bağımsızlığa yönelik endişe barındırmıyordu. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 92) Böylece ülkenin gelişmesinde yeni ortaktan ödünç alınacak ve ondan etkilenecek bir dönem başlamış oldu.

Bu ekonomik ve siyasi gelişmeler karşısında tarihi belgelerde, aşırı bürokratikleşme, özgürlük ve sistemden memnuniyetsizlik gibi olguların ürkütücü boyutlara ulaştığı görülmektedir. Siyasi ve kültürel yaşamın belirli sektörlerinde kontrolü yeniden sağlamak için bir önlem olarak, Çin müttefikinin Kültür Devrimi'nin simbiyozunun bir benzeri olarak, Arnavut hiyerarşisi kendi Kültür Devrimini

---

[27] Çinliler, revizyonist olarak nitelendirdikleri Tito'nun politikası da dahil olmak üzere, Stalinizmden kaçınan tüm ideolojik görüşleri kınadılar. (Duka, Historia e Shqipërisë 1912-1990, 2007, s. 272)

[28] Aslında, Hoca'nın Kruşçev ile olan çatışması, Tito ile yakınlaşmasından sonra olmuştur; bu, Arnavut liderliğini açıkça rahatsız eden ve onları kamp içinde başka bir müttefik aramaya sevk eden bir yakınlaşmaydı. Bu müttefik, Duke'a göre: "Marksist retoriği kullanarak komünist blok içinde demografik açıdan en büyük ülke olan, aslında komünist blok içindeki rolünü artırmaya ve ona liderlik etmeye çalışan" Çin olacaktır. (Duka, Historia e Shqipërisë 1912 - 1990, 2007, s. 272)

[29] Diğer komünist devletlerle mevcut ittifaklara ve ayrılıklara bağlı olarak, Arnavut devleti ideolojilerinin destekçilerini kayırdı. Sovyetler Birliği'nden nihai ayrılık, her zamanki gibi, Parti içinde yeni tasfiyeleri beraberinde getirdi.

oluşturmuştur. Diktatörün "önemli bir Marksist ideolog"[30] olarak tanımlanan yeni imajı Arnavut kültür devrimi üç kademeye ayırmıştı.

Birinci aşama, Partinin ve üst yönetimin tüm düzeylerindeki görevlilerin şehirlerden ilçelere, üretken çalışmaya, tarım ve sanayiye yönlendirmekti.

Bu dönemde toplumsal özgürleşmenin önemli bir unsuru olarak kadın figürü doruğa çıkacak ve özgürleşecektir. Bu büyük propaganda kampanyası edebiyat, sinematografi ve diğer sanatlar aracılığıyla gerçekleştirilecekti. [31]

Daha da radikal olan bir sonraki aşama, dine karşı mücadeleydi. Din adamlarına ve dindarlara yönelik zulüm kurtuluştan bu yana başlamış olsa da, kesin darbe 1966'dan gelecekti. Parti'nin 5. Kongresi'nde "Dini ideolojiye, önyargılara, hurafelere ve geri kalmış geleneklere karşı parti ideolojisinin keskin kılıcıyla" başlığı altında propaganda kampanyası başlatılmıştı.

Şubat 1967'de devletin resmi kanalları halka şunları söyledi: "Dini önyargılar ve gelenekler, insan yozlaşmasının tohumlarını korur ve cesurca savaşılmasaydı, yeni komünist insan oluşturulamaz, sosyalizmin tam inşasına doğru ilerleyemezdi. Emekçi kitleler haklı olarak en çetin cephede, dini halkın kalbinden ve zihninden silmek için saldırıya uğradı.." (Lufta kundër fesë – Aspekt i luftës së klasave, 1967, s. 1)

Dini kurumlara karşı ilk adımı atan gençler oldu. Bu dönemde kiliselerin ve camilerin maddi gelirlerinin tamamen yok edilmesinin yanı sıra binaların fiziksel olarak da yok edilmesi gibi aşırı önlemler alınmıştı. Kalan kısımlar kapatılıp ekin evlerine dönüştürülmüştür. Böylece, Kasım 1967'de Arnavutluk, tarafsız dini konumunu uygulayarak, dünyada ateizm adı verilen, resmi bir "dini" sistemi resmen kuran ilk ve tek ülke oldu. (Jacques, Historia e popullit shqiptar nga lashtësia deri në ditët e sotme, 1995, s. 533).

---

[30] 1968'den beri Enver Hoca'nın eserlerinin ilk ciltleri Tiran'da yayınlanmaya başladı.

[31] Kurtuluşun 40. yıldönümü vesilesiyle, Enver Hoca bu kampanyanın sonucu hakkında şunları söylerdi: "... özgürleşmiş ve eğitimli Arnavut kadın sözünü her yerde, sanayide, tarımda, sanatta, bilimde ve kültürde, hayatın her alanında. Bugün, RPSSH'deki kadınlar ve kızlar, toplam çalışan sayısının %46'sını, öğrencilerin %50'sini, yüksek eğitimli personelin %37'sini vb. işgal etmektedir. Arnavut kadını, Parti ve Devletin en yüksek forumlarına kadar tüm sektörlerde çalışıyor ve liderlik ediyor. Halk konseylerinde kadınlar Halk Meclisi'ndeki milletvekillerinin %40,7'sini ve Partinin etkinliğinde %30 kadındır." (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 65)

3.7. 60'ların olaylı atmosferinde sanatın gelişimi

Bu dönemin olay ve faaliyetleri göz önüne alındığında, zaman içinde kaliteyi ve sürdürülebilirliği garanti altına almak için devlet, profesyonel sanat kurumlarının kurulmasına büyük yatırımlar yapmıştır. Sanat liseleri kuruldu; güzel sanatlar, oyunculuk ve sinematografi okullarının birleşmeleriyle Yüksek Sanat Enstitüsü açılmıştır. Bu, kendi ülkelerine dönen genç öğrenciler tarafından önderlik edilip gerçekleştirilecekti. Aynı dönemde Opera ve Bale Tiyatrosu ile Halk Şarkıları ve Dansları Meclisi'nin açılışı yapılmış ve bu vesileyle çok sayıda sanatsal grup oluşturulmuştur. 1959'dan bu yana 'Halk Sanatçısı' ve 'Liyakatlı Sanatçı' ödülleri verilmektedir.[32] 1957'den itibaren, tüm sanatsal türlerde en iyi yaratıcı sanatçıları içeren Yazarlar ve Sanatçılar Birliği'nin oluşumunu onaylayan 1. Sanatçılar Kongresi oluşturuldu.[33] Sanatçılar, kitleleri eğitmede kendilerini Parti yardımcıları olarak görmek zorundaydılar, bu yüzden eserler işçi sınıfına ve kitlelere hitap edip devlet tarafından finanse edilmiştir.

Bu dönemin tüm tarihsel koşulları, sanat ve edebiyat etkinliklerinin büyümesine yansıdı. Devlet, tüm gücüyle sanata sosyalist gerçekçilik çerçevesinde gelişmesi için bir ivme ve güç verdi, aynı zamanda ulusal gelenekleri de desteklemişti. 1965 yılında, Parti Merkez Başkanlığının özel bir toplantısında, yazarların ve sanatçıların görevi: gençlerin sosyalist idealler ve ilkelerle yetiştirilmesinde komünist ahlak eğitim ve toplumdaki işlevleri bir kez daha güçlü bir şekilde vurgulanmıştı. Toplantıda müzik ve güzel sanatlarda yabancı etkiler ve taklitler ile edebiyattaki ideolojik hatalar da eleştirilmiştir. Mesaj, Arnavutluk'ta sanatın gerçekçi, ancak ulusal bir karaktere sahip resmi bir üsluba sahip olacağı açıktı ve bu, yeni araştırmaların desteklenmeyeceği ve gerekirse yasaklanacağı anlamına geliyordu. Ancak özgür yaratıcılığın yok edilmesi o kadar kolay olmayacaktı.

---

[32] Kasım 1961'de, özel bir devlet kararnamesi ile aşağıdaki sanatçılara fahri unvanlar verildi: Vangjush Mio, "Halk Ressamı"; Odhise Paskali, "Halkın heykeltıraşı; Zef Kolombi, Nexhmedin Zajmi, S. Rrota, Z. Bumçi, Abdurahim Buza, Foto Stamo, "Liyakatlı Ressam"; Janaq Paço, Kristina Koljaka "Liyakatlı heykeltıraş". (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 66)

[33] İstatistiklere göre, 1960'ların başında, profesyonel kurumlar, bütçe harcamalarının %18'ine tekabül eden önemli parasal meblağlarla desteklenirken, sadece %47'si gerekli mesleki niteliklere sahip yaklaşık 600 sanatçı istihdam ediyordu.

3.7.1. 60'larda Resim Sanatı

1960'ların başında, hem Batı ülkelerinde okuyan öğrenciler hem de sosyalist kamplardan gelen öğrenciler, gerçekçiliğin ötesinde daha modern bir üslup arayışına girmişlerdir.[34] Bu arayış açık olmasına rağmen, hiçbir zaman gerçek bir arayış olarak konsolide edilmedi. Başlangıçta bu, devlet tarafındandan destek bulamaması nedeniyle oldu, daha sonra doğal olarak tipik bir gerçekçiliğe doğru sapmıştı. Sosyalist Gerçekçiliğin temellerinin atıldığını ve devlet totaliterliğinin koruyucuları tarafından korunduğunu bilen bu yaşlı ve genç sanatçıların çoğu, Arnavut gerçekliğinin çelişkileriyle karşı karşıya kaldı. Devlet sınırının 'dışında' olan herkes, sergilerden ve ardından gelen ödül ve ayrıcalıklardan uzak tutuldu.

50'lerden başlayarak, kompozisyon[35] resmi batıda eğitim gören sanatçılar tarafından uyarlanmaya çalışıldı, ancak görünürde bir başarı sağlanamadı.

Ancak 1960'ların ortalarına gelindiğinde bu gerçek değişmeye başlamıştı çünkü yerel okullarda eğitim gören öğrenciler, yerel sanat sisteminde giderek daha fazla yer bulmaya başlamıştı ve bu nedenle kompozisyon resmini Sosyalist Gerçekçiliğin fizyonomisi içinde gerekli bir yenilik olarak sürekli olarak genç nesile önerdiler. Tipik bir Doğu okulu ürünü olarak, belirgin bir üstünlükle, dönemin sanatı içinde tipolojik hiyerarşiye empoze edilmiştir. Bu kompozisyonlarda ana karakter, günümüzden veya geçmişten bir olayın anlatılmasını sağlayan bir format olarak insan etkin bir figür olarak kullanılır. Bu çalışmalarda, mesajı olabildiğince açık bir şekilde verebilmek için, figürü kompozisyonun merkezine ve anıtsallığını belli etmek için temiz arka planın önüne yerleştirmek gerekir. Tüm bu unsurların yerleştirilmesinin temel bir amacı vardı: sosyalizmin başarılarının kazanımları sayesinde gerçekliğin yansıtılması ve tarihsel temalar, tarihsel geçmişi metaforize etme fırsatı sunmaktadır.[36]

---

[34] Guri Madhi, Sali Shijaku, Aristoteles Papa, Daknish Jukniu, Jakup Keraj, Nexhmedin Zajmi, Sadık Kaceli, Abdurahim Buza, Maks Velo gibi sanatçılar, yaratılış özgürlüğünü yenilemeye çalışan eserler ürettiler. Bu eserlerde dışavurumculuk, kübist çizgiler, izlenimciliğin aracılığıyla "pencerenin ötesini" göstermek istenmiştir.

[35] 'Büyük kompozisyonlar' veya 'figüratif kompozisyon' olarak da bilinir ve bu tipoloji, boyalı alanı kompozisyon olarak yeniden kavramsallaştırmanın en iyi yollarından biri olarak tanımlanır. Bu tipoloji sadece Sosyalist Din mantığı içinde doğmamış ve tüketilmemiş, hemen her dönemde (antik, rönesans ya da barok) doğal olarak sunulmuştur. Yalnızca İzlenimciler tarafından sorgulanırken, yirminci yüzyılda yalnızca Sosyalist Gerçekçilik sanatçılarının çalışmalarıya hayatta kalmıştı. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 79)

[36] Bir araç olarak sanat üzerinde topyekûn kontrol girişiminde, tarihsel temanın zamanın ruhuna göre yorumlanması gerekiyordu ve bu şu şekilde ifade edildi: ... " tercümesi: Enver Hoca, siyasi gözün sadece

Geçmişin bu dayatmasında Hoca, milliyetçiliği yücelten doktriner bir propagandanın tamamen hakim olduğu bir kültürel atmosfer kazandırılması için çok önemliydi. Edebiyat, dilbilim, etnoloji, folklor, insanlara yalnızca geçmişlerini anlamalarını sağlamak için değil, aynı zamanda açıkça yabancı düşmanlığı, Slavofobi, tecritçilik, kompaktlık ve dil tekdüzeliğini geliştirmek için yetiştirildi. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 79) Ve böylece büyük kompozisyonlar yanlış yoruma yer bırakmamalı ve her detay bu amaca hizmet etmelidir. Böylece Sosyalist Gerçekçilik, olayın aşırı idealleştirilmesini ve siyasallaştırılmasını veya kahramanca eyleminin mitleştirilmesini ısrarla tercih etmiştir ve bu yanıltma, illüstrasyonlar, ders kitapları, müzeler ve kültür merkezleri gibi diğer alanlara yayılmıştır. On yıllardır var olan bu eğilimi, kuşkusuz, gerçek olanın yerini sahte görüntünün aldığı kolektif hafızanın manipülasyonuna yol açmıştır ve bu hem geçmiş hem de bugünü etkilemiştir.

60'ların resimlerinde, ideolojisine ve uygulamasına cevap verecek bir dizi konu tartışılmaktadır. Tarihsel resimler, zafer, partizan figür, işçi - Yeni İnsan, kadının toplumdaki rolü ve yeri, çalışma ve endüstriyel manzara devletin tercih edeceği temalar olacak ve onlarla birlikte tüm atölyeler ve devlet kurumları bu resimlerle doldurulacaktır. Tarihsel resimlerde zafer kavramı, doğu'dan gelen öğrencilerinden yeni bir kavram olarak gelmiştir. Kahramanların ya da savaşçıların hayatlarından sahnelerin yer aldığı bu resimler, sadece bu yıllarda değil, takip eden on yıllarda da birçok sanatçının çalışmalarının merkezinde yer almıştır.

Devlet talebinin ışığında tarihsel tablolar, İskender Bey döneminden İlirya savaşlarından başlayarak birkaç tarihsel aşamada durmak zorunda kalmıştır. Bağımsızlık hareketleri, İkinci Dünya Savaşı sırasında başarıyla sonuçlandı ve görsel kanıtlara ek olarak, benzersiz bir vizyon yaratmak için tüm sanatçılar ve tarihçiler aynı amaç için güçleri birleştirip kontrol altında tutulmaları gerekmekteydi.

Bu eğilimin en erken ve en tartışmalı örneklerinden biri 1959'da Guri Madhi tarafından yaratılacaktır. "Türkler silahlarını teslim ediyor" adlı eserinde, İskender bey, rakibin silahlarını teslim ettiğini işaret etmektedir. Figür, farklı bölgelerden gelen farklı kostümlerde Arnavut askerleri ile çevrilidir. Arnavut askerleri muzaffer bir şekilde ayakta

---

olayları doğru yorumlamak değil, sanat eserinin partinin fikirlerinin aktif bir taşıyıcısı olması, halk ve sosyalizm için militan olması, işçi kitlelerinin komünist oluşumuna hizmet etmesidir". O (tarih) "devrimci, Marksist-Leninist dünya görüşümüzün görüşleriyle ve sosyalist sanatımızın gerektirdiği ulusal ve yenilikçi ruhla" değerlendirilmeliydi.(Tema historike në art duhet interpretuar në frymën e kohës sonë, 1968, s. 2)

dururken, kompozisyondaki karşıt karakterler bir alçakgönüllülük işaretiyle eğilmiş görünmektedir. Resmin ana özelliği, olayın epikliği, at sırtındaki kahramanın çekiciliği, resmi romantik notların bir karışımı gibi birleştirici yapmaktadır. Aynı olayın bir başka gösterimi, Hysen Devolli'nin 1967'de yarattığı "Silahların Teslimi" adlı eserinin yeniden hayat bulmuştur. Burada da, merkezi tepe noktasında kahramanın olduğu benzer bir piramidal kompozisyona sahibiz. Onu farklı kılan, daha açıklayıcı ve statik bir biçimde ele alınmasıdır; burada vurgu, yalnızca Arnavut askerlerine düşen ışık kaynağı mesajı net okumamıza yardımcı olur.



Şekil 36. Guri Madhi, *Türkler silahlarını teslim ediyor*, 1959
(Hado, 2004, s. 52)



Şekil 37. Hysen Devolli, *Silahlarin teslimi*, 1967
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.80)

Tematik hiyerarşide önemli bir yeri olan ve iktidar sahiplerini meşrulaştırma olanağı sağlayan temalardan biri, partizan figürünün ve savaş olaylarını kahraman olarak ortaya çıkaran resimlerin yapılmasıydı. Bu, kurtuluşun ilk yıllarından itibaren doğuda ve ülkede eğitim görmüş yeni nesil sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Bu fikrin amacını yerine getiren ilk çalışmalardan biri Bukurosh Sejdini'nin (1916-1991) 1957'de

gerçekleştirdiği "Tiran'ın Kurtuluşu" adlı eseridir. Bu resim, partizan güçlerinin halkla birlikte yeni kurtarılan Tiran'ın tadını çıkardığı anı ele almaktadır. Partizanın elindeki çocuk geleceğin simgesiyken, sabah göğünün sakin bulutları yeni bir çağın şafağının mesajını vermektedir. Fedakarlık işaretleri, taze görünen yıkım izleri aracılığıyla iletilmektedir.

Sanatçı batı ekolünden, yani İtalya'dan geldiği için, sunumu Doğu'da yetişmiş sanatçıların tarzından çok farklıdır ve bu, kitlesel yüceltme, eylem, figürlerin anıtsallığı, teatral ve romantik ışık ile hissedilir. Sahne aydınlatmasında burada daha inandırıcı bir görsellik algısı vardır, burada bir anlatı öğesi olarak doğruluk önemli bir yer tutmaktadır. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 80).



Şekil 38. Bukurosh Sejdiu, *Tiran'ın Kurtuluşu*, 1957
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.82)



Şekil 39. Sali Shijaku, *Voyo Kuşi*, 1969
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.82)

Benzer bir tema ile, ancak çok daha yüceltici bir şekilde, Fatmir Haxhiu (1927-2001) ve Guri Madhi'nin iki resmi karşımıza çıkmaktadır. Fatmir Haxhiu'nun 1966'da gerçekleştirdiği "Skroske-Şubat 1944" adlı eseri, Alman işgalcilere karşı bir partizan savaş temasına sahiptir. Savaşçıların kalplerini harekete geçirdiği için bir savaş lideri olarak Mehmet Shehu'nun (1913-1981)[37] figürünü gösterilmektedir. Shehu'yu ve arazinin vahşiliğini saran iki dairesel çizgiye yerleştirilmiş büyük partizan grubu, eyleme daha da dramatik ve destansı bir hava vermektedir. Daha görkemli bir coşku, 1968'de gerçekleştirilen Guri Madhi'nin "Partizan'ın Yemini" adlı eserinde karşımıza çıkmaktadır.

[37] Mehmet Şehu, 1954'ten 1980'e kadar 23. Arnavutluk Başbakanı olarak görev yapan Arnavut komünist bir politikacıdır. Enver Hoca'nın sağ kolu ve Arnavutluk'taki en güçlü ikinci adam olarak biliniyordu. Şeyh, Sovyetler Birliği ile bağlarını koparan ve Çin ile ittifakı kuran kişiydi. Ölümü intihar sonucu olmasına rağmen, kendi devletinin emriyle öldürüldüğünden şüpheleniliyor ve tahmin edilmektedir.

Burada Madhi, olaya daha gerçekçi bir yaklaşım getiriyor ve onu daha katı bir kompozisyonda daha soğuk kromatik bir aralığa yerleştirmiştir. Yarım daire bir çizgi halinde konumlanan partizanlar anın sessizliğinde kaybolmuş gibi yüzlerindeki ifade çok net görünmektedir. Bu tür resimlerde kaçınılmaz olan partizan kadın ve çocuk partizan figürü hemen göze çarpmaktadır.



Şekil 40. Guri Madhi, *Partizanın Yemini*, 1968
(Hado, 2004, s. 74)



Şekil 41. Fatmir Haxhiu, *Skroske 1944*, 1966
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.81)

Bu dönemde özel bir yeri olan, 1969 yılında gerçekleştirdiği "Vojo Koshi" adlı eseriyle dönemin tüm gereksinimlerini karşılayacak olan sanatçı Sali Shijaku'dur. En ünlü tablolarından biri olan bu eser, savaş ateşiyle 'aydınlanmış' bir karakteri gösterir; burada kırmızı gömlek, efsanevi bir ölümsüzlük anında mitolojik bir yaratığın imgesini vermektedir. Elinde bomba olan karakter, düşman tankının üzerinde bir kahraman gibi duruyor ve anı ölümsüzleştiriyor. Shijaku bu sunumu diğer Arnavut kahramanlarının birçok eserinde kullanmaktadır.

60'ların sonlarında, çalışmalarda aktarılması gereken unsurlar; fedakarlık, vatanseverlik ve idealler, kompozisyon resmi tam şeklini almıştı, ancak büyük boyutlar, üslup ve tematik değişimler göz önüne alındığında, yeniden gerçekleştirilmesi hem devlet hem de sanatçıların kendileri tarafından zor bir girişim olarak kalmıştır. Kompozisyon resmi, tarihsel temanın ötesinde, günlük yaşamdan sahneleri sunmak için de kullanılmıştır. Bu türün tipik örnekleri, tarlalarda, madenlerde ve şantiyelerde yapılan günlük çalışmaların gösterilmesiydi, çünkü bu, "Enver'in parlak liderliği altında Parti ve Yoldaş " projesinin inşasını en iyi şekilde yansıtmaktadır.

İşçi figürü, iş temalı resimlerde önemli bir unsur olmasına rağmen, 50'lerin sonunda diğer herhangi bir tema gibi belirsiz bir şekilde göşterilmektedir. Toplumunu inşa etmedeki önemine ve ana rolüne rağmen, bu, sistemin hala işçi figürünün net bir fizyonomisine sahip olmamasından kaynaklanmaktadır. Bu belirsizlik, doğaçlama iş temalı resimlerinde, onu tarlaların yeşilliğinde veya inşaat alanlarının kasvetinde 'kaybolmuş' olarak sunan sanatçılara da yansımıştır.

Sosyalist gerçekliğin gerekli ve önemli bir yansıması olarak işçi figürü 1940'ların sonlarından itibaren ele alınmış, ancak devletin sanat ve kültüre yaptığı yatırımların artması sonucunda 1960'larda önemli ölçüde zenginleşmiştir. Bu dönemde, çalışmanın teması, komünist ideolojinin kendi yaratığı figür olan Yeni İnsan'a yüklediği basmakalıp erdemleri özetlemiştir. Bu genç adam, en değerli mecazi temsilini, sosyalizmi savunan ve inşa eden iş adamında bulacaktır. Ve böylece 60'lardan kalma işçi figürü, tematik hiyerarşide ayrıcalıklı bir yere sahip olacaktı. Ana ideolojinin parametrelerine göre yeniden şekillendirilmesi için, bu karakterin yeni anlayışını doğu okullarının öğrencileri tarafından getirlidiğini söyleyebiliriz. 60'lar boyunca, işçi figürü çalışma ortamında, bir ülke kurucusu olarak, basit ama her zaman yeni yaşam ideali için iyimserliğe ilham veren bir figür olmalıydı. Shijak ve Shoshi'nin portreleri, sistemin işçi figürüyle iletmek istenen tavrı en iyi şekilde tanımlar: sıradan insan, çalışan insan - toplumun ahlaki ve maddi gerçekliğinin ileticisi olarak tanımlamaktadırlar.



Şekil 42. Sali Shijaku, *Petrolcü* 1966
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.86)



Şekil 43. Zef Shoshi, *Saldator*, 1971
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.86)

Onun fizyonomisi her zaman güçlü, kaslı, kısa saçlı ve sakalsız, vücuduna göre güçlü ve gözle görülür genişlemiş ellere sahip bir şekilde öne çıkan bir adamdır. Genellikle, elde etmeyi umdukları şeye doğru bakarlar. Yeni İnsan'da, sosyalizmin inşası sürecinde, kadın ve erkek figürü eşit statüye[38] sahiptir ve bu nedenle toplum tarafından ve kesinlikle sanatçılar tarafından kabul edilmesi ve bu konuda gerçekleştirilen resimlerde uygulanması gerekmektedir ki böylece kadın figürü eşit ve önemli bir yer işgal etmeye başlamıştır.[39]

Kadın imajı çalışma ortamında (tarlalar, fabrikalar, şantiyeler), genellikle resmin merkezinde sunulur ve kadının figürü, devletin toplum bilincine dayatma gücünün kanıtı olarak kitlesel olarak yayılmıştır. Sanatçı, devlet üstyapısının önemli bir karakteri olarak rolünü oynarken, ideolojik yönelim, politik bir eyleme dönüşmüştür. Görsel olarak figürü hemen hemen her zaman iş üniforması içinde, her zaman genç ve sağlıklı, erkeksi özelliklerle ve eşarp altına toplanmış saçlarla sunulmaktadır. Resimlerde şehvetli özellikler en aza indirilecek ve onları sosyalist devrimin yeni yaratıklarına dönüştürecekti: kadınlar - işçiler - şehvetsiz.

---

[38] Komünizm döneminde kadınlar, hükümette yeterince temsil edilen, ancak biraz yüksek seviyelerde temsil edilen erkeklerle teorik olarak eşitti… (ancak) kadın bakış açısı kamusal tartışmadan tamamen dışlandı ve kadınların istismarı ve zorlukları tartışması nadirdi ". (Young, 1999, s. 83)

[39] Her iki cinsiyet için de işçi figürlerini içeren resimlerin sayısının hemen hemen aynı olmasına rağmen, kadının komünist rejimdeki statüsüne ilişkin propaganda, bazı iyileştirmeler yapılmasına rağmen, yaşamlarının gerçek bir resmini vermedi: (iyileştirilmiş sağlık koşulları ve anneler için tedavi, kadınlar yönetime ve hükümetin diğer sektörlerine katıldı vb.)



Şekil 44. Zef Shoshi, *Aksionist*, 1966
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.84)



Şekil 45. Sotir Capo, *Tekstilde*, 1969
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.84)

Arnavut kadınının bu fiziksel sunumu, Arnavut ataerkilliği ve ahlakında olduğu kadar Burneş kadını mitinde de derin köklere sahiptir.[40] Ayrıca proleter devrimin askerlerinin mükemmelliğini ellerinden geldiğince iletmek için yorulmaz ve coşkulu görünürler. Bu sunum en iyi Zef Shoshi ve Sotir Capos'un (1934-2012) resimlerinde görülebilir. Eserlerin teması, işçileri meslek veya cinsiyet bazında sunmanın yanı sıra, çok karakterli bir resim olarak göstermeleri gerektiriyordu çünkü işçi ve halk ülkenin devrimini en iyi şekilde yansıtıyordu. Görsel sanatlarda yer alan bu resimler, "işe gidiyoruz" gibi başlıklar altında toplanmış ve ülkeyi inşa etmeye yönelik farklı bir ordu yürüyüşü olarak kolaylıkla mitolojiye aktarılmıştır. Bu kompozisyonlarda figürler, aletler ve giysiler arasında gözle görülür bir uyum vardır. Bu konudaki en başarılı eserlerden biri 1960 yılında Zef Shoshi'nin gerçekleştirdiği "Haydi İşe Gidelim"çalışması'dır. Burada dağ kooperatifleri perspektif içinde sunulmuş ve güneş ışığıyla aydınlatılıp tarlaların derinliklerinden kromatik bir uyum içinde geldikleri görünür. Benzer bir kompozisyon, karakterlerin ciddiyeti ile ayırt edilen Rafael Dembo'nun (1926-1996) resmidir, resimde işçiler sanki bir alayı takip ediyormuş gibi sıralanmıştır. Karakterlerin güneşe yönelimi,

[40] Burrneshat, Arnavut kültür ve geleneğinde cinsiyetlerinden ve sahip olduğu tüm özelliklerden (evlilik, annelik ve çocuk sahibi olma hakkından) vazgeçeceklerine yemin eden kadınlardır. Erkekler olarak yaşama ve erkek egemen bir dünyada hayatta kalma hakkı karşılığında bekaretini korumaya söz verirler. Doğuştan kadın ve tercihe göre erkek olan bu kadınlar böylece her yönden erkek statüsü kazandılar. Bu gelenek ortadan kalksa da, büyük bir kısmı Kuzey Arnavutluk'un dağlık bölgelerinde yaşıyordu.

yeni ideolojik yönelimin sembolik bir öğesidir ve Sosyalist Gerçekçiliğin fizyonomisinde gerekli bir öğe olduğu için her iki eserde de mevcuttur.



Şekil 46. Zef Shosho, *İşe gidiyoruz*, 1960
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.86)



Şekil 47. Rafael Dembo, *İşe gidiyoruz*, 1971
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.86)

Tüm bu karakteristik özellikleri ile ortaya çıkan tüm bu görünümler, Yeni İnsan'ın doğduğunu ve aralarında nasıl olduğunu, sadece sosyalist sistemin inşa edebileceği bu tür bir insanın, güzel ahlaki ve iyi fiziksel değerlere sahip olmasından gurur duyduğunu göstermektedir. Kuşkusuz, 1960'lara kadar, değişime uğrayacak tek kavram figür kavramı olmayacaktı, aynı kader totaliter devlet altında tüm siyasi ve yapısal yönelimlerin olduğu gibi bu değişimler manzara gibi diğer konuların da başına gelmiştir. Böylece, yeni Arnavut doğasının gelmekte olduğunu tam olarak tanımlamak için eski manzaraya 'endüstriyel' etiketi eklenmiştir. 60'larda devletin demir denetimi altında birçok fabrika, rafineri, hidroelektrik madenleri, binlerce gönüllü ve işçi, tutuklu, buna ek olarak görgü tanığı ve sanatçıların da eşlik etmesiyle, Arnavut manzarasının ciddi dönüşümü onlar sayesinde mümkün kılınmıştır.

Bu yıllarda manzaranın şiirsel unsuru buhar, duman, endüstriyel demir yapıların egemenliği altında kaybolacaktı. Bu ruhun tipik bir örneği Vladimir Jan'ın "Endüstriyel Peyzajı"dır. Jani, işyerinde işçileri, makineleri ve tesisin metal yapılarını, mesajı net bir şekilde ileten kompozisyonun merkez üssü olarak yerleştirmiştir. Bütün bu çalışmalar, yeni zamanın ve devletin ülkeyi sanayileştirme iradesinin bir tanığı olarak devletin taleplerini üzerine yapılmıştır. Aynı dönem içinde Foto Stamos "Pishkashi Madenleri" eseri de vardır. Bu çalışmada konu, dağların aşınmış daireleri kompozisyonun çoğunu işgal etmektedir. Her ne kadar bu daireler Dante'nin halkaları gibi gözüksede, burada sanatçı sosyalizmin manevi ve maddi yükselişinin anlatmaktadır. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 88).



Şekil 48. Vladimir Jani, *Endüstriyel peyzaj*, 1966
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.88)



Şekil 49. Foto Stamo, *Pişkaşi Madenleri*, 1964
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.88)

Tüm bunlara rağmen, bazı sanatçılar doğanın güzelliği karşısında eğilmeye ve onun ihtişamını yansıtmaya devam etmiştir fakat bu özveri sistem tarafından desteklenmemiş ve yeni peyzajların 'vatan güzelliklerinin yansıması' olarak nitelendirerek kendilerini haklı göstermek istediler. Ancak, öncelikler belirlendiğinden ülkenin devrimciliğinin ve ekonominin sanayiciliğinin başarılarını yansıtmada olan öncelik, lirik manzaraya ile doğru ölçüde olmalıydı .(Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 89). Yukarıda bahsedilen temalara ek olarak, 60'lı yıllarda çok fazla köklü değişikliğe uğramamış aile portreleri de vardır. Sosyalist Gerçekçiliğin fizyonomisi içindeki bu tarz, hem kavram hem de işlev olarak küçük değişiklikler göstermektedir. Arnavut fizyonomisinin on yıllar boyunca minimal bir yansıması olarak, çocukların, annelerin, büyükannelerin, oğulların ve kızların portrelerinde özetlenir ve nadiren aile ortamlarının dışına çıkarlar. Örnek olarak, kırmızı bir eşarp ile çevrili bir genç olan Androniqi Bay Antoniu'nun "Pinoer"sı mevcutur. Resimde komünist idealin emin ellerinde olduğunun mesajı verilmektedir. Diğer bir örnek ise, sade ve mütevazı giyimli, cesaretle bakan, oturan yaşlı bir kadın figürünün görülebildiği Foto Stamo'un "Komünist Kadın" resmidir. Sadec kanepe ve koltuk bile tesadüfen yerleştirilmemiştir. Sosyalist bağlamda komünistlerin iddiasız, maddi menfaatler için savaşmamış, idealleri doğrultusunda idealist olarak yaşayan insanlar olduğunu göstermek için kasıtlı kullanılan bazı unsurlardır.



Şekil 50. Androniqi Z. Antoniu, *Pioner*, 1960
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.91)



Şekil 51. Foto Stamo, *Komunist kadın*, 1961
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.91)

60'lar birçok sanatçı için devrimci dönemlerdi ve bu yıllar sanatçının militan konumunun bir yansımasıydı. Bu yıllar ideolojinin sanatta uygulanmaya başladığı, sanatın tamamen devletin hizmetine olduğu yıllar olmuştur. Ancak manevi yaratıcılık unutulmamış ve sanatçıların atölyeleri ve evleri bunlara şahit olmuştur.

3.7.1.1. Çin ile yeni ittifak ve sanata yansıması

Çin ile ittifak, yeni bir dönem ve görünüm anlamına gelmekteydi. Bu dönemde Arnavut toplumu tarafından uygulamaya konulması gereken Çin kültüründen ödünç alınan unsurlar ortaya çıkmaya başlayamıştır. Bu 'aşk', platonik olduğu kadar gerekli ve doğal olarak sanatta da mutlaka yansımaları olmuştur. Çinli şahsiyetler, köylüler, öncüler, aydınlar, kooperatifler bu Asya-Batı ittifakında önemli unsurlardır.[41]

Kendilerini ideoloji idealini korumak için mitolojik soyundan gelen figürler gibi sunan liderler gibi temaların yanı sıra, her iki taraftaki işçi sınıfları, ebedi Arnavut-Çin dostluğunun sembolü, kardeşler gibi detaylar kullanılmıştır.[42]

Bu durumlarda görsel sanatların kurguyu resmettiği, ideolojik iktidar çizgisine hizmet etmek için hatta ara sıra toplantıların bile resmedildiği rahatlıkla söylenebilir.

[41] Asya-Batı dostluğunun yansıması, Çin propagandasının ihtiyaç duyduğu sürece Asya kanadı tarafından da hizmet edildi.

[42] Söz konusu çalışma, 1956 yılındaki bir fotoğraftan, büyük olasılıkla Moskova'daki toplantılardan birinden gerçekleştirilmiştir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 93)



Şekil 52. W. Qingsheng, Sh. Cuanxi, *Yaşasın Parti, Çin ve Arnavut halkının devrimci dostluğu* 1969
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.93)



Şekil 53. Anonim, *Enver'in Çin öğrencilerle buluşması*, (?)
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.93)

3.7.2. 60'lı yıllarda Heykel Sanatı

Heykel, ülkenin kurtuluşun ilk yıllarından itibaren yerini sağlamlaştırmış olsa da, 1960'ların ikinci yarısında, meydanlarda ve çeşitli kurumlarda tek tek sıralanan büyük ölçekli ve karmaşık anıtsal eserlerin yapımı büyük bir ivme kazandı. Dönemin birçok sanatçısı için anıtsallık, sanat yapmanın en yüksek biçimiydi ve heykel, kendi içinde konuyu sürdürme gücüne sahip olduğu için, güzel sanatların en büyük sanatı dalı olarak görülmekteydi. Bu nedenle onu kolayca hiyerarşinin en üstüne yerleştirdi ve bu nedenle kurtuluşun ilk on yılından bu yana heykel sanatı devletin dikkatini çekmiştir. Kurtuluşun 25. yıldönümünde Arnavutluk'un farklı yerlerinde tamamlanmış ve tamamlanmamış 10 anıt, büst ve 500'den fazla mezar taşı dikilip yeniden inşa edilecekti.
(Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 94). Devletin talepleri netti: heykel çalışmalarında Arnavut ulusunun tarihinin önemli savaşlarından örnekler ve sosyalizmin

zaferinin sembollerini taşıması gerekmekteydi. Anıtsal eserlerin çoğu, o zamana kadar Arnavut sanatında bir yenilik olan kolektif kreasyonlarda görülmekteydi. (Kuqali, Historia e Artit Shqiptar 2, 1988, s. 124).

60'lı yılların başından itibaren Arnavut anıtsallığının öncüsü olan Odhise Paskanlı, 1964 yılında gerçekleştirdiği "Kurtuluş Partizanı" ile başlayabileceğimiz bir dizi önemli çalışmaya imza atmıştır.[43] Bronzdan yapılmış bu anıtsal eser, partizan özgürlük mücadelesine adanmıştır. Partizan figür sessizdir, ideallerin silahlı muhafızını temsil eder. Partizan üniformalı, elinde tüfek, bir yumruğu sininrli bir gerginlikle toplanmış olduğu görünmektedir. Figürün fiziksel özellikleri: fiziksel olarak yakışıklı, sağlıklı ve kararlı Sosyalist Genç Adam figürüdür. Paskali, aynı yıl savaş temalı, Pieta ve Michelangelo'yu andıran "Arkadaşlar"[44] adlı eseri de gerçekleştirmiştir. Kompozisyon yatay olarak yerleştirilmiş üç figürden oluşmaktadır. Her iki tarafta bulunan partizanlar da dokunaklı ve duygusal bir bakışla, iç içe geçmiş yaşamlarının son anlarında olan arkadaşlarının yanında dururlar.



Şekil 54. Odhise Paskali, *Arkadaşlar*, 1964 (odhisepaskali.com)



Şekil 55. Odhise Paskali, *Kurtuluş Partizani* ,1964 (Arti në Shqipëri 1945-1990, s.93)

Paskal'ın uluslararası alanda tanınan bir diğer eseri, toplama kamplarındaki Nazizm kurbanlarının anısına Avusturya'nın Mathausen kentine gönderilen iki figürlü bir kompozisyon olan "Muzaffer Partizan"dı.

[43] Anıt, tarihi Përmet Kongresi'nin 20. yıldönümü vesilesiyle 24 Mayıs 1964'te açıldı.
[44] Bu eser 1964 yılında Përmet şehri şehitlerinin mezarlığına yerleştirildi.



Şekil 56. Odhise Paskali, *Muzaffer Partizan*, 1962
(odhisepaskali.com)



Şekil 57. Shaban Hadëri, *Arkadaşlar,* 1958
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.96)

Eser, bir partizanın bir Alman askerine karşı galibiyetini göstermektedir. Bu çalışma, imha kamplarındaki insanlık dışı ıstırabı ve acıyı vurgulamıyor, komünist sol ile Nazi sağı arasındaki ideolojik bir savaşı sembolize etmektedir. İki karakter-asker, partizanın fiziksel üstünlüğünün rakibe önemli ölçüde kabul ettirdiği yerde, figürler birbirinin üstüne yerleştirilmiştir.[45] Sanatçı Shaban Haderi'nin (1928-2010) 1958'de gerçekleştirdiği "Arkadaşlar" adlı bir başka eser de o dönemde bir heykelin anıtsallığının nasıl vurgulanabileceğinin somut bir örneğidir. Kompozisyonda, katır üzerinde yaralı birine eşlik eden toplamda üç partizan bulunmaktadır. Bu kompozisyonda, partizanların kamburluğunu fark ettiğimiz bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eser, dönemin eleştirmenleri tarafından 'yükseklik kuvveti' olmayan bir eser olarak etiketlendi. (Kuqali, Historia e Artit Shqiptar 2, 1988, s. 140). Sanatçı bu eserini anıtsallıktan uzak tutar ve hüzünlü bir gerçekçilikle ilişkilendirir, burada savaşın geçtiği yerdeki, zamanın parametreleri açısından olması gerekenden daha fazla örtüşen zorlukları vurgulamaya çalışmıştır. Tek kelimeyle, Eser partizan figürünün yüceltilmesinden ve anıtsallığından yoksundur. Paskal'ın eserinin aksine dünyevi partizanları olması gerektiği gibi göstermiştir. Bu nedenle bu eser devletin dikkatini çekmemiş ve üslupsal bir form olarak çoğaltılmamıştır. Gerçekçiliğe doğru bir üslup yönelimi olduğu açıktı, ancak hiçbir şekilde devletten gelen direktiflerin göz ardı edilmemesi gerekmemtedir.

[45] Bronz bir nüsha Gjirokastra müzesine yerleştirilirken, galvanizli bir üçüncüsü Enver Hoca'ya bağışlandı. Görüntüsü, zamanın madeni paralarından birine damgalandı ve bu noktada ünlü bir esere dönüştü.



Şekil 58. Shaban Hadëri, *Vig kahramanları*,1966
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.96)



Şekil 59. Kristaq Rama, *Cumhuriyet yaşıtı*, 1964
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.97)

Birkaç yıl sonra, bu mesaj Haderi tarafından anlaşılacak ve beş kahramanı düşmana karşı bir kale gibi bir daire içine yerleştirip anıtsal bir eser olan "Vig Kahramanları" nı tasarlamıştır. Anıtsal olarak önceki eserlere göre çok daha zayıf olmasına rağmen, zamanın muhakemesine göre İşkodra şehrinin önemli meydanlarından birine yerleştirilmeyi hak etmiştir. 80'lerin ortalarında bronz bir rekonstrüksiyon çalışması yapılmıştır. Bu çalışmada, kahramanın jest, boy ve manevi dünyasını en üst düzeye ortaya çıkarmak amacı güdülmüştür. 60'ların tipik anıtsallığını yaşatma misyonu dönemin her sanat eserine sirayet etse de somut biçimini Yeni Adam'ın örneklerinde görmekteyiz. Kristaq Rama'nın "Cumhuriyet Yaşıtı", Muntaz Dhrami'nin (1936) "Devrimci Ruhu Yükseltmek" ya da Hektor Dules'in "Bir yanda kazma, diğer yanda tüfek" gibi eserleri devletin gerektirdiği bunca yıllık propaganda kriterlerini tamamlamaktadırlar. Ellerinde araçları ve silahları olan sosyalizm işçileri (davanın kurucuları ve savunucuları) durmadan ortaya çıkmaktadır. Hem erkekler hem de kadınlar jimnastikçi gibi kaslarını, belirli politik amaçlar için ideolojik bir reklam olarak kullanırlar. Burada kazmalar ve tüfekler iç ve dış düşmanlara mesaj olarak hitap etmektedir. Sosyalizmin inşasını, savunmasını, zafer ve direniş fikrini desteklerler.



Şekil 60. Muntaz Dhrami, *Devrımci ruhu yükseltmek*, 1966
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.97)



Şekil 61. Hektor Dule, *Bir elde kazma, diğerinde tüfek*,1966
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.97)

60'ların yaratıcılığı, Gjergj Kastriot Skenderbeu anıtının dikilmesiyle doruğa ulaşmıştır. 1957'de, ölümünün 500. yıldönümünde, Arnavutluk hükümeti en iyi yerel heykeltıraşları, Stalin'in yerine başkentin merkez meydanında yer alacak bu anıtı dikmek için görevlendirmiştir. Bu büyüklükteki eserlerdeki başarı ve deneyimler göz önüne alınıp, bu eser üç heykeltıraştan oluşan gruba emanet edilmiştir, bunlar: Odhise Paskali, Andrea Mano (1919-2000) ve Janaq Paço'dur (1914-199). "Atlı İskenderbey" isimli eser, 1968'de açılmış ve günümüzde hala Tiran Meydanı'nın simgesidir. Bronz heykel, bir kaide üzerine oturtulmuştur. İskender Bey figürü at sırtında, ön doğru bakar pozisyonda, sakin ve kendinden emin bir şekilde betimlenmiştir. Savaş dışı[46] bir sahne olmasına ragmen, uzun tarihi bir yolun zaferinin sembolüne dönüşecek bir yürüyüş anındadır. Tüm bu gösterimler aslında mevcut liderin "sorunu" ile eş anlamlıydı ve bu nedenle sessiz bir şekilde altı çizildi ve çoğu zaman bu iki figür arasındaki paralellik bazı durumlarda çok açık şekilde görünmekteydi.

[46] Bu eser için 1962'de sanatçılar şöyle demiştir: "Gjergj Kastriot'un kişiliğinde bu iki yönün bir bütün oluşturduğunu göz önünde bulundurarak, ulusal kahramanımız Skanderbeg'i bir askeri lider ve bir devlet lideri olarak sunmak istedik. Bu nedenle, Arnavut halkının lideri olarak sunumunun somut fikri: halkın başında daha gururlu ve yenilmez duruyor ve onu işgalcilere karşı yönetiyor.



Şekil 62. Odhise Paskali, Anrea Mano, Janaq Paço, *At üzerinde İskender*, 1968 (wikimedia.org)



Şekil 63 Odhise Paskali, *Enver Hoca*, 1965 (panorama.com.al)

1960'ların ortalarından itibaren anıtsal heykelin yükselişiyle birlikte devrim niteliğinde içerikli ve yüksek sanatsal ifadeye sahip büst heykelleri gelişmiş ve zenginleşmiştir. Burada heykel grupları, büstler, portreler ve heykeller mevcuttur. Bu eserlerde geçmişin ve zamanın önde gelen isimleri sunulmaktadır.

1965 yılında Odhise Paskali, dönemin en başarılı yorumlarından birisi olan Parti lideri Enver Hoca'nın portresini mermerden yapmıştır. Hoxha'nın zarif ve hafif romantik nüansları olan resmi portresi, onu birey kültünü gösterme amacıyla yapılmıştır. Paskal'ın 'diktatörü' resmi, ağırbaşlı, sessiz ve yeterince insandır. Geniş takım elbisesi ve omuzları, aynı zamanda politik duruşunu da göstermesi fiziksel duruşunu yüceltmektedir. "Tipik Pascal realist okulu"[47] resmi portrelerde o kadar çok kazanacaktı ki, birkaç yıl içinde hediyelik eşyalar, evler ve kurumlar için binlerce kopya yapılmıştır. Zamanın tipolojik yapısında yeni bir ses, kurtuluş ordusunun kahramanca yürüyüşünü veya diğer önemli tarihi anları anmak için ülkenin her yerine anıtlar ve mezar taşları dikilmiştir. Genellikle bu çalışmalar gruplar halinde gerçekleştirilmiş ve estetik anıtsallık değerlerine ulaşılmıştır. Zayıf malzemelerden yapılmış olmalarına rağmen, mimari değerleri,

[47] Tipik bir gerçekçi 'okul'dan bahsediyoruz, çünkü Paskali, ilk Arnavut profesyonel heykeltıraş olarak kendi sanatsal fizyonomisini, hem Arnavutluk'ta hem de Avrupa'da 30'lar-40'larda tipik, işlevsel bir gerçekçilik inşa etmiştir. Savaş öncesi dönemin anıtlarında tasarlanan fizyonomi, söz konusu dönemde miras kaldı, anıtsallığın diktatörün kültünü inşa etmede birincil hizmet olduğu bir zamanda farklı bir örnek vermiştir (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 96)

rölyefleri ve anıtsal figürleri doğa ile birleştirmeyi başaran heykeltıraşların, mimarların ve mühendislerin ilham kaynağı olmuştur.

Bu dönemde 1969'da Hektor Dule tarafından gerçekleştirilen "Muşketa Anıtı", 1969'da Janaq Paço ve Uran Hajdari'nin (1931-2017) "2 Ağustos 1949 Provokasyon Anıtı" ve daha birçok eserler vardır.



Şekil 64. Hektor Dule, *Muşketa Anıtı*, 1969 (michaelharrison.org.uk)



Şekil 65. Janaq Paço, *2 Ağustos Provokasyon*u,1966 (Arti në Shqipëri 1945-1990, s.97)

3.7.3. 60'lı yıllarda Mimarlık

Siyasi gelişmeler sadece sanata değil, aynı zamanda 1950'lerde dogmatik ve paradoksal olan "içerik olarak sosyalist, biçim olarak ulusal" talebiyle mimarinin değişmesine de yol açmıştır. Sovyet - Arnavut 'kardeş' ilişkilerinin bozulmasıyla, bu ilke ve bu talepler kısa sürede unutulmuştur. Doğu blokundan kesin çıkış ve büyük Çin ortaklarının çok uzakta olmasından dolayı, Arnavut mimarların bu uzak tarzlardan uzaklaşıp kendi üslüplarını geliştirmelerine sebep olmuştur. Ayrıca mimarlık, II dünya savaşı sonrasında Batıda olan gelişmelerden ilham alıp, daha modern bir mimari ve şehir planlama diline bürünmeye başlamıştır. Bu etki, devlet tarafından Orta Avrupa ülkelerine gönderilen öğrencilerin geri dönemleri ile birlikte ithal edilmiş ve "Modern Arnavut mimarisi okulu"'un oluşturulmasında önayak olmuşlardır. Bu genç mimarların çalışmaları, 50'lerin önceki yapılarından farklı olarak, ülkenin kentsel altyapısıyla uyumlu, sosyal, hafif, işlevsel birimler olarak modern bir mimariyi amaçlamıştır ve böylece Arnavutluk'un farklı şehirlerinde farklı toplu konutlar inşa etmeye başlamışlardır. İlgi odağı olan ve mimari dayatmaya öncülük eden yapılar Kültür Saraylarıydı, çünkü bu

yapılar proletarya ile devlet arasındaki kültürel bağları güçlendirmek için kurulmuş hacimli üst yapıları temsil ediyormuş.

Kimi zaman Saraylar, kimi zaman Kültür Evleri olarak adlandırılan bu yapılar, devlet propagandasının en iyi şekli olarak hemen hemen her Doğu Bloku kentinde 'yeşermiştir'. Arnavutluk, 1960 yılına kadar 1300 konut ve 30 kültür evi yapılmıştır. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 68). İlk örneklerden biri 1960 yılında mimar Valentina Pistoli tarafından Dıraç'ta inşa edilmiştir, ancak başkent için, özellikle Tiran'ın merkezinin anıtsal bir alan olarak tasarlanması ve yeni sosyalist ideolojinin kalbi olması nedeniyle Arnavutluk, Sovyetlerin de yardımıyla, 'kırılmaz Sovyet-Arnavut dostluğunun ebedi sembolü' olarak da bilinen daha anıtsal bir şey aranmaktaymış. Sovyetlerin teknik ve mali desteğiyle, Tiran'daki Büyük Kültür Sarayı 1959'da başlamış ve 1966'da tamamlanmıştır. Yıkılan Eski Tiran çarşısının[48] yerine yapılan kültür merkezi inşaatının ilk sembolik tuğlası olarak 3 Haziran'da Nikita Krushchev tarafından atılmıştır. Ancak iki yıl sonra, bu dostluğun nihai olarak bozulması ve tüm Sovyet uzmanlarının ayrılmasıyla, Kültür Sarayı'nın inşası Arnavut mimarlar için büyük zorluk oluşturmaya başlamıştır. Onlar ve yeni yerel okul, kendi içinde birçok siyasi ve mesleki yükü olan çok hassas bir durumla karşı karşıya kalmışlardır. İnşaatında Skënder Luarasi (1900-1982), Anton Lufi (1907-1980), Koço Miho (1924-), Misto Mele, Sokrat Mosko (1931) ve lider Eqrem Dobi (1922-1993) görev almıştır.[49] Planda, bina U şeklindedir ve büyük Tiyatro Opera ve Bale Salonu, karşı tarafında Milli Kütüphane ve sergi salonları, konser salonları, barlar ve restoranlar gibi diğer merkezi alanlardan oluşmaktadır. Saray, aşırı yükleri olmayan, ancak güzel ve görkemli sade unsurlara sahiptir. Her tarafı beyaz Karaburun taşları ve diğer karışık malzemelerle kaplanmıştır. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 69).

İlk bakışta göze çarpan, binanın yüksekliğini takip eden sütun sıralarının bir sundurma oluşturan cephesi ve 100 metrelik uzunluğu, başkentin yeni merkezinin mimari

[48] Tiran Meydanı'nın yeniden inşası için, ortaçağ geçmişinin belirleyici bir işareti olan Tiran Eski Çarşısı'ndan başlayarak çeşitli nesneler ve çevresindeki diğer bazı nesneler feda edildi.

[49] Uygulama grubunda mühendis olan Semih Paşalları, hükümetin bu arada Tiran'daki Kültür Sarayı'nı Sovyetlerin yönettiği hacimde kalmamak için büyütme kararı aldığını ve her şeyin değiştirilmesi gerektiğini söylemiştir.

bütünlüğünü oluşturmaktadır. Yön, şekil ve diğer yapısal öğelerle birlikte bu nesne kendi içinde birden çok simgesel öğe taşımaktadır. [50]



Şekil 66. Tiran Kültür Sarayı
(kultplus.com)



Şekil 67. Vaziyet planı
(Dokaj)

İnşatların yapıldığı tek şehir Tiran değildi, 60'larda Arnavutluk'un birçok şehrinde kültür sarayları, sinema kulüpleri gibi yapılar hemen hemen aynı projelerle inşa edilmiştir. Bu yapıların hızlı yükselişleri, hükümet statükosunun mimari dilini sağlamlaştırmadaki aciliyetini göstermektedir ve vatandaşlar için bu binalar, kültür ve sanatın devletin ideolojik vizyonunu somutlaştırdığı, sosyalist gerçekliğin ana deneyim noktaları olmuştur. Merkezde, kentsel ve kırsal bölgelerin stratejik noktalarında yer alan bu yapılar, devletin ideolojiyi ülkenin her kesimine iletme kararlılığının bir yansımasıydı. Yıllar geçtikçe, mimarlardan bazıları batıdan ilham alan tasarımları önermekten çekinmemenin yanı sıra, zamanın basınında yeni oryantasyon görevlilerini göndermeye yönelik tartışmalar açılmıştır.[51] 60'ların mimarisi, 50'lerden farklı olarak, "kırmızı dorik"ten tamamen kopmuş, yerini daha hacimli ve çağdaş bir dile bırakmış, batıya doğru yönelmesi ideolojik katılığa bir nebze olsun soluk verecektir. 70'lerde bu yapıların sayısı hızla iki katına çıkacaktır.

[50] Doğuya açık ve hava geçirmez şekilde batıya bakan U şekline ek olarak, sütunların, döner sahnenin çapının ve operanın basamaklarının, diktatörün doğum günü kadar 16'da bittiği iddia edilmektedir.(Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 68)

[51] Dönemin en seçkin mimarlarından Petraq Kolevica'nın (1934) durumu böyledir. Fikirleri dönemin entelektüleri tarafından benimsenmiş ve yürümesi gerekiyordu ve 23 Haziran 1966'da Yazarlar ve Sanatçılar Ligi kulübünde yaptığı bir sohbetten sonra devletin tepkisi gecikmeyecek ve bürokrasiye karşı bir ruhla Enstitü'den ayrılacak ve bu onun son başlangıcı olacaktır.

3.8. '69 - '73 yılları: Devletin liberal ruhu ve sert eli

'69 - '73'te Arnavutluk, dış ve iç politika açısından bir belirsizlik içindeydi. İki müttefik, Arnavut-Çin arasındaki ilişkiler dalgalandı ve aralarındaki ilişki Çin'in dış politikası tarafından belirlenmiştir. Çin'in ABD ve Sovyetler Birliği ile yakınlaşması bazen Hoca tarafından 'fırsatçı' olarak tanımlansa da, aralarındaki ilişki sadece Çin'in sunduğu ya da basitçe vaat ettiği ekonomik yardımla yumuşadı. Bu iki ülkenin ittifakı, Çin'in ABD'yi desteklemeyi, ve Sovyetler Birliği'ne karşı savaşmayı kararlaştırdığı zaman, bu pinpon diplomasisi[52] küçük Balkan ittifak ülkesini ciddi şekilde etkilenecektir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 111).

Arnavutluk zaten uluslararası ve ekonomik olarak krizde olsa da, devlet ideolojik planında reformlarını yoğunlaştırmayı bırakmamıştır. Bunlardan biri, 1969'da kabul edilen ve hayatın her alanını siyasallaştırmak için devletin elinin daha da güçlü bir şekilde uzatılmasından başka bir anlama gelmeyen eğitim reformu olmuştur. Bu reformun sonucu olarak, Arnavut okulunun yapısı üç bileşene dayanmıştır: öğretim/istihdam/beden ve askeri eğitim. Buda Marksist-Leninist ideolojik eksene nüfuz edecektir. (Akademia e Shkencave të Shqipërisë, 2008, s. 289).

Bu yıllarda nüfuz edecek olan sanatsal yaratıcılığın liberal ruhu, Arnavut sanat hayatına mal olmuştur. Doğu Kampı'nın diğer bölümlerinde, sanatsal algının merkezi çizgisi olarak 'sosyalist gerçekçiliğin' ortaya çıkışı başlarken, Arnavutluk, 1970'lerin başlarından itibaren, devlet saldırganlığının en şiddetli aşamasına girecek ve Stalinizm iktidarı ele geçirecektir. Enver Hoca hayatının son dönemine giriyordu ve ülkeye kendi imajını vermeye özen gösterdikten sonra, aynı zamanda 'Temizlenenlerin temizliği' ile sonuçlanacak olan son propagandalarından birisini yürürlüğe koymuştur.[53] (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 111).

---

[52] Ping-pong diplomasisi, 1971'de iki ülke arasında eriyen buzun 'uyarıları' olarak Çin'e bir Amerikan ping-pong oyuncusu ekibi gönderildiğinde, Çin ve ABD arasındaki diyaloğun başlangıcı olarak adlandırılıyor. Aynı zamanda, dışişleri bakanı Henry Kissinger'ın, 1972'de iki ülkenin liderleri arasındaki resmi görüşmenin öncüsü olarak Chu En Lain ile gizlice bir araya geldiği zamandır.

[53] Arshi Pipa, 'temizleyicilerin temizleyicileri' terimi ile 1943'ten başlayarak ardışık eleme kampanyasını ifade eder ve bu, mutlak bir kural olarak özellikle her içişleri bakanını etkiler. Ona göre, "Analiz, Arnavut Partisi'nin tasfiyelerinin bu ülke için tipik bir ideolojik hemofili fenomeni oluşturduğu ve sonunda kendilerini ortadan kaldıran profesyonel hemofili arıtıcılar tarafından gerçekleştirilen olduğu sonucuna götürüyor." (Pipa, 2010, s. 120)

3.8.1. Liberalleşme ve IV Plenumu

Tarihsel açıdan bakıldığında, 1969 - 1973 dönemi şüphesiz Arnavut Sanatının en ilginç dönemidir. Bu dönem, Arnavutluk'un her alanında devletin önce serbest bırakması, ardından aydın tabaka ile büyük çatışmaya girmesini temsil etmektedir. Bu dönem, Enver Hoca'nın Stalinist devletinin sapmalara izin vermeyeceğinin açık bir göstergesidir. Kendini rahat hissetmediği veya manuel olarak yönetmediği için değil, statüko mantığında süreklilik sonsuz güç anlamına geldiği için sapmalara izin vermemiştir.(Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 112).

Enver Hoca'nın Arnavutluk'unda 'serbestleşme' 60'larda hissedilmeye başlamış ve '69'lar-'73'te doruğa ulaşmıştır. Bu ortamın yaratılmasında, televizyon ağının genişlemesiyle entelektüeller ve gençlere Arnavutluk sınırlarının ötesinde olup bitenlerle temas kurma fırsatı vermiştir. Ayrıca Batı dünyası ile görsel temasın yanı sıra bu cesur eğilimi yaratan, modern sanat üzerine (gizlice de olsa) yazılmış çeşitli kitaplardı. Çünkü kökleri, Yüksek Sanat Enstitüsü bünyesinde bulunan yerli topraklardaki eğitimli öğrencilerin ruhundaydı.

Dünyaya açılan bir diğer pencere ise sanatçıların kendi ülkelerindeki sanatlardan farklı bir sanatla yüz yüze gelme fırsatı buldukları uluslararası etkinlikler[54] olmuştur. Bu dönemde sanatçılar girişim özgürlüğünü bulmuşlar ve aynı zamanda ülke sanatını yenilemek için dönemin basını tarafından desteklenmişlerdir. Gençler de bazı modası geçmiş normları kırmayı umaran bir topluluk olarak etiketlenmiştir. Bu akımdan uzaklaşmak herkesin amacı olsa bile çoğunluğu gençler oluşturmaktaymış. Dönemin kahramanları tarafından bu dönem, sanatçılara daha uygun bir iklimin yaratıldığı, edebiyatta, sanatta ve her şeyden önce fikirlerini daha korkusuzca ifade etme fırsatı verildiği kurtuluş yılları olarak hatırlanmaktadır. (Demo, 2007, s. 15).

1972'de Tiran'da açılan "Bahar" sergisi, sanatçıların bu yeni arayışının bir özeti olmuştur. Sergilenen yeni çalışmalar, devletin eleştirel gözünden rahatsız olmadan sanatçılar tarafından bu çalışmalar övebilmiştir. Aynı zamanda, müziğin büyük popülaritesine takiben, 11. Müzik Festivali medya tarafından büyük yankı uyandırmıştır. Değişim, bakanlardan başlayarak Merkez Komite'ye kadar, liderlerin çocukları ve aynı

[54] En önemlileri arasında Mısır'da 1958, 1962, 1964, 1966'da düzenlenen İskenderiye Bienalleri, 1958, 1960'da Bükreş, 1958'de Sofya, 1970'de Viyana, 1967'de St. Petersburg ve 1972'de Hırvatistan vardı.

zamanda yurt dışından gelen kataloglara göre giyinen Politbüro'nun çocukları tarafından da fark ekilebilecek şekilde görünmüştür. Ama devletin tepkisi çok yakında gelecektir. Alfred Uçi'nin[55] 3 Haziran 1972'de Drita gazetesinde yayınlanan "Modernizm - burjuva sanat kültürünün yozlaşmasının bir ifadesi" başlıklı makalesinde: "Gerçekçilik ve onun gelecekteki gelişimine yeni perspektifler açmak için, çökmekte olan burjuva sanatının her çeşidine ve onun her etkisine karşı savaşmak gerekmektedir" sözleriyle alarm zilleri yüksek sesle çalmaya başlamıştır. 26 Haziran 1973'te Tiran'da düzenlenen IV. Plenum, Enver Hoca diktatörlüğünün ortaya çıkardığı en sansasyonel olaylardan biridir. Arnavutluk'ta kültür ve sanata karşı en şiddetli kampanya olacaktır. Hoca, "Yabancı görünümlere ve onlara karşı liberal tutumlara karşı ideolojik mücadeleyi derinleştirin" sloganı altında bunu Parti için önemli bir yaşamsal soruna ve sosyalist inşa sorununa karşı bir kampanya olarak tanımlamıştır. Dördüncü Plenum'dan yirmi üç gün sonra, yabancı etkileri bulunan çalımalar belirlenip onları "burjuva-revizyonist" olarak etiketlemiştir. Hoca'ya göre, yabancı burjuva-revizyonist beğeninin etkisiyle oluşan çalışmalar düşmanca liberalleşmenin işaretleridir ve komünistlerin evlerine kadar hayatın her alanına yayılmıştı. Onların yabancı müzik ve sanata yönelik batılı esinlenmelerde, abartılı ve çirkin tarzda, sosyalist ahlaka aykırı hoş olmayan davranışlarda yattığını vurgulamıştır. Kendilerine parti karşıtı ve ulus karşıtı diyen ve amaçlarının Partiyi ve liderliğini vurmak olduğunu söyleyenlerin başlıca suçlusu Tiran Parti Komitesi, Milli Eğitim Bakanlığı ve Yazarlar ve Sanatçılar Birliği idi.[56] Aynı zamanda sistemin ideolojik kalbi olan Zëri I Rinisë, Drita, Ylli, Nëntori gazeteleri gibi medya da bu cezalara maruz kalmıştı. Yalnızca sosyalist ve devrimci açık Marksist-Leninist çizgiye ve sağlam bir ulusal geleneğe ve proleter partizanlığa sahip içerikler bu girişimden kaçabilirmiştir. Bu savaş, "ölüm kalım mücadelesi"nden ne eksik ne de fazlaydı ve özellikle ülkenin düşmanca emperyalist-revizyonist kuşatması koşullarında, proleter ideolojinin tüm cephelerde kök salması için oluşturulmuş bir propaganda olmuştur.

Edebiyatta, resimde, tiyatroda, liberal tavırların görüldüğü her yerde sanatçılar devletin keskin baskısına maruz kalacaklardı. Bu liberal eğilimler resmen gerçeği çarpıtmakla ve kitlelerin, özellikle de gençliğin zehri olmakla suçlanacaklardı. İlk baskı

[55] Alfred Uçi bir estetisyen, edebiyat eleştirmeni ve Arnavutluk Bilimler Akademisi üyesiydi.
[56] Tiran'daki Parti Komitesi sekreteri Fadıl Paçarani ve Radyo-Televizyon genel müdürü Tedi Lubonja doğrudan suçlanmıştı.

dalgasında, parti içindeki yüksek rütbeli kişiler[57] kovulup hapse atılmıştır ve ardından bir dizi yüksek rütbeli kişi işten atılıp hapse atılmıştır, böylece bir psikolojik terör dalgası başlatılmıştı. İkinci dalgada, Alimler ve Sanatçılar Birliği'ne[58] , liderlerini, aktörlerini, destekçilerini ve ilham verenlerini etiketleyerek yabancı etkileri ve ideolojileri vurgulaması talimatı verilmiştir. Aydınların 'Halk ve Parti Düşmanı' olarak kınanması bu projenin büyük bir saçmalığa doruğa gittiğinin göstergesidi. Bu Cadı Avı[59] yakında tüm sanatsal türlerde ilk kurbanlarını alacaktir.

Görsel sanatlarda kurbanlar, birkaç ay önce yenilikçi diye övülen sanatçılar olacaktır. Edison Gjergo (1939-1989) ve Ali Oskeu (1944) hapis cezasına çarptırıldılar, Max Velo'nun da kaderi aynı olmuştur, ressam Edi Hila (1944) ise Kuş Yetiştirme İşletmesi'ne işçi olarak gönderilmiştir. Wilson Kilica, Foto Stamo, Xenofa Dilon ve H. Stringa, Yazarlar ve Sanatçılar Derneğinde'nde bulundukları liderlik pozisyonlarından ihraç edilecekler. Diğerleri banliyö şehirlerine sürüldü, genellikle mesleği uygulama hakları geçici olarak yasaklanmış ve "devir"[60] işlemi yapılmıştır. Diğerleri baskıdan kaçmak için kendi eserlerini yok etmeye zorlanmışlardır.

3.8.2. 69-73 yıllarında Resim: Modern trend

Güzel sanatlar alanında, 70'li yılların başında düzenlenen, özellikle 1971'de gençlik temalı ve 1972'nin ilk baharında yapılan sergiler büyük yankı uyandırmıştır. Her iki sergide de dönemin basını, Sosyalist Gerçekçilik sanatına yönelik yabancı etkilerin belirgin olduğunu yazmıştır ve bu da kuşkusuz tartışmaları kışkırtmıştır. Bu 'yabancı etkilerden' standartlaşmadan uzaklaşmaya çalışan yeni sanatsal ve manevi çalışmalar gözle görülür şekilde aranmıştı. Buraya ulaşmak için ana yardımcı, modern sanat, resmi

---

[57] Paçarani ve Lubonja ile birlikte Tiran Üniversitesi rektörlüğü görevinden ve eski Gençlik Birinci Sekreteri Agim Mero'da görevinden kovuldu.

[58] Yazarlar ve Sanatçılar Birliği başkanı Dhimitër Shuteriqi (1915-2003) de görevden alınacak ve yerini Dritëro Agolli (1931-2017) alacaktı.

[59] Dönemin kurbanlarından Edison Gjergos'un tercümanı ve suç ortağı olan Islam Spahiu şunları hatırlıyor: " Herkesin her hareketi, her sözü kontrol ediliyordu. Zulüm batıl inancına "devrimci uyanıklık" deniyordu; ihbar etmeyen düşmandan daha kötü kabul edildi."(Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 115)

[60] Devletin sanatçılara "ilgisinin" az olduğu 1965 yılında yapılan XV Plenum'dan itibaren dolaşımlar başlamıştı. Görsel sanatlarda, birkaç "rehabilitasyon"dan, bir öğretim görevlisi tarafından gönderilen Perikli Çuli'nin, "Migjeni" sanat kuruluşunda çalışan bir işçinin ve lisede bir öğretmenden ressam olarak transfer edilen Guri Madhi'nin yaptığından bahsedebiliriz. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 115)

söyleşileri ve gizli olanlar hakkında geniş katalog ve kitap taramalarıydı. Birincil hedefleri, ideolojik mesajın estetik incelemesi ve yeni algısıydı.

Tüm bu yeni çalışmalarda kullanılan farklı yaratıcı 'dil' nedeniyle, akademik geçmişlerine göre üç gruba ayrılan ülkenin sanatçıları arasında şiddetli tartışmalar olacaktı: en eskileri Batı'da, ikincisi Doğu'da ve üçüncü grup yerel eğitim gören sanatçılar olmuştur. Bunun nedeni, kendi aralarında farklı üslup farklılıkları ve algıları olmasıydı. Bu dönemde gerçekleştirilen resimler, bir süreliğine sanatçılara her şeyi deneme izni vermiş gibi görünen çok yönlü bir görsel serüven oluşturmaktadır. Bu yaratıcılık, işlerin formu yücelten çekici bir kromatik aralıkla gerçekleştirildiği, her zaman konunun işleviyle gerçekleştirildiği, ancak diğer yandan perspektifin, plastik hacmin genellikle gözden kaçırıldığı veya tam tersine abartıldığı başka bir çağa benzemekteydi. Bu dönemin bu eserlerini üslup gruplarına ayıracak olursak, bazen kübizme, bazen dışavurumculuğa, bazen de devletin statüsü ile sorgusuz sualsiz taviz vermenin tek yol olduğunu kabul edilen bir tarz olduğunu söyleyebiliriz. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 120) Bu manifestonun bir temsilcisi olarak, 1972 yılında gerçekleştirilen Pandi Meles (1939-2015) “Pencere Ötesi” tablosudur diyebiliriz. Burada sanatçı geçmişin sembolik bir unsurunu temsil etmektedir. İç mekanı dış mekanla ayıran mimari bir unsur olarak pencere, iki boyutlu bir ayırıcı bordür olarak rahatlıkla görülebilmektedir.

Çalışmada, içeriden, hiç de doğal olmayan bir perspektife sahip bir atölye ve iki görüntü mevcuttur: birincisi, bir zafer sembolü olarak Semadirek Zaferi ve ikincisi Dali'nin sivil savaşın korkusunu sembolize eden "Haşlanmış fasulyeli yumuşak yapı" çalışması görünmektedir. Sanatçı için içeridekiler bir endişe kaynağıdır ve bu nedenle kendisini pencerenin dışarısında şövalenin önünde göstermiştir. Bu resim, sanatçıların dogmalardan, ideolojilerden ve sistemin klostrofobik gerçekliğinden uzak yeni formatlara olan ihtiyacının altını çizmektedir.[61]

“Biçimci eğilim”e en çok ilgiyi genç sanatçılar göstermiştir ve bunlardan biri de dönemin basınında gelecek vaat eden yeni nesil sanatçılarından birisi olan Edi Hila’dır. Başarısını 1972 yılında gerçekleştirdiği ‘’Eğlenceden Önce’’ tablosuyla yakalayamıştır.

[61] Bir yıl sonra Mele'nin Fatos Kongoli ile birlikte yazdığı bir makalede IV. Plenum'un başarılarını güçlü bir şekilde desteklemesi çok garip karşılanmıştır. Şöyle demişlerdir: "Bu tür eserler, öznelci bir yaratıcılığın, gerçeklikten uzaklaşmanın, yozlaşmış tavırları ve biçimci akımların ve izmlerin ifade araçlarını ödünç almanın meyveleridir.". (Pandi Mele, 1973, s. 13-14)



Şekil 68. Pandi Mele, *Pencere ötesi*, 1972
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.97)



Şekil 69. Edi Hila, *Eğlence öncesi*,1972
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.97)

Sanatçı burada olayları farklı şekilde sunmuştur. Komünist devlet sisteminin gösterdiği retro sahnelerle değil de kamusal imajla daha çok ilgilenmiştir ve madalyanın gizlenen tarafını göstermeyi seçmiştir. Bu çalışmasıyla olaylara yeni bir bakış açısı aramaktadır. Burada, yapıların şiirsel bir özgürlük ve irdeleceği bir bakış açısıyla oluşturduğu eklektik bir kompozisyonla karşı karşıyayız. Sanatçı bize askeri üniformalı ve jimnastikçi çeşitli genç gruplarının performanslarını sergilediği eğlence sahnesi getirmektedir. Merkezde tiyatroya benzeyen bir stadyum vardır. Kromatik anlatım yoluyla, halka özgünlük kazandıran figürleri mevcut döneme indirgemiştir.

69-73 yılları arasında kitlesellik ve dışavurumcu çok biçimlilik olsa da, işçinin imajı ve onun kalıcı yaşam alanı, sanatsal araştırmanın odak noktası olmaya devam etmiştir. Danish Jukniu'nun "Elektrikli Tersanede" adlı resminde, fütürist bir görünüme ve Kübist unsurlara sahip bir çalışma sahnesinde üç işçi görünmektedir. Neredeyse tek renk kullanan sanatçı vermek istediği mesajı formlarla detaylandırmıştır. Diğer bir örnek ise Vilson Kilica'nın baş döndürücü bir renk paletinde bisiklete binen iki kızı gösteren "Tugay Kadınları" tablosudur. Bu resim, Sosyalist Gerçekçiliğin her fizyonomik parametresi içermektedir, ancak ayrı kromatik bölgelere ayrılmış kompozisyonu, görüntüye farklı görsel görünümler vermiştir.



Şekil 70. Danish Jukniu, *Elektrikli Tershanede*, 1969
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.123)



Şekil 71. Vilson Kilica, *Tugay kadınları*,1969
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.123)

Aşağıda gösterilen resimler başlangıçta övülen ve desteklenen eserlerdir, ancak IV Plenum'un ortaya çıkmasıyla ilk çarmıha gerilen, gerçekliğin, dünyanın, figürlerin ve resimlerin olması gereken durumun çarpıtılması olarak etiketlenmiş resimlerdir. Bunlar Edi Hilë'nin "Meyve Ekimi" ve Edison Gjergo "Sabah yıldızlarının destanı"nın eserleridir. Birincisi dünyanın ve figürlerin sahip olması gereken gerçeğin çarpıtılması olarak kabul edilecek ve ikincisi sadece Kübist bir ruha sahip olduğu için değil, George'un çok hatırlanmak istenmeyen son savaştan bir sahne seçtiği için cezalandırılmıştır. Çalışmasında popüler bir rapsodistin önünde oturan bazı partizanları ud çalarken göstermektedir. Gjergo, partizan savaşının farklı bir sahnelenmesini gösterme niyetini gizlememiştir. Şematik hayal gücünde devletin partizanların sabah oturup lahutar dinlemesini beklemediğini bilmekteydi. İdeoloji ve kahramanlığın yerini şiire ve anın

büyüsüne bıraktığı bu çalışma sanatçıya çok pahalıya mal olmuştur. Bu sırada sanatçılar maneviyata dönerek bu konuda da 'farklı resim' aramaya devam etmişlerdir. Max Velos'un "Selviler" (Şekil 65) tablosu en sembolik ve aynı zamanda en çok eleştirilen örneklerden birisidir.[62] Bu çalışma, profesyonellik eksikliği ve gerçeklikten kopma olarak kınanmıştır.



Şekil 72. Edi Hila, *Meyve ekimi*, 1971
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.124)



Şekil 73. Maks Velo, *Selviler*, 1972
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.124)



Şekil 74. Edison Gjergjo, *Sabah yıldızların destanı*, 1971
(galerikombetare.gov.al)

[62] Velo, tespiti hakkında şunları söylerdi: "koğuşun emri askerleri zayıflattı, taçları kesti ve servilerin sağ gövdesinde bazı püsküller kaldı. Yeryüzünde böyle selvi ağaçları bulamazsınız.Saçma devlet, yarattığı gerçeküstü manzaraları kabul etmedi. '' (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 129)

Bu dönem, özgür yaratıcı ruh için geçici bir pencere açtır ve bir an için her şey mümkünmüş gibi görünmüşür. Devletin teyakkuzu düşüyor ve Avrupa yeniden yakınlaşıyor gibi bir izlenim oluşmuştur. Görsel sanatçılar için deney yapmak sadece mümkün olmakla kalmamış aynı zamanda desteklenmiştir. Genel bir bakış açısıyla, tüm bu eserler ve diğer çalışmalar, karşıt eserler değildi, sadece yapı ve özellikle biçim bakımından farklı eserlerdir. Bundan sonraki dönem, ideolojik çizgiden kurtulmaya yönelik minimal umutların son katliamı olmuştur. Sansürden daha tehlikeli olan, sonunda teslim olunan ve yaratıcılıklarını Parti çizgisinde sürdüren sanatçıların kendilerinin otosansürü olmuştur.

Totaliter megamakinenin yapısını anlayan herhangi biri için, tüm olanların tesadüfi olduğunu veya sistemin, 'düşmanların' dikkatsizliği olduğunu düşünmek çok saf ve kabul edilemez olurdu.

3.8.2.1. Aynı dönemde resimdeki paralel gelişmeler

Başka bir çerçevede görünmeye çalışan sanatçılara paralel olarak, diğer yanda sosyalist gerçekçiliğe “sadık” kalan sanatçılar da vardı. Sosyalist eğitimin tipik bir yan ürünü olan bu kişilerin en büyük çoğunluğunu kendi ülkelerinde ve yerel ekollerde eğitim görmüş kişiler oluşturuyordu ve eserlerinin çoğu herhangi bir yenilik ya da yeni bir estetik değer göstermiyordu. Çalışmaların farklı bir şekilde gelişmeyi başardığı 1972 sergisinde aslında her iki eğilim de sunulmuştur, bunlar: 'yeni ruh' ve 'süreklilik'dir.

Bu cephenin yaratıcılığı belirli ve alışılmış temalar hâkim olmaya devam eden sosyalist işçi figürü üzerine inşa edilmiştir. Pek çok benzer örnekten biri, Dhimitraq Trebicka'nın (1936-2013) "Çelik Üreticileri" tablosudur.

İzlenimci nüanslar ve monokrom eğilim ile yapılan çalışmalar, doğu okulunun yan ürününün Arnavut gerçekliğinde hala hayatta olduğunu kanıtlayan, '30'lar-'40'ların Sovyet resminin ödünç alınması olarak gösterilmektedir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 134).

Başka bir örnek, tipik gerçekçiliğin ilkelerine tapan vee n büyük savunucusu olarak gösterilen Nexhmedin Zajmi'nin eseri olan "Dri’ni barajı" resmidir.

Dönemin en çok propagandası yapılan devlet başarılarından biri olan, ülkenin tamamen elektrifikasyonu hayalinin doğduğu dağların arasında yer alan üç işçi figürü tam

bir kararlılıkla durmaktadırlar. Yüzlerindeki ciddiyet, gerçekliğin radikal dönüşümünün sessiz tanıkları olduklarını göstermektedir.



Şekil 75. Dhimitraq Trebicka, *Çelik üreticileri*, 1970
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.134)



Şekil 76. Vilson Kilica, *İşçiler*, 1969
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.135)

1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında devlet, "Ablukayı kendi güçlerimizle kırın" sloganında ısrarla empoze etmiştir. Bu, devletin işçiyi ulaşmak istediği hedefin mimarı olarak gösterdiği plandı. Bu nedenle, bilim adamlarını bile, işçilerle çalışmaya zorlamışlardır. Bilimsel insanları teşfik etmek için ofisteki olağan çalışma yerinden alıp işin özüne gerçek hayatlar yüz yüze getirmesi gerekmiştir. Hal böyle olunca görsel sanatlarda olduğu kadar edebiyatta ya da sinemada da işçi figürü çoğu zaman araştırmacı gömleğini giydirmekteydi. Vilson Kilica'nın "İşçiler" tablosu bu talebe en iyi şekilde uayn, başarılı örneklerden birisidir. Çalışmada, işçilerin ellerinde kitaplarla dolu olup, arka planda endüstriyel yapıların dikildiği bir kompozisyon görülmektedir.



Şekil 77. Nexhmedin Zajmi, *Drin'in barajı*, 1969
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.134)

İşçi figürüne ek olarak, tarihsel tema sanatçıların eserlerinde çok yer kaplamaya devam etmiştir. Bunun kanıtı, Guri Madhi'nin halı dağıtımına adanan "Halıların

Dağıtılması" tablosudur. 1973'te gerçekleştirilen eser, II. Dünya Savaşı'ndan sonra yeni hükümetin en önemli vaadinin propagandasını yapmaktadır. Derin bir perspektifte bir arka plan üzerinde, kompozisyonun ortasına, güney Arnavutluk illerinden figürler yerleştirilmiştir ve bunların arasında, yüksek askeri üniformalı, zarif, gülümseyen Komutan (savaş sonrası yıllarda Enver Hoca'nın dediği gibi) yer almaktadır. Komutan, llerinde enstrümanlar (işe hazır), müzik aletleri (kutlama zamanı geldiği için) olan insanların yanında durmaktadır. [63]



Şekil 78. Guri Madhi, *Halıların dağıtılması*, 1973
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.134)

IV Plenum'dan sonra, bu eserlerin büyük bir kısmı 70'lerin başlarının gerçek başarılı eserleri olarak tanımlanırken, geri kalan sanat eserleri, sanatın 'kara sayfalarına' gönderilmiştir.

3.8.3. 70'li yıllarda Heykel sanatı

1970'lerde anıtsal heykellerin dikilmesi tüm hızıyla devam etse de, o yılların başında önemli tarihi anları yücelterek belirgin bir ivme kazanmıştır. Bunların çoğu, son kurtuluş savaşına, ardından ulusal rönesansa ve İskender bey'e adanmış, sanatçılar tarafından tam taahhütle ve tam devlet kontrolü altında yapılmış olann anıtlar olmuştur.

Bu dönemde yaratılan eserlerin boyutları göz önünde bulundurularak, en profesyonel ve estetik tasarımları yapabilmek için sadece grup çalışmasıyla değil, aynı zamanda mimarlarla işbirliği içinde çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Çok sayıda heykel yapılmış olmasına rağmen, hem gerçekleşmesinden hem de taşıdıkları mesajdan öne

[63] Bu resim hakkında daha fazla bilgi şurada görülebilir: Varvarica, S. (2008). *Kur ndaheshin tapitë*. Gazeta Shqiptare-Milosao: 16

çıkan eserler: "1920'nin Anıtı", "Dört Kahraman'ın Anıtı", "Arnavutluk Anne" ve "İstiklal Anıtı"nın olduğunu söyleyebiliriz.

"1920 Anıtı" 1970 yılında Kristaq Rama, Hektor Dule, Muntaz Dhrami ve Shaban Haderi tarafından betondan yapılmış bir eserdir. Bu anıt-kabartmada, farklı eyaletlerin savaşçıları arasındaki toplantıdan, düşmanın kovulması için ortak saldırıya kadar tarihin önemli anlarından oyulmuş sahneler sunulmaktadır. Bu kabartma, "1920" yazılı yazı, birkaç sütunla desteklenmiştir iki dikey sütunun üstünde durmaktadır. Altında, saldıran savaşçı figürünün elinde dalgalanan bayrak bulunmaktadır.



Şekil 79. K. Rama, H. Dule, M, Dhrami, *1920'nin Anıtı*, 1970
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.139)



Şekil 80. P. Çuli, A. Mano, F. Dushku, Dh. Gogollari, *Dört Kahramanın Anıtı*, 1970
(gazetashqiptare.al)

Perikli Çuli, Andrea Mano, Fuat Duşku (1933-2022), Dhimo Gogollari (1931-1986) ve mimarlardan oluşan bir grup, 1970 yılında dört Mirdita kahramanına itafen (Shkurte Ceka, Mrikë Loke, Martë Tarazhi ve Prendë Tarazhi) bronzdan "Dört Kahraman'ın Anıtı" eserini gerçekleştirmişlerdir. Kompozisyon, zamanın gereksinimleri doğrultusunda, dinamik bir izlenim veren geometrik olarak dikey bir çalışmadır. Figürler haç şeklinde (ikisi önde, ikisi arkada) sunulur ve kadınların neden kurban edildiklerini anlatmak için ellerinde bir kitap, bir kazma ve bir tüfek tutmaktadırlar. Geniş omuzlar, minimal göğüsler ve statik duruş ile sunulan eser, kadınsılığın ve feminen şehvetinin kasıtlı olarak ortadan kaldırıldığı açıkça görülmektedir.

Kadın figürünün bu başkalaşımı, sosyalist sistemin sürekli talep ettiği anıtsallığın bir sonucu olarak, kasten meydana gelmiştir. Onun kadınsı formu fiziksel gücünü, sarsılmaz ruhunu sunmak zorundaydı çünkü sosyalizmin zaferi için taşıdığı ideal,

sosyalist sistemin zaferinden daha önemliydi. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 139).

Zamanın propaganda ilkelerinde, kadın figürü, kitlelerin psikolojisindeki Parti ideallerinin büyüklüğünü ve gücünü basitçe yansıtmaktadır. (Laçej, 1978, s. 5).



Şekil 81. K. Rama, Sh. Hadëri, M. Dhrami, *Arnavutluk Anne*, 1971
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.140)



Şekil 82. Anıt ve sanatçılar
(Kristaq Rama Monografi, s.133)

En etkileyici kadın figürü, Kristaq Rama, Shaban Haderi ve Muntaz Dhrami tarafından gerçekleştirilen "Arnavutluk Anne" adlı eserde olacaktır. 22 metre yüksekliğindeki bu yapı, mimarlar Robert Kote, Enver Faja, Besim Daja, Ilia Papanikolla ve Vasilika Cicko ile birlikte Tiran'daki şehitler mezarlığı için tasarlanmış ve bir mimari topluluğun zirvesini temsil etmiştir. Tüm bu girişimler, zamanın basınının oldukça ilgisini çekmiştir ve tarihsel devamlılığın en büyük zaferi[64] olarak ele alınacaktır. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 140).

Bu heykel, tüm mimari yapının merkez üssü olmuş ve özgürlük için hayatlarını verenleri anmak ve onurlandırmak için dikilmiştir. Konumlanma şekli, idealin bir sembolü olarak, yukarıdan hükmetmek için bilinçli olarak bu şekilde tasarlanmıştır. Figürün vücudu genç bir kadına aittir (her zaman olduğu gibi) ve elinde bir mendile sarılmış, ülkenin yeni inancının bir sembolü olarak bir yıldız ve bir defne dalı

[64] Drita gazetesinde Thoma Thomai şöyle yazacaktı: 5 Mayıs Tiran'ı çevreleyen en güzel tepelerden birinde, cesur oğulları ile gurur duyan, uzayı süzen güçlü dikilitaş, tarih Arnavutluk Anne'yi böyle yaptı ve açılışı yapılan yeni şehit mezarlığındaki heykeltıraşlar tarafından ölümsüzleştirildi.." (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 140)

tutmaktadır.[65] Ulusun en iyi evlatlarının yattığı mezarlığı ve bu heykeli bulunan bu yer, Hoca için basit bir resmi istek olmanın ötesinde, yeni ideolojik rotayı, milliyetçiliğin yeni bir resmi din olarak yükselişini ve bu inancın artmasını olanak sağlamıştır. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 140). Bir propaganda aracı olarak milliyetçilik giderek daha fazla vurgulanmaya başlamış ve sanatçıların devletin iradesini gerçekleştirmekten başka çareleri kalmamıştır.

Bunun bir sonucu olarak, 1972'de açılışı Kristaq Rama, Shaban Haderi ve Muntaz Dhrami tarafından gerçekleştirilen "Bağımsızlık Anıtı" bu dönemin çalışmaları arasında daha anıtsal bir yer işgal etmiştir. 17 metrelik yükseklindeki bu bronz anıt, halkın özgürlük ve bağımsızlık mücadelesinin büyüklüğünü, bu savaştaki birliklerini, silahla elde edilen zaferleri, savunmaya hazır oluşlarını ve ideallerinin gerçekleşmesinin daha da ilerletme arzusunu yansıtmak için tasarlanmıştır. (Kuqali, Historia e Artit Shqiptar 2, 1988, s. 130).



Şekil 83. K.Rama, Sh. Hadëri, M. Dhrami, *Bağımsızlık Anıtı*, 1972
(wikimedia.org)

Bu mesajları verebilmek için, Hoca'nın kendisi sanatçılara heykelin içermesi gereken tüm unsurları ve mesajları içeren bir mektup göndermişti. Bu eserin yalnızca bir hedefin büyümesini temsil etmesi değil, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nda başardıklarını, aynı zamanda devrimin ilerlediğini ve yükseldiğini görmek için daha da önemli olan diğer hedeflere ulaşmak için ileriye yönelik saldırıyı temsil etmesi gerektiği yazılmıştır.

[65] 1967'de Yevgeny Vuchetich ve Nikita Nikitin tarafından Rusya'nın Volgograd kentinde gerçekleştirilen "Anavatan Çağrıları" ve 1886'da Edouard Rene de Laboulaye tarafından New York'ta tasarlanan "Dünyayı Aydınlatan Özgürlük" ile revizyonist ve kapitalist ülkelerin simgelerine çarpıcı bir benzerlik gösteriyor. .

(Kuqali, Historia e Artit Shqiptar 2, 1988, s. 128). Bütün bunlar göz önünde bulundurularak, pyramidal bir kompozisyonda tasarlanmıştır. Vatansever bir duruşa sahip geniş merdivenli bir platformda, bağımsızlık idealinin ve inancının gözlemlendiği bir grup savaşçı ve entelektüel vatansever durmaktadır. Bunların arasında, Bağımsızlık ilanının ana figür olarak İsmail Qemali[66] figürü ve tüm Arnavut bölgelerinden savaşa katılımı simgeleyen farklı bölgelerden kostümler içindeki diğer savaşçılar yer almaktadır. Tüm figürler, ellerinde bir zafer duygusu taşıyan silahlarla gururlu görünmektedir. Bu figürlerin arkasında, daha yüksek bir kaide üzerinde, bayrağı kaldıran bir savaşçı figürlü vardır ve aşağıdaki diğer figürlerden gözle görülür şekilde daha dinamiktir. Bu tür bir görünüm ve vurgulanan anıtsallık, bu dönemin hemen her eserinde kendini göstermiş ve işçi ile savaşçı figürleri kaçınılmaz hale getirilmiştir. Lirik veya daha samimi bir karaktere sahip olan heykeller onaylanmamış ve sanatçıların atölyesinde kalmıştır. Ancak 1973 yılı, devlet ideolojisinden çıkmaya çalışan heykel sanatı için de ölümcül olmuştur. Birçok sanatçı, çalışmalarını yıllarca zulüm ve hapisten korkutkları için saklamış ve polisin eline düşmemek için kendi köşelerine öekilmişlerdir.

Janaq Paço[67] , bu dönemde ilk çıplak çalışmasını yapmıştı fakay bu konu komunist ülkede yasaklayan bir konuydu, çünkü devlet için bunlar ülkenin devrimciliğine, kitlelerin eğitimine ve bir toplumun ahlakını bozabilecek konulardı.

3.9. '74 -'85 yılları: İdeolojinin zirvesinde

'75 -'85 yılları Enver Hoca'nın hayatının son on yılı olsa da bu dönem hiç olmadığı kadar kanlı geçmiştir. Bu dönemde, liberalleşme ve moderniteye karşı mücadele ile birlikte, ideolojik saldırganlığın ek olarak askeri ve ekonomik saldırganlık da eklenmiştir. [68] 1976'da, devleti bir diktatörlük ve proletarya devleti, ALP'yi ülkedeki tek lider güç,

---

[66] İsmail Qemali (1844-1919), Osmanlı İmparatorluğu'nun bir katibi ve vekili, yayıncı, ulusal davanın aktivisti ve Arnavut Devletinin kurucusuydu. Bağımsızlık Bildirgesi'nin ana yazarıydı ve daha sonra 1912'den 1914'e kadar Arnavutluk Hükümeti'nin ilk Başbakanı ve Dışişleri Bakanı olarak görev yapmıştır.

[67] Çıplaklığı kırmak ailemiz için çok zor bir an oldu. Kendi içine kapandı. Beni takip ettiklerini söyledi. Sanki biri onu takip ediyormuş gibi bir fikri vardı. Gergindi ve ardından Parkinson oldu. Çıplak çalışmalar, ev sahibi çıkana kadar stüdyoda kaldı. Eserleri eve getirene kadar oraya buraya dağıttık. "… Sanatçının eşi Janaq Paço Lida Paço ile yapılan bir röportajdan alıntı. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 142)

[68] IV Plenum'dan sonra, Savunma Bakanı ve üst düzey ordunun başkanlarının gerekli olacağı V ve VI olanlar yapılacak ve VII Plenum'da ekonomik sektörü sırası olacaktır. Kurbanları Sanayi ve Maden Bakanı, Devlet Planlama Komisyonu Başkanı, Ticaret Bakanı olmuştur.

Marksizm-Leninizm'i egemen ideoloji ve sınıf mücadelesini ana itici güç olarak tanımlayan ülkenin yeni anayasası kabul edilmiştir. (Akademia e Shkencave të Shqipërisë, 2008, s. 300-301). Bu doğrultuda, Partinin Birinci Sekreteri aynı zamanda silahlı kuvvetlerin Başkomutanıydı. Arnavutluk sonunda dış dünyadan tecrit edildi ve bu düzen kendi izolasyonu içinde yeni bir temizlik dalgası getirmiştir. Bu kez diktatörün planı çerçevesinde yardımcıları temizlenecekti. [69] Bu yıllarda, Hoca'nın sağlık durumu kötüleşecekti, ancak en korkutucu olanı, yerini kimin alacağına dair onu yakalayan paranoyak düşünceler olmuştur.[70]

Bu aynı zamanda dış politikada, özellikle de Çin ile 1978'deki son kopuştan oldukça etkilenilmiştir. Bu yıldan itibaren, sınıf savaşının tırmanması ve Arnavutluk'un hayatta kalan birkaç tarihi şahsiyetinin ortadan kaldırılmasıyla birlikte, Arnavutluk'un tamamen uluslararası izolasyonu başlamıştır. Ayrıca özel mülkiyetin tamamen tasfiyesi, ciddi sonuçlar doğurmuştur ve her şeyden önce devletin mutlak kontrolü, Arnavutluk'ta yaşayanlara ciddi şekilde diz çöktürmüştür.

3.9.1. Kendi önünde diz çöken bir Arnavutluk

'74 -'85 dönemi Arnavutluk'taki Arnavutların en zor dönemlerinden biri olmuştur çünkü devletin sert kıskaçları hayatın her alanını acımasızca içine almıştır. Arnavut tarzı Stalinizm, Enver Hoca tarafından hayat bulmuş ve onu en iyi tanımlayan unsurlar: kontrol, şiddet ve korku olmuştur. Halk, Her şey, ideolojik çizgiden çıkmaya çalışan herkese diz çöktürüp yok eden devletin acımasız saldırganlığı altındaydı. Yirminci yüzyılın kötü şöhretli diktatörleriyle karşılaştırıldığında, kurbanların sayısı şok edici görünmeyebilir, ancak topraklara yaydığı terörizmin ve korku imparatorluğu etkin bir şekilde hissediliyordu. [71] Başlangıçta herhangi bir mantığın ötesine geçen şey toplu

[69] İlk kırılma noktası, ülkenin başbakanı ve aynı zamanda ülkenin sağ kolu olan Mehmet Şehu'nun intihar ettiği 1981 yılında olmuştur. Arnavutluk Güvenliğinin başlıca liderleri, İçişleri Bakanı Feçor Shehu, Sağlık Bakanı Llambi ziçishti, Dışişleri Bakanı Nesti Naste ve Mehmet Shehu'dan sonra öne çıkan ve en önemli isimlerden biri olarak konumlanan Savunma Bakanı Kadri Hazbiu, bunun sonuçlarına katlanmıştır.

[70] Bunun üzerine Valentina Duka, Hoca'nın sağlık durumunun ağırlaşmasına, iktidarı ele geçireceklerine dair paranoya vurgusunun eşlik ettiğini vurguluyor. Dünyaya açılmak, onun tarafından bu kadar ağır bir şekilde yükseltilen miti yıkacak ve mitle birlikte kendisi de yıkılacaktı. (Duka, Historia e Shqipërisë 1912 - 1990, 2007, s. 293)

[71] Yirminci yüzyılın diğer kötü şöhretli diktatörleri genellikle milyonlarca kurbanı olduysada, Hoca yaklaşık 6.000 idam mahkumu, 35.000'den fazla mahkum ve yaklaşık 70.000 tutukludan "memnundu". Eski hükümlüler ve siyasi zulüm görenlerin ulusal derneği şu verileri vermiştir: 5577 erkek, 450 kadın idam edilmiş; siyasi tutuklular 26.768 erkek, 7.367 kadın; cezaevlerinde öldü 1065 hükümlü; 48217 erkek, 10792 kadın gözaltına alındı. Arnavut derneğinin rakamları, savaş sonrası Arnavutluk'taki zulümlere ilişkin bir

şekilde cezalardırılmıştır. Bu durum sürgün, hapis veya ölüm cezasına çarptırılan bir hükümlünün, çevresindeki herkesin geleceğini ve kaderini belirlediği anlamına gelmekteydi. Yakın akrabaların her biri "toplum için tehlikeli" kabul edilip masum olmalarına rağmen cezada paylarını almıştır. Yakınlarından herhangibiri kaçarsa tüm aile göz altına alınmaktaydı. (Jacques, Historia e popullit shqiptar nga lashtësia deri në ditët e sotme, 1995, s. 571).

Özel ve aile hayatı üzerindeki sıkı denetimden, iktidardakilerin "mizahına" bağlı olarak her zaman ve her şey için cezalandırılabileceğiniz kalıcı bir korku iklimi yaratılmıştır.

Bütün bunlar, pek çok şeyin tanımlanabileceği "ajitasyon-propaganda"[72] nın en kötü şöhretli maddelerinden biri temelinde "düzenlendi". Devletin amaçlarına ulaşmasını için güvenlik ve gizli polisler, yardımcı olacaktır. Bu baş döndürücü bir baskı uygulamıştır ve özellikle 70'lerden sonra ekilen korku psikozu, "vatanseverlik" adı altında bir dizi işbirlikçi / güvenlik casusu yaratmıştır. Bu da yetmezmiş gibi, Hoca bir yabancı istilası korkusu daha beslemiş ve ülke ekonomisini ciddi şekilde etkileyen yüz binlerce sığınak inşa etmiştir. Korku, başlı başına bir kurum haline gelmişti.

Hürriyet ve insan hakları, rejimin fizyonomisine yabancı birer terim olarak, iç ve dış düşmanlar tarafından tehdit unsuru olarak görülmekteydi. Ülkenin bağımsızlığını korumak adına, sansür her gözenek içine girip ve ifade özgürlüğünün ihlaliyle sonuçlanmıştır. İfade özgürlüğü aynı zamanda özgür bilgiyi, başka bir şehirde iş veya ikamet için serbest dolaşım, din, üniversite eğitimi seçimi, çalışma yeri ve yurt dışına izinsiz çıkışları sansürlenmişti. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 147).

Yüzlerce genç kaçak olarak sınırı geçmeye çalışırken hayatını kaybederken, içeride kalanlar ise ağızları kapalı, zihinleri devlet eğitimiyle pişirilen Genç Arnavut Adam olmuştur. 1976 Anayasası, 32. madde uyarınca, sosyalizm ve komünizm ruhu içinde yeni neslin çok yönlü gelişimi ve eğitimi için, işçilerin komünist eğitimi için geniş bir ideolojik ve kültürel faaliyet yürütecektir ve genç adamın oluşumu için buna özel

---

BM raporu tarafından geride bırakılmıştır: “Arnavutluk'ta 1944'ten bu yana faaliyet gösteren 40 siyasi hapishane ve toplama kampından 16 binden fazla insan olduğu söyleniyor. insanlar 10 yıl içinde ortadan kaybolmuştur. Savaşın bitiminden bu yana bu cezaevlerinden 80 bin kişinin geçtiği öğrenilmiştir. ” denilmektedir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 146)

[72] 1976 Anayasası'nda Ajitasyon ve Propaganda Maddesi olarak bilinen 55. Maddede, "Faşist, anti-demokratik, dinsel ve anti-sosyalist karakterde her türlü örgütün kurulması yasaktır. "Faşist, anti-demokratik, savaş tacirliği faaliyetleri ve propagandası ile ulusal ve ırksal nefreti kışkırtmak yasaktır." Kanundan alınmıştır. No. 5506, 28.12.1976 / Arnavutluk Sosyalist Halk Cumhuriyeti Anayasası.(Hoxha E. , Historia e Artit Shqiptar (1858 - 2000), 2019, s. 146)

olarak dikkat edilmesi gerekiyordu. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 147). Bütün bunlar, savaş sonrası yıllarda başlayan ve toplumu komünist bir topluluk halinde yeniden yapılandırmayı başaran şiddetli bir sınıf mücadelesine dayanmaktaydır. Arnavut toplumu zaten yeni bir yapıya kavuşmuştu, artık zengin, orta ve fakir katmanlarına ayrılmamış, memur, işçi ve köylü gruplara ayrılmıştı. (Duka, Historia e Shqipërisë 1912-1990, 2007, s. 300). Proletarya Diktatörlüğünün Arnavutluk'u, yeni toplumsal yapısı ve baştaki yeni adamla, sürekli devlet denetimi ve bazıları bir tür devlet garantili iş, eğitim, konut, sağlık ve dağıtım geleceğinin güvenliği ile ödüllendiriliyordu yani mallar bir dereceye kadar eşitti. Ve hepsinden önemlisi, şiddete kaörşı psikolojik bir panzehir olarak, gerekli ruhsal beslenmeyi, tüm medyada yayılan doktriner bir propagandayla kurgulanan kurgusal bir gerçeklikten binlerce yanıltıcı görüntü sağlanmıştır.

3.9.2. Devlet, sanat ve kültür

Devlet, refah içinde mutlu bir toplum imajı oluşturarak, Arnavut kültürünü kendi ilkeleriyle beslemek için tüm kapasitesini harekete geçirecek ve renkli bir komünist milliyetçiliğe dayanan yeni bir tarihsel çizgi oluşturmuştur. Yeni kültür, dini kurumların yerini almış ve tarihi, kaderciliğe giden kanlı bir yol olarak yeniden anlatmıştır. Arnavut komünist milliyetçiliği, hozhallar ve frifterleri tarihin yeni ve eski kahramanlarıyla değiştirmişti.

Arnavut devletinin yeni neslin eğitimine verdiği önem, 2016 dini yapısı kapatılıp yerine 2160 kültür merkezinin açıldıktan sonra 7000'e yakın sanat topluluğu oluşmuştur. 2000 amatör tiyatro ve 25 profesyonel tiyatro topluluğu yılda yaklaşık 1500 performans sergilerken, "Yeni Arnavutluk" film stüdyosu yılda en fazla 14 film üretilmiş, Opera ve Bale Tiyatrosu yaklaşık 250 gösteri vermiştir. Türküler ve Danslar Topluluğu 150'ye yakın gösteri yapmıştır. 11 senfoni orkestrası, 11 sanat galerisi, 200'ün üzerinde müze, 25 stadyum, 42 spor parkı, 502 spor kompleksi ve 3250 spor sahası yapılmıştı. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 148).

Aynı zamanda, üniversitelere ve meslek yüksekokullarına büyük önem verilmiş ve tüm bunlara 10 milyon cilde ulaşan bir merkez kütüphane ve daha 45 kütüphane daha

yapılmıştır.[73] Unutulmamalıdır ki, bu entelektüel süperüretimde şematizm, amatörlük, tekrar ve sıradanlık, duruma göre var olup yerlerini alırken, gerçek değerler hapishanede ya da "devlet duvarı" ile sanatlarından taviz vererek hayatta kalmaya çalışmıştır.
'74 -'85 döneminde devlet, sosyalist gerçekçilik ideolojisine azami ölçüde nüfuz ederek gerçekte olanın tam tersi bir imajı çıkararak sanatçıların özgürlüğünü maksimum derecede daraltmıştır.

3.9.3. '74 -'85 yıllarınında Resim sanatı

Arnavut resminin bu dönemini karakterize eden şey, devletin iktidara geldiğinden beri başlayan çok yıllı hedeflere nihayet ulaşmaşmış olması ve bunları gerçekleştirmek için bazı konuların üzerinde durmalarıdır. Gerektiği gibi sunulacak ve inandırıcı bir şekilde desteklenecek olan konular tarihsel, işçi figürü, Ordu-Halk birliği, etnografik değerler ve sanayicilik temaları olmuştur. Tarih, ya da daha doğrusu milliyetçiliğin tarihin, Enver Hoca'nın on dokuzuncu yüzyıldan beri başlayan Arnavut ulusunun birleşme ve kendi kendini tanımlama sürecini tamamlaması için gerekli gördüğü yol olmuştur. Yarım kalmış bir süreç olmasına rağmen, Hoca'nın gözünde tarihin milliyetçiliği ve yeniden bütünleşmesi (mitleştirilmesi) kendi kendine sona ermek zorunda kalmıştı, çünkü bunun onun uzun vadeli kişisel planlarının bir parçası olduğu anlaşılmıştı. Bunu başarmak için yeni ekipmanlara ihtiyacı vardı ve şüphesiz en önemlileri yönlendirilmiş çalışmalar ve sanatçıların yeteneğiydi. Başlangıçta amacını gerçekleştirecek değerli sanatçılar yaratıp sonra onları kendi kontorlü altına alarak planına göre 'tarihi yeniden yazacaktı'. Tarih konusunda başlangıçta iki ana yönü hedeflemiştir. Bazı dönemleri belirsizleştirecek ve diğerlerini, kuşkusuz kendisinin yönettiği son savaş doruk noktasına ulaşacak kesintisiz bir vatanseverlik çizgisiyle yeniden anlatarak mitolojikleştirecektir.

Hoca'nın yapısal milliyetçiliği icat edilmiş bir milliyetçilik değil, bulunmuş bir klişeydi. Devlet laboratuvarlarında pişirilen, tamamen siyasi bir araç ve oldukça işlevsel bir platform olarak kullanılan, geçmişin mitolojisi bugünü meşrulaştırmayı amaçlarken,

[73] 4.000'den fazla yeni kütüphane kurumlara bağlandı, 2'si günlük, diğerleri haftalık ve aylık olmak üzere 100'ün üzerinde gazete ve dergi, ülkenin yaklaşık 18 ilçesinde yerel gazeteler yayınlandı. Devlet ideolojik ve propaganda ihracatına da o kadar odaklandı ki, 8 yabancı dilde 5 süreli yayın çıkarken, basılan kitaplar dünyanın 60 ülkesinde sergilenmiştir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 148)

komünist ideolojisi doğal olarak katı bir milliyetçiliğe teşvik edilmiştir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 153). Böylece, iktidarın ele alınmasından başlayarak, 60'larda ve daha sonra' 70'ler ve 80'lerde daha belirgin hale gelen, Arnavutluk tarihinin yolculuğunu, kahramanlarını ve savaşları sanatçıların çalışmalarında daha da çok yer alarak, mitolojikleştirerek resmetmişlerdir. 1974'ten itibaren, bu resimlerin sayısı kademeli olarak artmış ve ideolojik temalı resimlerle açıkça rekabet etmiştir. Böylece propagandalarla, siyasi, ekonomik ve sosyal krizlerden uzak, mutlu bir ülke imajını azami güçlükle üretmiştir. Tarih konulu resimlerin yanı sıra uzun metrajlı filmler veya edebi yazılarda, Arnavutların geçmişte olduğu gibi dış veya iç bir düşman tehtidinin bulunduğu mesajı güçlü bir şekilde iletilmeliydi.

Bu dönemde bu hikayeler İlirya dünyasından başlayacaktı. Daha iyi bir görsel sunum için çizimleri, yağlı boya tablolarda görmekteyiz. Bunun somut bir örneği, Zef Shoshi'nin Kruja müzesi için gerçekleştirdiği "İlirya-Roma Savaşları" adlı eseridir.



Şekil 84. Zef Shoshi, *İlirya - Roma Savaşlar*, 1982
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.155)

Burada savaşçıların bedenleri, zamanın en ideal ve güçlü askeri bedeni olarak gösterilmiştir. Savaşlara ek olarak, İlirya dünyasının tarihi aktörleri, dönemin sosyalist gerçekçilik sanatçıları tarafından, tarihte yaşayan bir figürü bu çalışmalarla ‘somut’ olarak var edilmişlerdir. İliryalılardan sonra, '1000 yıldan fazla sessizlik' ancak Gjergj Kastriot Skenderbeu dönemi tarafından kesintiye uğratılmıştır. 50'lerden bu yana Hoca'nın rejimi kitlesel olarak kendi figürünü önermeye başlamış ve 70'ler-80'lerde kahraman imajı daha da 'moda' olmuştur. İskender bey'i ele alan resimler, efsanesinin

boyutlarını layıkıyla ortaya koymak için büyük ölçekte çalışmalar gerçekleştirilmelidir. Bunun bir örneği Fatmir Haxhiu'nun 1978'de gerçekleştirdiği "Elimizdeki Kılıç"[74] (Şekil 77) çalışmasıdır. 5.5 x 4.5 metre boyutlarında olan eser, dönemin tüm sanat camiasında heyecan yaratan eserlerden biridir. Bu eserde Haxhiu, İskender bey'i 'uçan' bir atın üzerinde bulutlardan iniyormuş gibi dramatik bir kaosun zirvesinde sunar ve bu sunum düşman üzerinde üstün bir hakimiyet yaratmaktadır.

Bazen barok bazen romantik bazen dinamik gerçekçi bir tarza kendini adamış olan sanatçı, çalışmada, farklı Arnavut eyaletlerinden karakterlerin dahil edilmesi, kompozisyonun ana figürü olarak kahraman ve yerel karakterlerin düşmanın üzerinde üstünlüğü gibi gerekli unsurları da göz ardı etmemiştir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 156).



Şekil 85. Fatmir Haxhiu, *Elimizdeki kılıç*, 1978
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.156)



Şekil 86. R. Goliku, *David Selenitsa*, 1988
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.157)

İskender Bey'den sonraki dönem, yerel halkın Osmanlı yönetimi altında geçirdiği asırlık karanlığın tarihsel imajı, net saplantılı notlarla aktarılmıştır. Bu dönemden itibaren düzeltmelere pek az ışık tutacak olanlar, Osmanlı fetihinden önceki ve sonraki dönemin sanatçıları olacaktı, ancak bu çok önemli olmayacaktı çünkü önemli olan geçmişin yüceltilmesimiş. Bu sanatçılar arasında Jan Kukuzeli (1280-1360)[75] veya ikon ressamları Onufri ve David Selenica yer almaktadır. Ardından Arnavut paşalarının büyük

[74] Bu, Enver Hoca'nın kendi ifadesinin bir yankısıydı: "Arnavut halkı elinde kılıçla tarihin yolunu kırdı"
[75] Dıraç'ta doğdu, zamanın dini müzik reformcusu olarak bilinmektedir.

ayaklanmalarından oluşan birkaç sanatçı XVI, XVII, XVIII yüzyıllar döneminde ortaya çıkmışlardır.

Bundan sonra işlenecek olan dönem on dokuzuncu yüzyıl, yeni ışık ve renklerle çalışmaların sunulduğu Ulusal Rönesans dönemiydi. Ulusal Rönesans ve Arnavut milleti için tüm sorunları, tüfek ile kalem arasında yapılan bir savaş olarak basitleştirilecektir. Ancak bu dönemde görsel sanatlarda eserlerin çoğunda, silahların gücü ve savaşlarda öne çıkan karakterlere yer verilmekteydi.

Safo Marku'nun Arnavut çocukların bilgiye olan açlığının vurgulayan ve genç neslin anadillerini öğrenmeye olan bağlılığını gösteren 'Uyanış' gibi eserler bu dönemin ayırt edilebilecek eserlerindendir. Savaş temalı çalışmalardan, Sali Shijaku'nun "Mic Sokoli"si Abdurahman Buza'nın "Azem Galica"sı ve diğer eserler öne çıkmaktadır.



Şekil 87. Sali Shijaku, *Mic Sokoli*,1974
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.158)



Şekil 88. Abdurahim Buza, *İsa Boletini ve yiğitler*, 1976
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.158)

İskender Bey'den Rönesans'a kadar Bağımsızlık ve Kurtuluş arasındaki dönem eserleri en aza indirilip o kadar atlandı ve o kadar aşağılanmış ki, Kral Zog'un dönemi sevilmeyen dönem olarak lanse edildi ve tüm dönemi karanlık bir tarih olarak kalmıştır. Fan Noli, Avni Rüstemi, Bajram Curi veya Luigj Gurakuqi gibi isimlere yer verilmiştir. Çok sayıda resmimde karşımıza çıkan bu karakterlere ek olarak, '20'ler ve' 30'lar dönemi, 'Büyük Komünist Devrim' için gerekli bir hazırlık dönemi olarak sunulması gerekmekteymiş. Bu Devrim ile birlikte Hoca'nın Ulusal Kurtuluş Savaşı ve tüm Siyasi Büro, iktidarı elinde tutmanın ana ve meşru aracı olarak sanat görüldü ve bu nedenle bu alan mutlak dikkat çekilmesi gerekmekteymiş. Bu durumda diğer siyasi güçlerin katkıları tamamen görmezden gelinecek, inkar edilecek ve vatan haini ilan edilecektir. Tarihsel gerçekleri inkar etme ve görmezden gelme gerçeği, Hoca rejiminde çok yaygın olmuş ve

sanatçıların bu çizgiyi yansıtmaktan başka seçenekleri kalmamıştır. Partizan figürü yükselecek ve en mükemmel en muhteşem şekillerde tesfir edilecektir. Kuşkusuz, savaşın lideri olarak Komünist Parti'nin, bu durumdan en çok fayda sağlayan taraf olmuştur.



Şekil 89. Shaban Hysa, *Özgürlüğün şafağı* (Arti në Shqipëri 1945-1990, s.158)



Şekil 90. K. Nini, *Komunistler vazgeçmiyor*, (Arti në Shqipëri 1945-1990, s.158)

Bu tarihi doruk noktasından sonra, Cumhuriyetin ilanı, ülkenin yeniden inşası ve çeşitli reformlar gibi konularla Yeni Arnavutluk'u yansıtan resimler ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu yıllardaki son tarihi gelişmeler de yansıtılacaktır. Bunun bir örneği, Guri Madhi'nin 1974 yılında sanatçının kendisinin bir önerisi olarak gerçekleştirdiği "Moskova Toplantısı" adlı tablosudur. Adından da anlaşılacağı gibi, resimdeki olay 1960 yılında Moskova'da 81 Partinin Toplantısı ile ilgilidir.[76] Bu kadar önemli olan bu resim, eylemin anıtsallığını temsil etmeliydi. "V" şeklinde bir kompozisyon çizgisinde oluşturulmuş, Çinli heyetin yanındaki Arnavut heyetinin ilahi bir ışık kaynağı tarafından garip bir şekilde aydınlatıldığı "Georgievska" salonunun toplantı masası gösterilmektedir. Bu piramidin tepesinde Enver Hoca'nın anıtsal figürü, önünde ise daha karanlık bir sahnede ideolojik muhalifler vardır. Bu resmin başka bir özelliği de yapılışından bu yana sürekli değişikliklere uğraması ve komünist rejimin resmi tarihyazımı çizgisinin istikrarsızlığının bir sembolü haline gelmiş olmasıdır. İlk müdahale, Hoca figürünü tamamlamak üzere ressam Zef Shoshi'nin dahil olması olurken, ikincisi, 1978'de Çin ile sona eren beraberlikten sonra sanatçıdan Çin delegasyonunun figürlerini ortadan

[76] Arnavut diktatörün Kruşçev tarafından önerilen ve ülkenin Doğu Kampından ayrılmasıyla sonuçlanan çizgiye açıkça karşı çıktığı toplantı. Bu yerel propaganda eylemi, Marksizm-Leninizmin gerçek çizgisinin Kruşçevci revizyonistler üzerinde bir zafer anı olarak tanımlanırken, Enver Hoca'nın kendisi bu ideolojik davanın kahramanca savunucusu olarak gösterilmektedir.

kaldırmasının istendiği ideolojik müdahale olmuştur. Bu talep birkaç yıl sonra 1982'de Mehmet Şehu'nun intiharından sonra, zaten bir 'düşman başbakan' olan figürünü saklamasının istendiği müdahaledir.

Guri Madhi'nin son değişimleri yapmayı reddetmesi, eserin sergilenmesinin yasaklanmasına yol açmıştır ve sergilenmeyen tüm eserlerin kapatıldığı 'kara fon'a dahil edilmiştir. Aslında bu eser, komünist devletin nasıl çalıştığını ve sanata nasıl etki ettiğini açıkça göstermektedir.



Şekil 91. Guri Madhi, *Moskova toplantısı*, 1974
(Jeta dhe vepra e piktorit Guri Madhi, s.54)



Şekil 92. *Moskova toplantısı*, revize sonrası
(galeriakometare.gov.al)

Üzücü yıl 1973'e ek olarak birçok aydının hapse atılmasına tanık olunmuştur. IV Plenum'un önemli bir parçası olarak, 'devir' onların gerçek hayatla yeniden bağlantı kurmasını amaçlamıştır. Sanatçıların işyerine el koymak ve çalışmalarını almak ve yasaklamak bunun bir parçası olmuştur. El konulan yerlere doğaçlama sergiler açılmıştır.[77] Büyük gayretlerden sonra, başkente dönen sanatçılar nihayet Parti'nin yoluna dönmüş ve yabancı Batı etkilerine sonsuza dek sırt çevirmiş gibi görünüyorlarmış. Ülkenin kurtuluşunun 30. yıl dönümü olan 1974 yılı, devletin bir dizi kutlama etkinliği planladığı için bu sanatçıların bir kez daha kendilerini kanıtlama fırsatı verilmiştir.[78] Bu plan çerçevesinde, sosyalist içerikli ulusal bir sanat olan yeni üslupsal 'yeniden yönelim'i yansıtacaklardı. Bu, bireysel estetik çalışmalarına derinlemesine girmeden katı, şematik

[77] Dönemin basını, 200'ün üzerinde güzel sanat eserinin yer aldığı 28 toplu ve kişisel sergiden bahsetmektedir.

[78] Dönemin basınında devrimci bir gerçekliğin sonucu olarak söylenmiş bu olay tam bir şevk yaratmış, birçok sanatçıya ilham vermiş ve motive etmiştir. O dönemde sadece görsel sanatlarda, ulusal sergi için yaklaşık 100 kompozisyon, 97 portre, 173 manzara, 213 grafik, 100 heykel ve 480 eser sergilenmişti. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 163)

bir gerçekçilik anlamına gelmekteydi. Bu çalışmalarda karakterlerin devrimci ruhu aktararak işgal etmeye gittikleri yerlerden galip ayrıldıkları sahneler bolca yer almaktadır. 1970'lerin ortalarına gelindiğinde işçi figürü devletin istediği noktaya getirilmişti. Neredeyse her kompozisyonda Genö Adam çok iyi bir örnek olarak gösterilmekteydi.

Bunun tipik bir örneği, Petro Kokushta'nın 1979 yılında yaptığı "Tesisatçı" adlı eseridir. Burada işçi figürü metal yapı üzerinde tek durup, güçlü, hakim ve yenilmez bir görünüme sahiptir. Bir elinde kırmızı ideolojik bayrakla, diğer elini yumruk yapım sıkmasıyla emperyalist-revizyonist ablukaya karşı en iyi tepkinin sanayileşme olduğu mesajını vermektedir.



Şekil 93. Petro Kokushka, *Tesisatçı*, 1979
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.163)

Arnavutluk'un yeni endüstriyel gerçekliği fabrikalar, fabrikalar ve çok sayıda şantiye iken, ana aktörler işçilerdi. Pandeli Lena'nın 1981'de yaptığı "Tesisatçılar" ve 1974'te Agim Sham'ın yaptığı "Petrolcüler" resimleri bunlara örnek olarak verilebilir.



Şekil 94. Pandeli Lene, *Tesisatçılar*, 1981
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.164)



Şekil 95. Agim Shami, *Petrolcüler*, 1974
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.164)

Bu örneklerin ikisi de, çalışanların sıkı çalışmasının özel anlarını gösteren dinamik kompozisyonlardır. Dolayısıyla ülkeye karşı uygulanan ablukalara emekleri sayesinde direndiler mesajı verilmektedir. Öte yandan çalışan kadın imajı için de başkalaşım sona ermiştir. Kurtuluşunun nedeni Enver Hoca'nın kendisi tarafından benimsenilmiştir. Böylece kadın tarafı üretimde, yeniden yapılanmada, ailede, toplumda ve partinin üst düzeylerine kadar yerini almıştır.



Şekil 96. Skender Kamberi, *Elimiyşn ekmeği*, 1976
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.166)



Şekil 97. Hasan Nallbani, *Koperatifçiler*, 1977
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.166)

Sanatçılar, kadının yeni imajının, konumunun ve potansiyelinin farkında olarak, onlarca yıl önceki ataerkilliğin gölgesinden farklı bir figür yansıtmak zorunda kaldılar. Bu yeni propaganda realitesinde kadın figürü kooperatif alanlarında, atölyelerde, fabrikalarda ve işletmelerde daha canlı, daha şehvetli bir şekilde resmedilmeye başlanmıştır. Enver Hoca, Arnavutların tarihi hakkındaki vizyonunda, Arnavutları, İliryalılardan, İskender Bey zamanından, Rönesanstan, Bağımsızlıktan, 20'lerin Savaşı'ndan ulusal kurtuluş güçlerine kadar, en eski savaşçıların meşru torunları olarak görmekteydi. Bu nedenle, özgürlüğün savunucusu olarak asker figürü, sanatta ele alınan temalar hiyerarşisinde en yüksek yeri tutacaktır. Arnavut tarihindeki muharebelerin anlatımı boyunca, Hoca'nın önderlik ettiği Ulusal Kurtuluş Savaşı, en büyük zaferlerden sayılmıştır.

Sovyetler Birliği'nin dağılması ve özellikle Soğuk Savaş'ın zirvesinde Varşova Paktı'ndan[79] çekilmesiyle birlikte, Çin – Arnavutluk ortaklığının da bitmesiyle birlikte

[79] 14 Mayıs 1955'te Arnavutluk, Bulgaristan, Çekoslovakya, Doğu Almanya, Macaristan, Polonya, Romanya ve Sovyetler Birliği, anlaşmayı imzalayanların karşılıklı korunması amacıyla Varşova Paktı'nı

gerçek askeri gücün önemi anlayıp[80], Arnavut devleti hem fiziksel hem psikolojik[81] olarak askeri hazırlıklara başlamıştı.



Şekil 98. Myrteza Fuhshekati, *Devrimin zaferlerini savunuyoruz*
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.168)



Şekil 99. Pleurat Sulo, *Yeni toprakların açılması*
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.170)

Bütün bunlar, ideal ordu/halk kardeşliği altında, kuşatmanın çok yönlü seferberliğini ve psikozunu gösterecek, teşvik edici çalışmalar sanatçılar tarafından yapılmaya başlamıştır. Sanatçılar tatbikatlardan, askeri geçit törenlerinden ve halktan ayrılmaz ittifaklardan sahneleri gösteren eserler yaratmak zorundaydılar.

---

imzaladılar. Sovyet birliklerinin Ağustos 1968'de Çekoslovakya'ya yürüyüşünün ardından Arnavutluk Varşova Paktı'ndan çekildi.

[80] Dünyanın tek Marksist-Leninist devleti olarak tanımlanan olağanüstü seferberliğin yanı sıra, anavatan savunmasının yeni stratejik unsurları olarak Arnavutluk'a 160 binin üzerinde sığınak ve itfaiye merkezi eklenmiştir.

[81] Halkın askerlik eğitiminin önemi 1976 Anayasası'nın "Sosyalist vatanın müdafaası için askerlik ve sürekli eğitim bütün yurttaşların görevidir" şeklindeki 63. maddesinde de belirtilmiş ve bu yaş, cinsiyet gözetmeksizin geçerliydi. 1969'da eğitim reformunun yeni yapısında, okul üç bileşene dayanacaktı: öğretim - üretken çalışma - beden eğitimi ve askeri eğitim.

Bu 'kardeşliğin' nasıl gösterildiğine bir örnek olarak, Myrteza Fushekat'ın güçlü görünen ve her türlü saldırganla yüzleşmeye hazır asker ve insan (erkek ve kadın) figürlerini betimlediği "Devrimin zaferlerini savunuyoruz" tablosunu görmekteyiz. Asker figürü vatanı savunmanın ve asker yetiştirmenin yanı sıra üretim alanında ve çeşitli sektörlerde birlik gösteren sahnelerde de ortaya çıkmaktadır.

Bunu yansıtan bir örnek, ordunun ülkenin inşasına katkısını gösteren Pleurat Sulo'nun "Yeni toprakların açılması" resmidir. 1973'de ortaya çıkan bir başka konu da gelenekti çünkü ancak onun aracılığıyla güvenli yol sağlanıyordu. Tartışılmaz değerlerin bir yansıması olarak, anonimliklerinde, yerel kültürel mirasın değerleri, ulusal bir davanın hizmetinde bir sanatın ilham vericileri olarak genç nesil sanatçılarla iletişim kurmak zorunda kalmışlardı. Bunun tipik bir örneği Danish Jukni'nin "Dağlarda çobanlar" çalışmasıdır. Çalışmada bir uçurumun üzerine tünemiş dört çoban geleneksel dağ ezgileri çalmaktadırlar. Asırlık mirası göstermek için ellerinde tüfeklerle yükseğe yerleştirilmişler. Birkaç elementle oluşturulmuş uyumlu kompozisyonu ile bu resim, Arnavut ulusal sanatının sentezini oluşturmaktadır.(Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 171). Milli değerlerin sergilendiği milli kostümlerdeki karakterler de aynı amaca hizmet etmektedirler.



Şekil 100. Danish Jukniu, *Dağlarda çobanlar*, 1974
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.171)



Şekil 101. Sali Shijaku, *Yiğit kadın*
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.172)

Dönemin en ünlü örneklerinden biri olan Sali Shijak'ın "Yiğit Kadın" adlı eserinde, boynu bir mendile sarılmış, indirilmiş ama ağırbaşlı bakışlarıyla destansı bir varlık olarak dimdik ayakta duran kuzeyli kadının stoacı karakterini sergilemektedir.

'70'ler-'80'lerin etnografik değerlerinin yansıması, '20'ler-'30'lar ve hatta '50'lerdeki yansımadan farklı bir anlam taşımaktadır, çünkü devletin dayattığı bir kontrol tarafından zor bir psikolojik ortamda empoze edilmektedirler. (Hoxha E. , Arti në

Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 172). Bunun ötesinde, devletin dördüncü on yılında, Çin müttefikinden ayrılmanın arifesinde, devlet üstyapısı, her türlü zor durumun üstesinden gelebilecek bir ülke imajı olan sosyalist Arnavutluk maskesine ihtiyaç duymuştur. Bu amaçla, bu dönemde görsel sanatlar, fabrikaları, madenleri, şantiyeleri, tesisleri, hidroelektrik santralleri ve yüksek gerilim direkleri gibi geçmişin başarılarını güçlü bir şekilde çalışmalarda yansıtmaya başlamışlardır.



Şekil 102. Abdurahman Buza, *Yaylada ışık*,1976
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.173)



Şekil 103. Guri Madhi, *Stadyuma gitmediğimizde*
(Bir Rüyanın İnşası, s.98)

Bunların yanında yeni ve modern imajın belirleyici unsurları olarak Arnavut ailesinin yeni bir üyesiymiş gibi sunulan ve hayatın bu karanlık döneminde ülkenin teknolojik başarısının mesajını vermeyi amaçlayan radyolar da ortaya çıkmıştır. Birkaç yıl sonra, Arnavut sosyalist gerçekçiliğinin resimlerinde klasik radyonun yerini televizyon alacaktır. Geleneksel giysiler bile yerini daha çağdaş bir gardıropla değiştirmeye başlamıştır. '74 -'80 yılları arasında petrol kuyuları, sanayi yapıları, gökyüzünü fetheden bacalar, kuleleri birbirine bağlayan köprüler eski şiirsel manzara sahneleri ile birleşip sunulmaya balamıştır. Resimlerde yapı kompozisyonun ana karakteri haline gelirken, yapıların büyüklüğünü göstermek için insan figürü küçülmeye başlamıştır. Tüm bu dönüşümle ve yeni nesneler ile sosyalist devrimdeki gücü göstermesi amaçlanmıştır.



Şekil 104. Topi, *500 yeni apartman*,1980
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.173)



Şekil 105. Kel Kodheli, *Buştritsa köprüsü*,1974
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.173)

Bu yıllarda propaganda makinesi, kayıp bir gerçekliğin imajını tamamen oluşturmayı başarmıştı. Sunulan gerçeklikte hayatta hiçbir yorgunluk ve yoksulluk yoktu, her şey canlı renklerle doludur. Gökyüzünde dalgalanan bayraklar, bacalar, hidroelektrik santraller, binlerce monoton resimle çoğalan barajlar, aşırı tüketilen görsel sanatın temel dayanağı haline gelmişti. Bunun için sanatçılar, günlük hayata, aile hayatına ve çeşitli sanatsal ve sportif faaliyetlere odaklanarak mesajı aktarmanın başka biçimlerini aramaya başlamışlar. Yaptıkları çalışmalarda, işçi sınıfı birkaç yıl öncesinin aksine daha gerçekçi, çalışma ortamından uzak, ailelerine daha yakın gibi yeni kompozisyonlar üzerinde gösterilmekteydi.



Şekil 106. Hasan Nallbani, *Stafet*, 1981
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.173)



Şekil 107. Liljana Cefa, *Müzede,* 1974
(galeriakombetare.gov.al)

3.9.4. 70'ler-80'li yılalarda Heykel sanatı

1974'ten itibaren tüm sanatlarda olduğu gibi heykel alanında da yaratıcı bir ivme vardır. Partinin ve Arnavut halkının işgalcilere ve hainlere karşı savaşından, sosyalist dönüşümlerden, halkın emperyalist-revizyonist ablukaya karşı direnişinden, kadınların

kurtuluşundan ve dış etkilere karşı mücadelesinden ilham alan sanatçılar, kahramanlar, tarihsel ya da sosyalist, ahlaki değerler açısından zengin şahsiyetler, yüksek vatansever, sosyal ve devrimci ideallerin taşıyıcıların heykellerini yapmışlardır. Bu dönemde ülkenin hemen her köşesinde bu heykellerden bulunmaktaydı. 70'ler-80'ler döneminde yaratılan anıtsal eserler, sistemi görkemli görüntüsüne geri getirmiştir.[82] Ekonomik kriz derinleştikçe, bu figüratif aşırı üretim uzun süremezdi ve anıtsal heykel, maliyetler nedeniyle minimuma indirilirmişti.

Bu dönemde yapılan çalışmalardan biri, 1980 yılında Muntaz Dhami tarafından gerçekleştirilen "Drashovica Anıtı"dır. Eserde, biri 1920 savaşının savaşçısı, diğeri partizan komseri olmak üzere iki karakter bulunmakta ve bronzdan yapılmış heykel 5 metre yüksekliğindedir. 13 m yüksekliğinde beyaz bir zafer takı ile örtünür ve üzerine çift başlı kartallı bir amblem mevcuttur. Bu anıt, dönemin önderlerinden ve eleştirmenlerinden övgüler almıştır çünkü onlara göre çevre, kompozisyon çizgisinin ritmi ve bir sentez sanatı içinde olabilecek bütün unsurlar mevcuttur.

Bir diğer anıtsal eser ise Petrit Çuli'nin sosyalist bolluğun sembollerini taşıyan üç figürlü kompozisyonu "Topraklarımız" adlı çalışması olmuştur.



Şekil 108. Muntaz Dhrammi, Draşovitsa Anıtı,1980
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.178)



Şekil 109. Perili Çuli, *Toprağımız*,1987
(panorama.al)

Diğer çalışmalar arasında Hektor Dule'nin 1979'da yaptığı "Kaynakta" ve Shaban Haderi tarafından 1976'da gerçekleştirilen "Savaştan Sonra" eserleri yer almaktadır. İlki kurtuluş hareketiyle çelik bağlantısını anlatmakta, ikincisi ise zafer işareti olarak silahlarla yüklü bir savaşçıyı sunmaktadır.

[82] Bu eserler ülkenin her köşesinde 'canlı' olmanın yanı sıra televizyon kroniklerinden dergilere, ders kitaplarından propaganda albümlerine, tarih araştırmalarına kadar her yerde tanıtımı yapılmıştır.



Şekil 110. Hektor Dule, *Kaynakta*, 1979
(Shqipëria në Art, s.68)



Şekil 111. Shaban Hadëri, *Savaştan sonra*, 1976
(shipomedia.org)

Tarihsel temanın yanı sıra, Kristaq Rama ve Hektor Dule'nin "Metalurji" adlı eseri, Fuat Dushku'nun (1933-2002) gerçekleştirdiği "Eğitici" adlı işçi figürüne adanmış eserler mevcuttur. Her ikisi de anıtsal bir karaktere sahip ve güçlü adamı, dönemin sanatının gerektirdiği gibi jestler ve teatral pozlarla gösterdikleri için sosyalizmin amblemlerine uygun bulunmuştur.



Şekil 112. Kristaq Rama, *Metalurji*, 1976
(petronini.com)



Şekil 113. Odhise Pasklai, *İdriz Seferi*, 1980
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.178)

Mali krizin bir sonucu olarak, bu dönemin işlerinin çoğu boyut olarak küçülmüştür. Sonuç olarak önemli sayıda büst, portre zayıf malzemelerle yapılmalarına

rağmen takdire şayan sonuçlar elde edilmiştir. En ünlü örnek olarak Odhise Paskali'nin "Iriz Seferin"i sayabiliriz. Günümüze en fazla sayıda heykel eseri, hem genç hem de yaşlı sanatçıların özelliklerini bir işçi, petrolcü, kooperatif, inşaatçı, madenci gibi heykellerdir. Böylece, yerel sosyalist gerçekçiliğin büyük figüratif cephaneliğindeki Genç Adam'ın çok biçimliliğini tamamlamışlardır.[83]

Bu eserler alçı, taş, bronz veya ahşap gibi malzemelerden yapılmıştır. Aşağıdaki eserler, bu türdeki sanatçıların yaptıkları eserlerden tipik örnekleridir.



Şekil 114. Kristaq Rama, *Pianist*
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.179)



Şekil 115. Perikli Çuli, *Havacı*,1976
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.179)

3.9.5. 70'ler-80'ler döneminde Mimarlık

1960'ların ortalarından itibaren, neredeyse on yıl sürecek olan yeni modern ruh tüm alanlarda olduğu gibi, mimaride de uygulanmaya başlanmıltır. Yerel okullar sürekli olarak eğitimli personel üretmeyi başarmış ve devlet giderek daha iddialı projeleri finanse etmeye başlamıştır fakat yinede tasarımların ulusal bir biçimde ve sosyalist içerikte olması gerekmekteymiş. Arnavutluk devleti yapmış oldukları Büyük Kültür Sarayları,

[83] Bu portrelerin yaratılması, sanatçılara insanları daha yakından tanıma ve dokunma fırsatı verdi ve bu, ideolojinin biraz daha uzak durabileceği sanat için sanat olma fırsatı olduğu anlamına geliyordu. Örnekler akrabalar tarafından memnuniyetle karşılanmakta ve herhangi bir sergi veya yarışmaya katılım durumunda karakterin adı meslek tarafından değiştirilerek sistem mantığı içinde de facto işlevsel bir çalışmaya dönüşmektedir.

birçok konut ve kurumsal yapıların inşası ile birlikte Arnavut şehirlerini yeni bir kitlesel psikolojik yapılanma ile dönüştürmeye başlamıştır. Modern mimari, devletin yeni resmi mimari dili olarak resmen kabul edilmiş ve yavaş yavaş geçmişte yapılan oryantalist yapılardan uzaklaşılmaya başlanmıştır. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 148). Mimarlar, Plenum IV'e kadar sessizce yapılarını yapmıştır fakat bu toplantılardan sonra bu tarz ulusal olmayan ve biçimci olarak nitelendirilmiştir. O zamana kadar inşa edilen birçok yapı, sosyalist toplumun zevklerine aykırı olarak yaratılmış olarak ilan edilmiştir. 1975 yılında ise birçok mimar sürgün edilip, bazılarının hapse atılmasıyla bu alana asıl darbe vurulmuştur.[84]



Şekil 116. Hotel Tirana, 1981
(architectuul.com)



Şekil 117. Hotel Tirana, günümüzde
(wikimedia.org)

Takip edecek olan yapılar aslında sosyalizmi 'inşa etmek' olarak kabul edilmiştir. Bu sanat ortamında devlet, her büyük şehirin merkezine turistik oteller zinciri yapılmasını emretmiştir.[85]

Bunlar, yalnızca dikkatleri ülkedeki dramatik siyasi gelişmelerden uzaklaştırmak amacıyla yapılmışlardır. Belirgin bir yükseklikle, komünist dönemin yeni sembolleri olarak şehir merkezlerine hükmetmişlerdir.

En yüksek örnek şüphesiz, Petraq Kolevica, Valentina Pistoli, K. Çomi, Miço Pepa, Klement Kolaneci ve N. Teodhosi tarafından, Tiran'ın merkezinde inşa edilen "Hotel Tirana" yapısıdır. 15 katlı bu bina, toplantı odaları, restoranlar, ofisler ve

[84] Başlangıçta, Arnavut Telgraf Ajansı'nın ve Mapos yakınlarındaki modernist ve Kübist olarak kabul edilen bşnanın inşası için Maks Velo'nun hapıs cezası ve Petraq Kolevica, Korça Kütüphanesi için hapis cezaları.Yüksek Sanatlar Enstitüsü için M. Bego, Saranda'daki Kültür Evi için K. Çomi ve Fier Sineması için Socrates, Moskova'ya sürgün edilmiştir.

[85] Bu oteller çok kapasitede inşa edildi, ancak ülkenin tamamen izole olduğundan diğer ülkelerden gelen turist müşterilerine çok nadiren hizmet ettiler ve ekonomik kriz nedeniyle çoğu otel full kapasitelerde kullanılamadı.

salonların bulunduğubu yapı, büyük bir temel üzerine tek bir yapı olarak inşa edilmiştir. Mermer ve cam cephesi, tüm yerel siyasi sınıf için bir gurur yapısı olarak kabul edilmiştir.[86] Kültür saraylarıyla birlikte bu oteller, kent merkezlerinin yeni üslup dili haline gelmiştir. 1980'lerin başında, Arnavut şehirlerinin çoğu radikal bir şekilde dönüştürülmüştür. [87]



Şekil 118. Ulusal Tarih Müzesi
(mhk.gov.al)



Şekil 119. Gjergj Kastrioti Ulusal Müzesi
(wikimedia.org)

Devlet, kentsel örgütlenmenin ötesinde, yakın ve uzak geçmişi göz önünde bulundurmuş ve önemli bir ekonomik çabayla Arnavut halkının şanlı tarihini yansıtacak bazı büyük yapıların yapılmasına katkı sağlamıştır. Bu kimlik gereksiniminin zirvesi olarak, Büyük Kültür Sarayı ve Tiran Oteli ile birlikte Tiran'ın ana meydanında Arnavut devletinin Ulusal Tarih Müzesi[88] yapısı yapılmıştır.[89] Ulusal Tarih Müzesi Sokrat Mosko, Enver Faja, Petraq Kolevica ve Nina Shehu tarafından tasarlanıp ve 1981'de açılmıştır. Hacimli bir görünüme ve kare plana sahip bu yapı, bir atriyuma sahip simetrik bir yapıdır.

Hükümetin oluşturmak istediği imajdan hareketle, bu yapının Adriyatik kıyısındaki yenilmez kalenin mesajını ileten devasa bir sığınağı andırdığı ve binanın içi ile dış mekân arasındaki ilişki şle bu amacı vurgulamayı amaçladığı düşünülmüştür.[90]

---

[86] Siyasi sınıf bu yapıyı kullandığı için, bina altından kaçış tunelleri ile donatılmıştır.

[87] Söz konusu binalara ek olarak, her biri okul, sağlık ocağı, oyun parkı, park ve spor sahaları ile ilişkilendirilen önemli sayıda konut bloğu inşa edilmiştir.

[88] Bu yapı için devlet kültürel mirası da feda edecekti. Ulusal Tarih Müzesi, İtalyan mimarların eseri olan Yürütme Komitesi üzerine inşa edilmiştir.

[89] Komünist mekansal kavramda devlet, şehir merkezlerini, emekçi kitlelerin vatansever ve devrimci eğitimi alanları olarak görmekteydi. (Faja, 2008, s. 122)

[90] "Binanın açık renkli ve daha geniş olan üst kısmının koyu renkli mermer kaplı bir duvar şeridine dayandığı açıktır. Bu bölünme, komünist Arnavutluk tarihinin, zorluklar ve savaşlarla dolu olmasına rağmen, komünizmin zaferinden sonra Arnavut halkının elde ettiği başarı ve zaferlerle karşılaştırılamayacak olan tarihsel bir geleneğe dayandığı fikrini görsel olarak aktarmayı amaçlamaktadır. Dikkatli bakarsak, müzenin ana kapısına giriş, tam olarak (sosyalist dönemin) ikinci katının başladığı seviyeden başlıyor gibi görünmektedir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 151)

(Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 151). Başkentin göbeğinde yer alan bu yapının anıtsalığı ve devletin onun aracılığıyla tarihe kişisel metaforlar aktardığı tartışılmaz bir gerçektir. Bu müze yapısının yanı sıra, cephesinde Vilson Kilica, Agim Nebiu, Anastas Konstandini ve Josif Dobroniku tarafından gerçekleştirilen 500 m2'lik "Arnavutluk Mozaiği" adındaki mozaik çalışması ile de tanınmaktadır.

Bu dönemin bir diğer önemli yapısı, Hoca'nın kızı Prnavera Hoxha ve mimar Piro Vaso ile işbirliği içinde gerçekleştirilen ve 1982 yılında Kruja'da açılışı yapılan Ulusal Gjergj Kastrioti Skenderbeu Müzesidir. Bir önceki müzeye göre daha küçük boyutlarda ancak hacimli, anıtsal bir görünüme sahip olan yapı, Kruja Kalesi'nin surlarının içine yerleştirilmiş ve fizyonomisine uygun olarak inşa edilmiştir. Bu müze bir Özgürlük Savaşçısı olarak İskender Bey adına yapılmış olmasına rağmen, aynı zamanda söz konusu dönemi ve antolojiyi modern zamanlarla mitolojikleştirmiştir.[91]

Devlet için 'gerekli' olan diğer yapı ise 1982-1986 yılları arasında inşa edilen ve anıtsal etkinlik mekanı olan Kongre Sarayı'dır. Klement Kolaneci, tasarımcısı olarak zamanın gereksinimleri içinde, anıtsal ve milli bir ruhla tasarlamıştır. 2100 kişilik salonu, 54m'lık çapı ile yapı istenenleri karşılamıitır.



Şekil 120. Tiran Kongre Sarayı
(tirana.al)



Şekil 121. Ulusal Sanat Galerisi, Tiran
(tirana.al)

1952'de açılan Pinacoteca of Art, eserlerinin sayısının sürekli artmasıyla, sergiler için yetersiz kalmıştır. Bu sorua ve bir figüratif sanatlar galerisine duyulan ihtiyaça, 1974'te Tiran'daki Ulusal Sanat Galerisi'nin açılışıyla çözüm bulunmuştur. Enver Faja tarafından tasarlanan, kendi içinde sergi alanı, atölyeler ve çalışma alanları bulunan yapı eksiksiz bir şekilde inşa edilmiştir. Ayrıca çeşitli konferanslar düznelemek için konferans salonları da mevcuttur. (Faja, 2008, s. 63).

[91] Onun gibi Arnavutluk da yenilmez bir özgürlük kalesi olmak zorundaydı ve garantisi iktidardaki liderlik ve halk/orduydu.

1985'te diktatörün ölümü ve devletin daha da büyük bir ekonomik krize girmesinden sonra, büyük ölçekli inşaatlar önemli ölçüde azalmıştır. Devletin önemsediği tek anıtsal yapı, Enver Hoca Müzesi'nin (şimdiki adı Piramit) inşası olmuştur.



Şekil 122. Tiran Piramidi
(Gent Shkullaku, 2019)



Şekil 123. Piramidin iç kısmı, 1990 öncesi
(bloomberg.com)

Pranvera Hoxha ve Klement Kolaneci tarafından tasarlanan ve 1988 yılında açılışı yapılan bu bina, savaş sonrası dönemde inşa edilen tüm yapılardan farklı olarak, diktatörün bir savaşçı olarak gösterilmesi ve bir türbe izlenimi vermesi açısından böyle bir yorum getirmişlerdir. 'Dëshmorët e Kombit' bulvarı üzerinde yer alan bu müze, sadece yukarıdan bakıldığında görülebilen kartal şekline sahipken, önünden bakıldığında bir Mısır piramidi görünümündedir.[92]

Milletin sembolü şeklinde inşa edilmiş, sanki bu ayrıcalık sadece ona yukarıdan bakma imkanı sağlıyormuş gibi, yukarıdan zevk alma paradoksunun üzerine çıkıyormuş gibi görünmektedir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 153).

1990'da rejimin düşmesinden sonra Hoca'nın itibarı yerle bir olmuştur. Bina kapatılmış ve daha sonra konferans merkezi, caz festivali alanı, konferans salonu, Kosova savaşı sırasında NATO karargahı vb. amaçlarla kullanılmıştır.

3.10. Bireyin kültü - Enver Hoca'nın imajı

Hangi döneme ait olursa olsun, birey kültünün varlığı ve olgusu her zaman var olmuştur, ancak hiç tereddütsüz söyleyebiliriz ki, insanlığı kendi kendini yok etmenin eşiğine getiren ideolojiler, yirminci yüzyıl tüm olayları, savaşları ile ona tam şeklini veren

[92] Piramit şeklindeki görünümü, bu nesnenin halk dilinde "Piramit" olarak adlandırılmasına neden olmuştur.

yüzyıldır. Bu 'hikaye'de, Arnavutluk'ta liderliği ele alan ve kişisel kültünü inşa etmeye çalışan Enver Hoca yer almaktadır. İktidarın ilk günlerinden itibaren kültünü oluşturmaya başlayan, iktidarın bu ilk günlerinden itibaren kendisine "Komutan" dedirtmiş, tüm gelişmelerin belirleyici faktörü, Arnavut komünist devletinin başında yaşamı boyunca yükselişini sürdüren birisidir. Arnavutluk'un lideri olarak 40 yıllık yolculuğu boyunca, aldığı kararlar sonucunda ülkede yaşanan tüm gelişmelerden sanatını gücünü asla unutmamıştır.

Sadık işbirlikçiler olarak 'onun' sanatçıları, Hoca'nın imajını zedeleyebilecek hertürlü detaydan kaçındılar, bunun yerine benzersiz liderin imajını giderek daha fazla yücelttiler ve kolektif hafızaya diktatörün komünist bir kurtarıcı olarak kültünü aşıladılar. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 190) Halkının asırlık ıstırabının son aşamasının doruk noktasına ulaşılmıştı.[93] İmajının inşasında ve yükseltilmesinde hemen hemen tüm sanatçılar, kimi gerçekten desteklediği için, kimileri zorunlu, kimileri de devlet yardımına muhtaç durumda olduğu için katkı sağlamışlardır. Bunu Merkezi Cemaat, Yazarlar ve Sanatçılar Birliği tarafından dikte edilen direktifler aracılığıyla yapmışlardı ve imajı, yerel komünizmin ruhunun gerçek sentezi olarak diğer herhangi bir ideolojik unsura hükmedecek şekilde gösterilmesi gerekmekteydi. Görsel sanatlardaki görünüşü, gençlik çağından başlayarak, entelektüellerle olan ilişkisi, savaş yılları, kurtuluş, savaş sonrası büyük olaylar vb. Kişisel görünümüne göre kronolojik hale gelmiştir.



Şekil 124. Anonim, *Enver Hoca ve Pilo Peristeri*
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.191)



Şekil 125. Vilson Kilica, *Mio'nun atolyesinde*
(shqiperia.com)

[93] Onun kültünün doruk noktalarından birine, "halk" sanatında, "halk"ın liderini neredeyse mitolojik bir figür olarak gördüğünde ulaşılır. "Enver Hoca durum hakkında bir kez daha kılıcını keskinleştirdi. Bu, dünyanın sahip olduğu tüm düşmanların kafasına saplanan kılıçtır, .. " bu sözler, "halkın" söylediği birçok şarkıdan sadece birinin ilk ayetiydi. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 190)

Genç zamanlarındaki figüründe, her zaman iyi giyimli ve yerel ideolojik ortak karakterlerle toplantılarda görünmektedir. Ayrıca, çoğu kişi onun 1930'lardaki devrimci hareketleri hakkında bazı şüpheleri dile getirmelerine rağmen, kendisini zorla savaştan önce ve sonra, devrimci hareket için katkılarda bulunan bir entelektüel olarak göstertmiştir. Buna örnek bir çalışmada, "Enver Hoca ve Pilo Peristeri" isimli eserde, ideolojik bir mesaj olarak bu iki karakterin el sıkıştığı görünmektedir.[94] Entelektüellere yakın kalarak kendi imajında bulunan eksikliği kapatmak isteyen bir diğer resim ise Vilson Kilica'nın çizdiği, Enver Hoca ve Vangjush Mio'yu gösteren "Mio'nun atölyesinde" adlı eseridir. Gözden kaçırılmaması gereken bir diğer önemli ve hassas konulardan biri, Komünist Parti'nin kuruluş aşamasıydı. Kurucu üyelerin art arda yok edilmiş olması göz önüne alındığında, çalışmaların politik olarak doğru olması için hiyerarşik sırada göre olması gerekiyordu. Gerçeğin böyle olmamasına rağmen, Hoca resimlerde merkezi role sahip olup resimde görünmesi gerekiyordu. Vilson Kilica'nın Hoca figürünün hakim olduğu, aydınlanma ve umut dolu bir figür olarak gösterildiği "Partiyi Kurmak" resmi ve Şaban Hysa'nın "Parti kuruldu" eseri örnek çalışmalar olarak gösterilebilir.



Şekil 126. Vilson Kilica, *Partiyi kurmak*
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.191)



Şekil 127. Shaban Hysa, *Parti kuruldu*,1974
(tonimilaqi.blogspot.com)

Bu iki çalışmanın ardından, anti-faşist hareketlerin ve Ulusal Kurtuluş Savaşı kurucu konferansında, ev sahibi ülkenin ilk görüştüğü çetelerden biri olan Peza ilk görüşmesinden sahnelerin sunulduğu çalışmalarda ana karakter olarak Hoca

[94] Bu karakterlerin hiçbiri Enver'in komünist fikre ilgi duyduğunu veya bu düşünce için birşey yaptığını hatırlamasa da, aralarındaki bağı tartışmasız gerçek olarak ortaya koyması gerekiyordu.

gösterilmiştir.[95] Bu toplantının gösterildiği, Guri Madhi'nin "Peza çetesi ile" adlı resminde, resmin ortasına yerleştirilmiş Hoca figürünün kompozisyonun tüm odağını çektiği ve Partisinin siyasi hedefinin bununla aynı olduğu için mutlu göründüğü bir kompozisyon vardır. İnsanlarla buluşmasını gösteren resimlerde figürü daha da dikkat çekiyor. Bu resimlerden biri de Guri Madhi'nin "İlk Buluşma" tablosudur.



Şekil 128. Guri Madhi, *Peza çetesi ile*, 1979
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.192)



Şekil 129. Guri Madhi, *İlk Buluşma*, 1972
(Bir Rüyanın İnşası, s.55)

Daha da önemlisi, siyasi konumu, silahlı kuvvetlerin en yüksek lideri olması, onu orduyla bütünleştirmiştir. Savaştaki rolü büyük ölçüde politik olmasına rağmen, kadar kısa bir süre 'rakip' olan Mehmet Şehu gibi diğer seçkin askeri figürlerin ortadan kaldırılmasından sonra bunların katkısını reddederek, resimlerde bütün başarıları üstlenmiştir. Bu konuda mevcut birçok resim arasından örnek verebileceğimiz çalışmalar: Guri Madhi'nin "Genelkurmayda", Fatmir Haxhiu'nun "Bahar Baskını Günü", Abdulla Cangonji'nin "Enver Hoca partizanlar arasında", ve Sotir Capo tarafından yapılan "Yoldaş Enver Ulusal Kurtuluş Savaşı sırasında" eserleridir.

[95] Peza Konferansı 16 Eylül 1942'de yapıldı. Bu meclisin kahramanları, eyaletleri ve farklı dini inançları, sınıfları ve çok çeşitli siyasi kanaatlere sahip tabakaları temsil eden 20 delegeydi. Konferansta, daha sonra Ulusal Kurtuluş Cephesi adını alacak olan işgalcilere karşı ortak mücadelede güçlerin örgütlenmesi ve "NÇ Konseyleri" olarak bilinen bir bölgesel yönetimin oluşturulması ele alındı. Enver Hoca ve Myslym Peza dışında herkes, komünist tarihçilik tarafından hain olarak nitelendirildi.



Şekil 130. Guri Madhi, *Genelkurmayda*,1963
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.193)



Şekil 131. Fatmir Haxhiu, *Bahar baskını Günü*, 1968
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.193)

Bu resimlerde seçilenlerin kıyafetlere bakarsak, bazen askeri, bazen deri ceketlere, dik duruşa ve belirgin vücut ölçülerine sahip belirgin kıyafetleri görmekteyiz.
İmajı ayrıca, figürünün tek başına veya arkadaşlarıyla birlikte haritalara yerleştirildiği ve savaşın alması gereken yönü gösteren stratejist rolüne de büründüğünü görmekteyiz.



Şekil 132. Abdulla Cangonji, *Partizanlar arasında Enver Hoca*, 1962
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.193)



Şekil 133. Sotir Capo, Ulusal Kurtuluş Savaşı *sırasında Enver Hoca*, 1974
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.193)

Bundan sonra resimlerde, ülkenin kurtuluşunda, başbakan ve yüksek askeri rütbe ile boy göstermiştir. Arnavutluk'un en büyük lideri olarak, gücün sesi olarak bayrakların önünde görünmektedir, gerçekte halkın çoğu için gizemli, bilinmez biri olmasına ragmen bunun pek bir önemi olmamıştır. Sıra, Cumhuriyet'in ilanı, savaşçıların yeniden iktidara dönme ve devlet kurma anlarına gibi savaş sonrası belirleyici anların gösterimine gelimiştir. Burada onun figürü daha da onurlu şekilde görünüp, burada çok yönlü lider rolünü daha da güçlü bir şekilde üstlenmektedir. Bu resimlerde, yüksek rütbeli üniformalarla, kalabalığın ortasında, onu her iki taraftan çevreleyen çeşitli kademeden halkla beraber gösterilmektedir. Bu eğilimi en iyi anlatan çalışmalar: Sali Shijak'ın "29 Kasım 1944" ve Fatmir Haxhiu'nun "Cumhuriyet'in İlanı" eserleridir.



Şekil 134.Sali shijaku, *29 Kasım 1944*, 1979
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.194)



Şekil 135. Fatmir Haxhiu, *Cumhuriyetin ilanı*,1974
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.194)

Bundan sonra, imajı ülkenin yeni kurucusu ve yeni Arnavutluk'un "mimarı" olarak konumlanmış, aynı zamanda uluslararası düzende yeni meydan okumalar arayışında da olmuştur. Figürünün dünya sosyalist liderleriyle yaptığı toplantılardaki sahneler ve karakterine daha da büyük bir güç veren Guri Madhi'nin "Moskova Toplantısı" gibi resimleri bu dönemde yaratılmıştır. İzolasyon döneminden sonra bu görüntüler, figürünün mozaiğini tamamlamak için farklı bir görünüm olmuştur. Böylece kişisel tarihin resimleri ülkenin her yerinde işçiler, çocuklar, öğrenciler, yaşlılar, aydınlar, dağlarda veya ofislerde görünecektir.



Şekil 136. Fatmir Haxhiu, *Öğrenciler arasında*
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.194)



Şekil 137.Zef Shoshi, *Millet ile diz dize*, 1976
(telegraf.al)

Resimlerde onu şefkatli bir baba, anlayışlı bir lider, bölgenin bağımsızlığının ve dokunulmazlığının garantisi, düşmanlara karşı katı ve insanlarla sevgi dolu biri olarak gösterilmektedir. Daima güler yüzlü, iyi giyimli ve inandırıcı bir görünümle kendisini milletin ruhu, Parti, komünizm, modernizm, sanayicilik, ülkenin uyumu ve bolluğu ile eş anlamlı olarak tanımlamıştır.

Bütün bunlardan sonra, imajı doğal olanın sınırlarını aşmaya ve sonsuzluğu aramaya çalışmıştır. Böylece sanatçılar[96] sayesinde resimden heykele, müziğe, filmden belgesele kadar her ortamda, figür bir ilham ve ihtiyaç kaynağı olarak sunulmuş ve neredeyse ilahi seviyelere çıkartılmıştır. Çalıştığı veya ikamet ettiği yerlere de 'Kutsal' olarak gösterilmeye başlanmıştır. Kişisel kült doruğa ulaşmış olsa da, onun figürünün anlaşılması bugün bile hem yerel bilginler hem de yabancılar tarafından çok zordur.

Enver Hoca, Arnavutluk'u imajı ve gölgesiyle inşa etmiştir. Her ne kadar eğitimde ya da sanayileşmede başarılar olmuş olsa da, sanatta yaratılan korkunç gerçekliğin yanında yalnızca bir yanılsamadır. Bu görünümün arkasında patolojik korkular, izolasyon, sefalet ekonomisi, yasaklanan özgürlükler ve şiddetle inşa edilmiş kurgusal bir gerçekliğin mitleri gizliydi. Her yerde, meydanlarda, dağ yamaçlarında, her evin veya kurumun ana duvarlarında, binaların cephelerinde kendi yarattığı gerçekliğin sessiz tanıkları olarak kendisisnin imajı vardı.

[96] Başarının nedenleri olarak, onun tasviri, görsel alanda Sali Shijaku, Fatmir Haxhiu, Vilson Kilica, Guri Madhi ve Zef Shoshi'nin bulunduğu küçük bir sanatçı grubuna emanet edildi. Buna rağmen, devlet üstyapısının her zaman azami denetimi altındaydılar.

3.11. 1985-1990 yılları, sanat üzerindeki politik etkinin kademeli olarak azalması

3.11.1. Diktatörün ölümü ve siyasi-ekonomik durumun sanata yansıması

Enver Hoca'nın ölümü Nisan 1985'te meydana geldi ve Arnavutluk'u sefil bir ekonomik, siyasi durumda ve her şeyden önce bir halkın varlığı üzerinde ciddi bir psikolojik durumda bıraktı. Siyasi çıkmaz, "Enver Hoca'nın öğretilerine sadık ve onun yolunda kararlı" ilkesiyle, halefi Ramiz Alia'nın gelişiyle devam etmiştir. (Jacques, Historia e popullit shqiptar nga lashtësia deri në ditët e sotme, 1995, s. 640)

Korkunç ekonomik durumu ve Doğu ve Batı düşmanlığını inkar etmeye devam ederek sürmüştür. Önündeki beş yıl içinde ekonomik bir mucize yaratma sözü vermesine rağmen, Arnavutluk - bu sefer Alia önderliğnde, Avrupa'nın en fakir ülkesi olmuştu.[97] Özellikle 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasından sonra genel durumun etkisiyle ortaya çıkacak aşırı ekonomik kriz, işçi ve aydınların memnuniyetsizliğinin birçok şehirde isyan[98] ve gösterilerle takip etmiştir ve Arnavutluk'u da etkilemiştir. Çok partili seçim sinyalleri veren halk Arnavutluk'taki tek partili sistemin sonunun geldiğinin işaretlerini vermekteydiler.[99]

Sanattaki değişim, 1984 Yazarlar ve Sanatçılar Birliği III Kongresi'nin Arnavutluk'taki sanat sisteminin sorunlarını incelemeye başladığı tarihten itibaren hissedilmeye başlamıştı. Arnavut devletinin, zehirlenmiş ruhlara ve ülkenin içinde bulunduğu korkunç duruma panzehir görevi görecek sanata zaten ihtiyacı vardı. Buna

---

[97] Bu dönemde Arnavutlukta, kişi başına yılda yalnızca 950 dolar düşüyor. Yemek noktalarında uzun kuyruklar oluşuyor, ve intihar sayıları hızlıca artış gösteriyordu. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 215)

[98] Arnavutluk'ta, genel ekonomik durumun aşırı derecede bozulmasının tercih ettiği radikal değişiklikler, hem entelektüel hem de çalışma çevreleri tarafından ısrar edilecekti. Başlangıçta barış görüşmeleriyle, ülke çapında kitlesel isyanlara tırmandılar ... Shkodra ve Kavaja'da komünizm karşıtı gösteriler (Ocak-Mart 1990), büyükelçiliklere giriş (Temmuz 1990), öğrenci protestoları ve çoğulculuğun ilanı (Aralık 1990)), öğrencilerin açlık grevi ve diktatörün devrilmesi (Şubat 1991), İtalya kıyılarına kitlesel göç (Mart 1991) ve ilk çok partili seçimler.

[99] 31 Mart 1991'de yapılan ilk özgür ve çok partili seçimleri aynı komünistler kazanmıştı, ancak bu sonuca sonraki aylarda ülkeyi sarsan güçlü protestolar eşlik etti. 22 Mart 1992'de yapılan sonraki seçimleri anti-komünist muhalefet kazanırken, Ramiz Alia 4 Nisan 1992'de cumhurbaşkanı olarak istifa etti. Böylece yaklaşık 50 yıllık komünist yönetim sona ermiştir. Valentina Duka, *Histori e Shqipërisë 1912-2000*, (Tiran: Kristalina-KH, 2007), 313-332.

dayanarak, devlet, bütçesinin ¼'ini ayıracak ve bir dereceye kadar, devletin şimdiye kadar uyguladığından farklı olarak kişisel sanatsal görüşleri kabul etmişlerdir.

Yıllar geçtikçe, genç sanatçıların sesi yerel sanat sistemine giderek daha fazla rahatsız etmeye başladı ve ses, toplumun 'kaderine' karar veren komisyonların (devlet eli ve her faaliyette gözü) rolü için giderek daha fazla müdahale etmişlerdir.

Bu sanatsal sistemin son dönemleri yaklaşıyordu ve Arnavutluk'ta Sosyalist Gerçekçiliğin kapanışına damgasını 'Bahar' 89 sergisi vurmuştur. Sanatçılar, komisyon baskısı olmadan, standartların dışında ilk kreasyonlarını sergilemeyi başarmış ve böylece gerçek bir sanat yaratmak için tek ihtiyaç olunan şeyin ifade özgürlüğü olduğunu teyit etmişlerdir. Bu etkinlikte siyasetten uzak seçilmiş temalar ve yeni sanatsal eğilimlere yönelik yeni deneme çalışmaları yapılmıştır. Bu, gençlerin gözünün Batı'da olduğunun ve geri dönüşün olmayacağının açık bir göstergesiydi. Önümüzdeki olaylarda şematizmden çıkış ortaya çıkacak ve sonunda kaslı figürün dönüşümü yerini basit figüre, gerçeğe ve insan hayaline daha yakın hale getirmiş ve bununla birlikte yeni çalışmalar için birçok yol açılmıştır.

Çanlar çalmıştı, Stalinist-Arnavut komünizmi çoktan sona ermişti.

3.11.2. 80'lerin sonlarında resimde yeni arayışlar

Yukarıda da bahsedildiği gibi 1980'lerin sonları, yeni bir liberalizm ruhu arayışına gidilmiş fakat ne olursa olsun tüm sanatçıları etkilediği ve '69 - '74 sahte 'özgürlüğünün' devamı gibi göründüğü bir dönem gibi algılanmış, ancak bu sefer devlet kontorlu olmayacaktır. Bu değişimi yansıtan bu döneme ait örneklerden, sanatçının kendisini tarihsel temadan ve akademik gerçekçilikten uzaklaştırdığı, alternatif biçim ve renklere yer bıraktığı ve sanatçının kendini gösterdiği "Sanatçının Renkleri" adlı eseriyle Guri Madhi ile başlayabiliriz. Diğer bir örnek de, Sosyalist Gerçekçiliğin izlerini taşımasına rağmen, karakterlerin jestlerini canlı bir renk yelpazesi ile ifade etme cesaretini gösteren İsmail Lulani'nin (1933-2002) "Köyden Motifler" adlı çalışmasıdır. Sanatçının 'cesareti', ahlak açısından daha önceleri kabul edilmeyen, kabarık bir elbise içinde ayaklarını yıkayan kadın figürlerinde kendini göstermektedir. Daha da cesur bir örnek olarak Jorgji Gjikopulli (1939) tarafından resmedilen "Yaylalar" eseridir. Burada karakterlerin rengin gücüyle deforme olduğu ve şekillerinin zar zor ayırt edilebildiği görülmektedir.



Şekil 138. Guri Madhi, *Sanatçının renkleri*, 1988
(Guri Madhi, Jeta dhe vepra, s.48)



Şekil 139. İsmail Lulani, *Köyden motifler*,1989
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.217)

Isuf Sulovari (1934-2006), "Hasat" resmiyle birlikte, köylülerin egzotik Gogenci izlenimci bir bakış açısıyla göstermiştir.



Şekil 140. Jorgji Gjikopulli, *Yaylalar*, 1985
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.217)



Şekil 141. İsuf Sulovari, *Hasat*, 1988
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.217

Sosyalist gerçekçilikten çok uzak bir tarz, Yüksek Sanat Enstitüsü'nden mezun olan genç nesil sanatçılardan gelecektir. Yıllarca devlet çizgisinden çıkarak gizlice yaratma cesareti ile tanınan Edi Hila, bu dönemde açıkça ayırt edilen sanatçılardandı.

"Beklemek" ile tipik bir aile ortamı sunar ve kompozisyon merkezinde televizyonda Arnavut gerçeğini göstermek istercesine çığlık atan bir karakteri görmekteyiz. Bir diğer önemli çalışma, aslında ressamın defni ile tüm sanatçıların ruh halini yansıtmak isteyen Vilson Kilica'nın "Jakup Keraj'ın defni" eseridir.



Şekil 142. Edi Hila, Bekleyiş, 1990
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.218)



Şekil 143. Vilson Kilica, Yakup Keray'in defni, 1987
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.218)

Aynı kurumdan çıkan daha genç bir nesil Kübizm'e odaklanmıştır çünkü onların nezninde modernizmi tanımlayan tarz buydu. Edi Muka ve Adrian Paci'nin, içinde üç algı katmanının bulunduğu bir sanatçı stüdyosuda: stüdyo, onun arasındaki tuval ve ötesindeki görüntünün gerçekçi bir şekilde kubist tarzda oluşturdukları "Kompozisyon" adlı çalıma dönemin önemli çalışmalarındandır. Dış dünya ile iç dünya arasında bir etkileşim yaratmaktadır. Edi Rama'nın Arnavut topraklarındaki halk ayaklanmalarından esinlenerek, "Kosova Gecelerinin Hüznü" adlı eserinde Kübizm'i daha belirgin bir şekilde görüyoruz. Bir savaşçının asılma anını çok Kübist bir biçimde sunmuştur.



Şekil 144. E.Muka, A. Paci, *Kompoziyzon*, 1989
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.220)



Şekil 145. Edi Rama, *Kosova gecelerinin hüznü,* 1989
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.220)

80'lerin sonlarında, birkaç yıl öncesine kadar Arnavut ve yabancı sanat için bir tabu olan ve giderek güzelleşen gerçekliği bolca ışıkla sunma anlayışına ve Sosyalizm Realizmi için bir tabu olan noktürne de ilgi duyulmaya başlanmıştır. İlir Zefi'nin "Kalede

Bir Gece" ve Nikolet Vasi'nin "Kruja Gecesi" adlı yapıtları, Van Gogh'tan açıkça etkilenildiğini göstermektedir.



Şekil 146. İlir Zefi, *Kalede bir gece*, 1989
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.220)



Şekil 147. Nikolet Vasi, *Kruja gecesi*, 1988
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.220)

İdeolojik mesajı inkar edip yerine Arnavut komünizminin yarattığı gerçekliği aşma cesaretini gösteren resimler daha çok ilgi görmüştür. Sosyalist Gerçekçilikte gündelik hayat, neredeyse her zaman basit ve iyimser görünmekteydi, ancak ideolojik bağlamda şişirildi. Agron Bregu'nun "Gece" tablosu, ideolojinin bir işlevi olarak sanatı kullanma biçimini tam olarak alt üst etmiştir. Gerçekçi görüntüyü kullanarak bize zamanın Arnavut toplumunun gerçek bir görüntüsünü vermiştir. Bunu, sunulan ailenin tüm karakterlerini içine çeken, her birinin kendi zihninde kaybolduğu, birbirlerini görmeyen, onları bekleyen gelecekte musallat olduğu gri atmosfer aracılığıyla yapar. Satranç tahtası olarak sunulan tablo, yaşamın açık varoluşsal sembolünü temsil ediyor.

Bir başka varoluşçu resim de Artur Muharemi tarafından, sadece bir sanatçının elinde fırçalar ve boş bir tuval ile sunulduğu "Yaratılıştan Önce" isimli tablodur. Burada figürü, “Şimdi neyi boyamamız gerekiyor” sorusu sorarken bşr izlenimi veriyor ve bu haliyle sanatçıların amaçlarını yitirmiş, belirsiz ve estetik arayışta kaotik durumunu sunduğu için zamanın eleştirmenlerinin dikkatini çekmiştir. (Hoxha E. , Arti në Shqipëri 1945-1990, 2014, s. 222).



Şekil 148. Agron Bregu, *Gece*, 1989
(Shqipëria në Art, s. 79)



Şekil 149. Artur Muharemi, *Yaratmadan önce*,1989
(Shqipëria në Art, s. 79)

Böylece bu atmosferde birçok sanatçı, sonsuza kadar Sosyalist Gerçekçiliğin taleplerini geride bırakarak, yabancı yaratıcılığın yeni yollarını aramaya devam etmişlerdir. Ancak Sosyalist Gerçekçiliğin yeniden biçimlendirilmesi gerektiğini, yani mesajın değüşemez olması gerektiğini sadece sunum biçiminin değişebileceğini düşünenler de vardı. Başkim Ahmeti'nin (1949) yürüyüşten dönen Enver Hoca ve Ramiz'i sunduğu "Bahar Yürüyüşü" adlı eseri işte bu tarzdadır. Ramiz seyirciye doğru bakar, bu muhtemelen miras kalan şimdinin ona ait olduğu anlamına gelir ve Hoca geçmişi temsilen yan tarafa bakmaktadır. Bu resmin özelliği, etraflarında dağılan şekillerle bir fantezi formu olarak ortaya çıkmasıdır.



Şekil 150. Bashkim Ahmeti, *Bahar Yüruyüşü*, 1989
(Arti në Shqipëri 1945-1990, s.222)

3.11.3. Rejimin son heykelleri

Diktatörün ölümünden sonra, özellikle 1986-1988 yılları arasında ülkenin dört bir yanına yoğun bir şekilde yerleştirilecek olan Hoca'nın anıtları aracılığıyla 'ebedi' olarak yaşatılmaya çalışılacaktır. Bu anıtları diğerlerinden ayıran bir özellik, Hoca'ın anıtları farklı yaşlarda gösterilmektedir. Bazen, Hektor Dule'nin Korça'da bronzdan yaptığı genç yaşta "Enver Hoca" olarak ortaya çıkar, bazen Mümtaz Dham'ın Cirokastra'da mermerden bir düşünür olarak gözüken "Enver Hoca" heykeli,bazen de Thoma Thomai ve Kristaq Rama tarafından mermerden yapılmış ve müzenin salonuna yerleştirilen "Enver Hoca" gibi bir devlet adamı olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 151. K.Rama, Th. Thomai, *Enver Hoca*, 1988
(albanianpyramids.wordpress.com)



Şekil 152. Mumtaz Dhrami, *Enver Hoca*, 1988
(michaelharrison.org.uk)



Şekil 153. Sh.Hadëri, S.Shijaku, *Enver Hoca*,1988
(albanianpyramids.wordpress.com)



Şekil 154. *Diktatör anıtın yıkılması*, 1991
(top-chanel.tv)

Şüphesiz en ünlüsü, Shaban Haderi ve Sali Shijaku tarafından gerçekleştirilen, İskender Bey Meydanı'nda, halkın lideri olarak İskenderbeu anıtının önüne yerleştirilen

bronzdan yapılmış "Enver Hoca" anıtıydı. İkincisi, komünizmin bir sembolü olarak, 20 Şubat 1991'de, onu Tiran sokaklarında sürükleyen binlerce isyancı vatandaş tarafından yıkılan heykeldir. Bu tarih ve bu olay, Arnavutluk'ta komünist rejimin ve diktatörlüğün çöküşünü güçlü bir şekilde etkileyen önemli anlardan birisi olmuştur.[100]

[100] 20 Şubat, Komünist Rejimin Şehit ve Kurbanlarını Uluslararası Anma Günü olarak belirlendi.

4. BÖLÜM

YUGOSLAVYA SANATI

Sonradan Yugoslavya olarak adlandırılan coğrafi bölgenin, görsel sanatlarından bahsetiğimizde, 19. yüzyıla kadar dinsel sanatların ön plana çıktığını görmekteyiz. Sırp, Hırvat ve Sloven Krallığı'nın dağılmasıyla birlikte avangart yani Kübizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizm gibi akımlar dini öğelerin yerini almıştır. Fakat bu topraklarda sanat sürekli bir değişim içinde olamuştur. Yugoslavya'nın ilgi odağı olmayı başardığı dönem, kuşkusuz ki İkinci Dünya Savaşı sonrası, yani sosyalist Yugoslavya dönemidir. Yugoslavya'daki savaştan sonraki ilk yıllarda tüm sosyalist ülkelerinde olduğu gibi devlet ideolojisinin kabulü, uygulanması ve sosyalist gerçekçiliği asimile etme girişimleri yapılmıştır. Ancak Sovyetler Birliğinin çöküşü ile Yugoslavya dünyaya açılacak ve modernitenin ülke sanatında gelişmesine izin vermiştir ancak her zaman devlet mekanizmaları tarafından kontrol altında tutulacaktır.

4.1 '40 -'50 yılları

Savaştan sonra Yugoslavya, komünistlerin elinde olmasına rağmen, ülkenin hemen her tarafında tüm etnik kökenler arasında iç huzursuzluklarla karşı karşıya kalmıştır. Sosyalist devletin lideri, devleti nasıl kurulacağı, Doğu ile Batı arasında nasıl konumlanacağı, siyasi kimliğinin nasıl tanımlanacağı gibi sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Ayrıca yoksulluk, açlık, işsizlik ve devletin genel olarak içinde bulunduğu vahim durumu, bir takım partizanları ve çeşitli muhalefet hareketlerini yeni hükümete karşı silahlanmaya ve savaşmaya sevk etmiştir. Bu öfkenin nedeni, kendilerini ihanete uğramış hissetmelerine neden olan devrimci politikaların sonucunda maddi kaynakların eksikliğinden kaynaklanmaktaydı.[101]

[101] Mart 1946'ya kadar Yugoslav gizli polisi, Yugoslav Silahlı Kuvvetlerinin 7.000'den fazla üyesini ihanetten düşmana sempati duymaya kadar uzanan çeşitli suçlarla suçlayarak tutukladı. İç temizlik, kontrolün sağlanması için kritik öneme sahipti. Rejim, savaş suçlularını (deyim yerindeyse, yeni rejime karşı olan herkesi) ve gerillaları takip etmek ve tasfiye etmek için karmaşık bir gizli polis stratejisi geliştirdi.

Çözüm bulmak için birçok komünist yetkili, okullar ve fabrikalar inşa ederek, istihdam yaratarak, yiyecek, barınma, devlet bakımı ve maddi kaynaklar sağlayarak, sosyalist modernitenin faydalarını göstererek direnişi caydırmayı ummuşlardır. Ancak maddi durumların düzelmesi ile direnişin yumuşamasına rağmen halk hala komünist devletle yüzleşmeye hazırdı.[102] İktidar güçlenmeye devam ederken, komünist rejim muhalefeti yasadışı ve önemsiz ilan etmiştir. 1946-1947'de devlet kontrolündeki medya, bunların hepsini haydut, terörist ve gerici ilan edecekti. Kim anti-komünistse, anlamsal ve ideolojik bağlamda faşist ilan edilmiştir. Savaştan bir Agar toplumu olarak ortaya çıkan (yüzyıllardır çeşitli işgalciler tarafından şekillendirilen) Yugoslavya, modernitenin, sanayileşmenin ve birleşik bir ulusal kültürün inşasının talepleriyle karşı karşıya kalmıştır.[103] Tüm bu baskılar, savaş sonrası yeniden yapılanma ve ekonomik kalkınmanın zorlukları, ülkenin sanat ve kültürel gelişimini derinden etkilemiştir. Bu çalkantılı ortamda devletin müdahale etmesi ve hayatın her alanını kontrol altına alması aciliyetle gerekmiştir. Herhangi bir totaliter sistem gibi, sistemin ideolojisi ve parti, bu durumda kitleleri yeni ruhta "eğitmede", kilit bir rol oynayan sanat yoluyla gerçekleşmeye çalışılmıştır. Resmi sistem yankısı devlet içindeki değişikliklere karar verse de, bu asla tek yön olmayacaktı çünkü bir dizi resmi ve gayri resmi paralel ağ oluşmuştur. Bunlar, bireysel sanatçılar, grup sanatçıları, akademisyenler, sanat eleştirmenleri ve diğer entelektüeller tarafından yaratıldı. Yugoslavya'da agitrop kültürü diyebileceğimiz şey 1945'ten 1952'ye kadar sürdü.

II. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden kısa bir süre sonra Yugoslavya Komünist Partisi, köylerde ve kasabalarda kültürel yaşamı düzenlemekten, üniversiteleri denetlemekten, içerikleri planlamaya kadar birçok görevi olan bir 'ajitasyon ve propaganda aygıtı' kurmuştu. Bu yıllar boyunca, özellikle 1949'da Sovyetler Birliği'nin etkisinden nihai olarak ayrılana kadar, ajitasyon ve propaganda dili, Stalinist kültür

---

Polis, muhbirlere af teklif ederek ve davalarda tanıkların isimlerini yayınlayarak toplulukları ustaca birbirine düşman etti: vatandaşlar ya tanık ya da suç ortağı, muhbir ya da suçlu olmayı seçmeye zorlandı.

[102] Tito rejimi, direniş gruplarına liderlik sağlayan veya sağlayabilecek kişileri hedef almaya devam etti. Devlet, önde gelen önemli şahsiyetleri tutuklamanın yanı sıra, orta sınıf "yardımcıların", yerel politikacıların, zengin işadamlarının, anti-komünist aydınların ve dini personelin yaygın ve ortadan kaldırılmasını sağlayacaktır. İkincisi, özellikle kırsal alanlarda, etkileri ve ağları çok geniş olduğu için özellikle tehlikeli görüldü. Bu, üç din için de geçerlidir: Katolik, Ortodoks ve Müslüman dinleri içindi.

[103] Varolduğu yıllar boyunca Yugoslavya'nın temel sorunlarından biri, yaşayan etnik kökenlerin karşı karşıya gelmesi olacaktır. Devlet, aralarındaki dengeyi sağlamak için bütün halkları "Birlik ve kardeşlik" (brastvo i edinstvo) sloganı altında birleştirmeye çalışacak bir politika oluşturmak zorunda kalacaktı. Kültür ve sanat hayatı da dahil olmak üzere tüm devlet politikaları bu doğrultuda geliştirilecektir.

kavramı içinde ve Komünist Parti'nin ideolojik tekelinin istikrarlı bir parçası olacaktır.[104] Pek çok ülkede olduğu gibi, Yugoslav komünistleri totaliter Sovyet toplumu modelini "uygun şekilde uygulamak" zorundaydılar. Bu model, şüphesiz, tüm komünist toplumun gerçek sanatının tek modeli olarak kabul edilen sosyalist gerçekçilik modeliydi. Sosyalist Gerçekçiliğin belirli bir düşünce ya da tek bir sanatsal üslup değil, sanatsal yaşamın katı bir örgütlenme biçimi anlamına geldiğini bilen Yugoslavya'daki bu örgütlenme, 1947'de kurulan Yugoslavya Figüratif Sanatçılar Derneği'nin oluşumuyla başlayacaktı.[105]

Liderleriyle olan bu birliktelik, sosyalist gerçekçilik sanatının en büyük destekçileri olacaktır ve bu durumda Andrei Zhdanov'un üç Sovyet teorik / estetik modelini destekleyeceklerdir: " Partiinost " veya parti aklı, " ideolojik bağlılık " ve " ulusal popüler ruh". (Videkanic, 2013, s. 49) Bu kategoriler, Stalinist ideolojiye paralel olarak geliştirilmiş ve bu nedenle estetik kategoriler Komünist Partinin taleplerinden ayrılamaz ve tamamen devlet ideolojisine bağlı bir şekile girmiştir. Aslında, başlangıçtan itibaren Yugoslav sosyalist gerçekçiliği bir bütün olarak belirsiz ve kendine özgü bir karaktere bürünecek, "toplumsal olarak angaje olmuş sanat"a farklı stiller, temalar ve estetik yaklaşımlar eklenmiştir. Ancak ideolojik olarak kök salmaması gerçeğine rağmen, ideolojinin şiddetli bir dayatma dönemi olarak kabul edilir ve hükümet tarafından yönetilen sanatsal yaşamın belirgin bir şekilde siyasallaşması olarak kabul edilmektedir.

Yugoslav halkının Sovyet sanatıyla ilk tanışması, 1947'de, Sovyet devlet kültür örgütleriyle işbirliği içinde düzenlenen ve gelişmekte olan Yugoslav sosyalist gerçekçiliğinin estetiği için bir model olarak hizmet eden dört Sovyet ressamının sergisinde olmuştur. Sosyalist sanat için model teşkil eden bir diğer önemli olay, Partisi'nin önde gelen üyelerinden biri olan Milovan Djilas'ın 1948'de Yugoslav Komünistler Birliği'nin Beşinci Kongresinde yaptığı konuşmaydı.[106] Bu konuşma, Yugoslav Komünist Partisi'nin ülkenin kültür ve sanatı için De Facto çizgisi haline geldi. Bu aynı zamanda bir Parti yetkilisinin tek çıkışıydı çünkü Parti, sanat teorisine ve

[104] Bu dönemde Sovyetler Birliği'nin sanat yöntemlerini uygulama girişimlerine rağmen Yugoslav sanatı, Komünist Parti'nin yakın gözetimi altındaki Sovyetler Sanatçılar Birliği tarafından sıkı bir şekilde kontrol edilen Sovyet sanatından farklı bir şekilde gelişti. Sovyet bağlamında sanatçılar ifade özgürlüğüne sahip olmayacaktı ve bunu yapmaya çalışan herkes otomatik olarak elenecekti. (Bown, 1991, s. 92)

[105] Yugoslav Figüratif Sanatçılar Derneği, birkaç yıl önce birkaç Yugoslav cumhuriyetinde kurulmuş olan taşra derneklerinin işleyişini koordine etmek için kuruldu. Derneğin ilk başkanı Hırvat heykeltıraş Antun Augustinçii, ressamlar Bozidar Jakac ve Marko Celebonovi ile birlikte.. Dernek, ülke çapında birkaç yüz üyeyi temsil etti. Üye sayısı sürekli artacak ve 1960 yılında 1600 sanatçıya ulaşacaktı.

[106] Djilas'ın sanat hakkındaki görüşleri, Zhdanov'un yazılarına duyduğu sempatiyle şekillendi.

eleştirisine doğrudan müdahaleden kaçınmaya çalışıyordu.(Videkanic, 2013, s. 60) Djilas, propaganda olarak kullanılacak oldukça politize bir Yugoslav estetiği çağrısında bulundu. Bunların her ikisi de, talimatları ve amaçları ne olursa olsun, sosyalist gerçekçilik sanatı ve amaçları hakkındaki birçok soruyu ve belirsizliği netleştirmek için Yugoslav Sanatçılar Derneği tarafından düzenlenen 1949'daki önemli Sergide tam olarak yansıtılmamıştır.

Bu belirsizlik ortamında, Yugoslavya'nın yalnızca genel siyasi yönelimini değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal olanı da dahil olmak üzere tüm iç yaşamını belirleyen ve yön değiştiren ana olaylardan biri, 1948'deki Informbiro Devrimi'dir.[107] 1940'ların sonlarına ve 1950'lerin başlarına doğru, Yugoslav kültür ve sanatındaki bu olayın ana sonuçları olarak, Sovyet yanlısı sosyalist gerçekçilik yolundan kademeli olarak vazgeçildi ve bu da bazılarına karşı daha hoşgörülü bir tutuma yol açmıştır. Yugoslavya'nın 1948-1949'da Stalin tarafından siyasi olarak bölünmesi, onun estetik politikasının Stalinist olmayan terimleri yeniden gözden geçirilmesine izin verdi ve hatta bunu teşvik etmiştir. Bu, sanatçılara özgürlük verecek ve sonraki yıllarda sanatın bu şekilde gelişmesi Yugoslavya'yı diğer sosyalist ülkelerden ayıracaktır. Ayrıca, sosyalist Yugoslavya'nın devletle ve onun ideolojileriyle ilişkilerindeki sanatsal kurumlar, Parti'nin isteklerini yerine getirmekten çok, daha dağınık ve belirli sanatçılar arasındaki iç rekabete bağlıydı. (Videkanic, 2013, s. 53).[108]

Yugoslav devleti içindeki çeşitli politikaların etkisi sanatta, yani resim, heykel ve mimaride de kendini gösterecektir. Bu yansımanın nasıl sağlanacağı aşağıdaki başlıklarda görülecektir.

---

[107] Informbiro dönemi, Yugoslav tarihinde, 1948'in ortalarında Tito-Stalin'in bölünmesinden sonra, ülkenin 1955'te Belgrad Deklarasyonu'nun imzalanmasıyla Sovyetler Birliği ile kısmen hizalanmasına kadar süren bir dönemdi.

[108] Yugoslav sanatının karmaşıklığına katkıda bulunmak için Komünist Parti, tüm siyasi ve sosyal düzeylerde ülkedeki tüm etnik kökenlerin eşit temsil edilmesini talep etti. Ortaya çıkan sosyal yapılar, bazı durumlarda mini devletler olarak hareket eden illere önemli ölçüde özerklik verdi. Bütün bunları Parti, farklı halklar arasında ulusal birliği korumak için yaptı. Kurumsal yapılarda bu, tüm kültürel organizasyonların ve meslek kuruluşlarının federal ve il temsilciliğine sahip olması ve her il biriminin müze, galeri ve eğitim kurumlarının bütçesine ve mülkiyetine bağlı olarak işlev görmesi anlamına geliyordu. Örneğin, Hırvat İl Sanat Derneği, 1945 ile 1950 arasında diğer tüm eyalet derneklerinden daha fazla sergi düzenledi. Tek tip bir estetiğin uygulanmasını engelleyen bu yapısal farklılıklardı. (Videkanic, 2013, s. 54)

4.1.1. Yugoslavya'da ilk beş yılda resim sanatı

Sosyalist ilkelere dayalı yeni bir toplum inşa etmeye hevesli olan savaş sonrası Yugoslavya'nın kültür işçileri ve politikacıları, başlangıçta Sovyet tarzı sosyalist gerçekçiliği savundular. 1945-1949 yılları arasında Yugoslav Komünist Partisi, sanatın sosyalist devletin inşasında aktif rol alması ve kitleler tarafından kolayca anlaşılması gerektiği fikrini savunmaktaydılar. Sanat, sosyalist değerler mücadelesinde eğitim sürecinin bir parçası olarak işlev görmeliydi. Tek kelimeyle sanat, idealize edilmiş bir politik, sosyal ve kültürel gerçekliği modellemek zorundaydı. Yugoslav sosyalist gerçekçiliğinin sanatı, sanatın her dalına nüfuz etmiştir. Ancak resim, heykel ve mimarideki kullanımını ele alırsak, Yugoslav sosyalist gerçekçiliği heykel ve mimaride daha kullanışlı ve "kalıcı" olacaktır. Ancak resimde bile kullanılmış ve genel olarak Yugoslav sosyalist gerçekçiliği son derece sınırlı bir motif seçiminde ve kesinlikle kanonlaştırılmış bir ikonografide ısrar edilmiştir. Sansür ve kontrol, sanatçıların yaratıcılığından hiçbir şey bırakmaz. Her şey son savaştaki zaferi, partizan ordusunu, özellikle Yeni İnsanı, ülkeyi eğitmek ve yükseltmek için büyük işler yaratan bir insan imajını yansıtmak için programlanacaktı. Bahsettiğimiz gibi, sosyalist gerçekçilik kabul edilmesine rağmen, sosyalist gerçekçilik sanatı ve özellikle resim sanatı birçok belirsizlik ile karşılaşacaktır. Bütün bu muğlaklıkların yanıtı, 1949 Sergisi'nde verilmiştir.

1949'da Yugoslav Sanatçılar Derneği, Belgrad'da, sadece güzel sanatların resmi sesini temsil etmekle kalmayıp aynı zamanda sosyalist gerçekçilik ilkelerini doğrulamaya çalışan bu yeni sergisini düzenledi.[109] Bu olay aynı zamanda altına ilişkin belirsizliklere de acil cevaplar bulmayı amaçladı. Bu sergide, güncel sanatın arzularını bırakıp sosyalist sanatın yaratılmasına odaklanması gereken sanatçının, sosyalizmin bir savaşçısı olarak rolünü açıkça ortaya konacaktı.

Bu açıdan bakıldığında, Sovyet sosyalist gerçekçiliğinin, yirminci yüzyılın başlarından itibaren Yugoslavya'da ortaya çıkmaya başlayan formalizme, entelektüalizme ve her türlü avangard harekete karşı duracağı açıktır. Etkinlikte ayrıca, sosyalist gerçekçiliğe doğru net bir siyasi ve biçimsel yön olacağı ve sanat yoluyla

[109] Bu sergide 79 sanatçı yer alacaktı. Derneğin Düzenleme Kurulu, sosyalist Yugoslavya'yı oluşturan altı federal cumhuriyetten sanatçıların eseri olan 69 resim, 26 baskı ve çizim ve 36 heykeli sergilendi. Sergi, savaş sonrası ulusal birliği göstermeyi amaçladı ve bu nedenle uyumlu bir stilistik ve ideolojik görsel ifadeyi yansıtması bekleniyordu.

Yugoslavya'daki tüm milliyetlerin beraberliğini sağlamak umulduğu ile "yeni toplumsal koşullar" da yer almıştır. Ancak buna rağmen ortaya çıkan bu belirsizlikler ve birlik eksikliği nedeniyle bu sergi amacına tam olarak ulaşamamıştır. Sanat eserlerinin çoğu, sosyalist gerçekçiliğin ilkeleriyle uyumlu olmayan çeşitli estetik ve üslup biçimlerinde ortaya çıkmıştır.[110]

Tüm estetik ve üslup çeşitliliği ile Yugoslav sosyalist gerçekçiliği aşağıdaki resimlerde görülebilir.

1949 sergisinin öne çıkan tablolarından biri Radenko Mishevi'nin "Öğretmen ve Öğrenci" tablosudur. (120cm x 90cm) Boyutlarındaki bu küçük resim, sosyalist gerçekçiliğin izlenmesi gereken genel tavsiyelerinin en başarılı örneklerinden biriydi. Hem biçim hem de içerik olarak sosyalist yaşamın açık ve uyumlu bir temsilini temsil etmektedir.



Şekil 155. Radenko Misheviç, *Öğretmen ve öğrenci*, 1948
(Non-Aliged Modernism, s.40)

Bu resmin kompozisyonunda bir öğretmen ve iki kız öğrenci figürü var ve onların arkasında asılı Lenin portresi duruyor. Ön plandaki kız öğrenci figürü, partizan savaşına katılımını gösteren askeri bir ceket giyiymektedir. Figürleri ve jestleri, sıkı çalışma ve partizanlığın siyasi mesajını kolayca iletmektedir. Bu resmin ana özelliği, ülkedeki ana

[110] Dönemin eleştirmenleri, sanatın yeni ilkelerine rağmen biçimci eğilimlerin sanatçıların tercihlerinden kolay kolay kopamayacağını yazacaktı. Kübizm, Fovizm, Sürrealizm, Art Nouveau, Alman Dışavurumculuğu, Akademik Gerçekçilik ile karakterize edilen savaş öncesi sanat modernizminin estetiği, savaştan sonra bile bir arada var olmaya devam etti ve biçimci çıkarlara ve sosyalist gerçekçilik temalarına çeşitli yaklaşımlara katkıda bulundu. (Popoviç, 1981, s. 320)

gelişmelerden biri olarak gençlerin, yetişkinlerin ve özellikle kadınların eğitimine değinilmesidir. Gençler ve kadınlar, başta tarım olmak üzere ülkenin kalkınması için özellikle önemli kabul edildi ve devlet, vasıflı işgücünü artırmak için kadınların eğitimini teşvik etmişlerdir. Yugoslavya'nın ilk beş yıllık planının[111] sanayileşme, elektrifikasyon ve ekonomik kalkınma hedefleri de ortamı aydınlatan elektrik lambasına yansıtmaktadır. Arka plandaki Lenin portresi, Yugoslav Komünist Partisi'nin Komünist Enternasyonal'in idealleri içindeki ideolojik güvenilirliğini temsil ediyor. Tüm bu unsurlarla Mişeviç'in bu resmi, ideolojinin en temsili örneklerinden biridir.

Konsept ve tema bakımından dikkat çeken bir diğer resim ise Bozha Ilıç tab'ın "Yeni Belgrad'daki Arazi Sondajı"[112] tablosudur. Zamanın eleştirmenleri tarafından büyük boyutlarda (4,5 m x 2,5 m) boyanmış olan bu tablo, Yugoslav sanatının en başarılı tablosu olarak lakabını alacaktı.



Şekil 156. Bozha Iliç, Yeni *Belgrad'daki Arazi Sondajı*, 1948
(Alienation Effects, s.45)

Bu anıtsal eser, bir tema olarak başkent Belgrad'ın yeniden inşasını ele alan ve figürün büyüklüğünü vurgulayan XIX yüzyılın tarihi resmi ile XX yüzyılın sosyalist sanatının birleşimidir.(Videkanic, 2013, s. 63) Bu izlenimler, son savaşta yıkılan ülkenin yeniden inşasının acilen başladığını göstermek için devlet kampanyasına nüfuz edecektir.

[111] Bu beş yıllık plan Yugoslavya'nın az gelişmiş ekonomisini ele alacaktı. Bu yıllarda Komünist Parti, ülke endüstrisini hızla modernize etmeyi, çiftlik kolektivizmini zorlamayı ve temel altyapıyı oluşturmaya başlamayı amaçladı. Ancak bu plan sorunlu olacaktı çünkü bu, Yugoslavya'da ihtiyaç duyulandan farklı bir dizi ihtiyaca hitap eden bir model olan Sovyet modelinin bir kopyasıydı.

[112] Bu tablo Sırp Ressamlar Derneği'nin sergisinde sergilendi ve o kadar ilgi gördü ki İliç'in en ünlü eseri oldu. 1950'de XXv Viyana Bienali'ndeki Yugoslav Pavyonu'nda sergilendi.

Bir grup erkek ve kadın işçi ön planda, sondaj kulesinin matkap uçlarını döndürüyor. Arka planda inşaat makine ve ekipmanları ile bir sanayi sitesi sunulmaktadır. İşçi figürleri, sosyalist gerçekçiliğin gerektirdiği gibi genç, sağlıklı ve ciddi görünüyor. Her biri sondajı döndürürken, merkezdeki figürde uzun ve güçlü bir bedene sahip kadın figürü olarak hareket halinde tasvir edilmiştir. Çok çalışmasına rağmen yüzlerinde bir yorgunluk yok, tam tersine rolleri ve yaptıkları iş için sahip oldukları gururu hissediyorlar. İliç'in tüm bu atmosferi, insan figürünün sosyalist gerçekçiliğinin tipolojisini ve onun sosyalist toplumdaki rolünü olabildiğince açık bir şekilde idealleştirme girişimidir.[113]

Andrejevic Kun'un (1904-1964) "Korkunun şahitleri" adlı tablosu, yaşanan savaşın dehşetinin tanıkları olan insani duyguların derinlerini, yani figürleri yansıtan bir eserdir. İçinde, sunulan çerçevenin ötesindeki dehşeti gören güçlü tepkilerle ortaya çıkan bir grup insan vardır. Bu çalışma, Sovyet tarzının yazarları veya kahraman figürleri üzerinde değil, istismara uğrayanların "tanıklıkları" üzerinde yoğunlaşmaktadır. Figürlerin bu sınırlı alanı, insanların yüzlerinde tasvir edilen duygusal dramayı vurgulamaktadır. İzleyiciye bakan çocuğun görünümünden diğer figürlere kadar izleyici, figürlerin yansıttığı duygusal ve psikolojik baskıyı kolayca hissetmektedir. Bu tür bir sunumu bir burjuva modernist biçimciliği ilan ederek reddeden Sovyet modelinden uzak tutulmaktadır.(Videkanic, 2013, s. 74)



Şekil 157. Djordje A. Kun, *Korkunun şahitleri*, 1948
(Non-Aliged Modernism, s.73)

[113] Tipleştirme, resimlerde kolayca ayırt edilebilen, belirli bir anlatı yaratma eğilimini tanımlayan bir terimdir. Bu, 1920'lerde ve 1930'larda sosyalist-gerçekçi estetiği kuramlaştırma sürecinde geliştirilmiş bir reçeteydi. (Groys, 1992, s. 126)

Ancak 1949 sergisindeki pek çok eser gibi biçimciliğin de dönemin eleştirmenleri tarafından "satırlarca okunabilmesine" rağmen, bu eserin de sosyalist gerçekçilik ruhu içinde olduğu kabul edilmiştir. Çünkü çalışma ve içerik sosyalist gerçekçiliğin biçimsel normları içinde olmamasına rağmen ideolojik ihtiyaçlarına sadık kalmıştır. Bu figürlerin resme yerleştirilmesi, rakiplerin dehşetine karşı birleşmiş olan Yugoslav ulusunu bir bütün olarak sembolize etmektedir. Bu tür sunumlar, yani kurtuluş savaşı sırasında erkeklerin ve kadınların çektiği acıların ve fedakarlıkların tezahürü, II. Dünya Savaşı sonrası Yugoslav sosyalist gerçekçiliğinin en önemli temaları arasındaydı.



Şekil 158. Frano Simunoviç, *Partizan Müfrezesi*, 1948
(Croatian Painting and Art Criticizm, s. 279)

Bu sergide yer alan sosyalist gerçekçilik ideolojisi, yani savaş yıllarının temaları içinde yer alan, ancak resim üslubu bakımından farklı olan bir diğer çalışma ise Frano Simunoviç'in (1908-1995) "Partizan Müfrezesi" tablosudur. Bu çalışmada soğuk bir kış gününde ürkütücü bir atmosferde yürüyen partizan figürleri var. Resmin içeriği sosyalist gerçekçiliğin taleplerini aşacak olsa da, boyanma şekli, özellikle insan fizyonomisinin (acımasız ve kaba yüzlerin görünümü) sakatlanması, benzer pek çok başka eserle birlikte bu eseri "ideolojik bağlılık eksikliği" anlamına gelen "bezidejnost" şekilde etiketleyecektir.[114] Bu sergi tam ideolojik bağlılığını sergileyecek olsa da, içindeki biçimsel ve tematik çeşitlilik, bu dönemde Yugoslavya'da meydana gelen büyük toplumsal ve siyasi dönüşümle paraleldi.

[114] Veprat të cilat etiketoheshin me ‘idejnost’ që do të thoshte ‘’angazhim ideologjik’’ pranoheshin si pjesë e linjës së qartë partiake ose me vlera socialiste, kurse me ‘bezidejnost’ do të etiketoheshin të gjitha veprat e artit që ishin thjeshtë ideologjikisht neutrale (Šeparović, s. 279).

Bu sergideki eserler kadar, Stalin'den ayrılığın yarattığı siyasi krizin bir sonucu olarak, genel kültür tartışmaları da farklı olacaktır. 1949 sergisi yalnızca sosyalist gerçekçiliğin değil, aynı zamanda genel olarak Yugoslavya'daki Sovyet siyasetinin de sonu olarak görülebilir.

4.1.2. İlk beş yılda heykel sanatı

1945-1950 döneminde, merkezi devletin yaratılmasıyla birlikte, sosyalist Yugoslavya'da, anti-faşist savaşı anan ritüellerin kurumsallaştırılmasını gerektiren bir sosyal hafıza politikasının kurulması ihtiyacı ortaya çıkacaktı. Sosyalist kimliğin inşasında ve yeni ideolojinin yerleşmesinde en çok dikkat çeken biçimlerden biri olan anıtsal heykel, Yugoslavya'da kolektif hafızanın yaratılmasında önemli bir yer tutmuştur. II. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden hemen sonra, Sovyetler Birliği tarafından dayatılan Doğu bloku ülkelerinin sanatındaki o zamanki eğilimi takip eden Yugoslav heykeli, başlangıçta sosyalist gerçekçilik hedeflerine yönelik olmuştur.



Şekil 159. Antun Augunstinçiç, *Batina Muharebesi*, 1945-47
(Courtney Rawlings, 2019)

Yugoslav anıtsallığının en çok işlenen konularından biri olarak devletin dikkatini çeken anlardan biri de Batina Muharebesi olacaktır.[115] 1945'te Savaşın sona ermesinden sonra, ilk büyük anıtsal proje, bu savaşın anısına yapılan anıt kompleksi olacaktı. Antun Augunstinçii (1900-1979) tarafından 1945-47'de gerçekleştirilen "Batina'daki Kızıl Ordu Anıtı", Sovyetler Birliği'nin bizzat Kızıl Ordu savaşçılarına teşekkür ve minnet olarak sanatçılardan talep edilen bir çalışmaydı. Aynı zamanda, Sovyetler Birliği'nin politikasına Yugoslav desteğinin ve her şeyden önce Sovyet ideolojik sanatsal paradigmasına uyumun güçlü bir göstergesi olarak sembolize edilmiştir. Heykelin sunumundan, işlenmesinden ve ilettiği mesajdan, Sovyet heykeltıraş Vera Mukhina'nın 1937'de gerçekleştirdiği "İşçi ve Kolhoz Kadını" heykeline çok benzeyecekti. Bu benzerlik, Sovyetlerden miras alınan sosyalist gerçekçiliğe "sadakati" göstermektedir.



Şekil 160. Asker figürleri, detay
(Courtney Rawlings, 2019)



Şekil 161. Savaş sahnelerinin sunulduğu kabartma
(Courtney Rawlings, 2019)

Kadın figürünün bronz heykeli, yıldız biçimli bir kaide üzerine yerleştirilmiştir. Bir elinde kılıç, diğer elinde yıldız olan bir meşale tutar. Tüm figürü, ileriye doğru bir adım atarak hareket halinde tasvir edilmiştir. İdeolojik taleplerdeki bu figür, ülkeyi tüm iç ve dış düşmanlardan kurtarmak için ilerici kampanyasını sürdüren komünizmin savaştaki zaferlerini sembolize etmektedir. Elindeki komünist yıldız onun yol gösterici ışığıdır ve kılıç, devrimi savunmak için sürekli savaşmaya hazırdır. Sütunun ortasında, yıldızın köşelerinde, Kızıl Ordu'nun beş tümeninin savaşçılarını temsil eden beş asker

[115] Yugoslavya tarihindeki Batina Savaşı, II. Dünya Savaşı sırasında Yugoslav bölgesindeki stratejik ve teknik olarak en zor savaşlardan biri olarak kabul edilmektedir. Ancak buna rağmen, aynı zamanda en kanlı savaşlardan biriydi. Galip olmasına rağmen, bu savaşın büyük bir maliyeti oldu ve yaklaşık 1.200 Kızıl Ordu askeri ve yaklaşık 640 Yugoslav partizan askeri hayatını kaybetti. Zaferin sonucu olarak Kızıl Ordu güçleri Tuna Nehri üzerinde özgürce yürüyebildi ve Viyana ve Budapeşte'yi ele geçirme yönündeki baskılarını sürdürürken, Yugoslav partizanları batıya yürüdü ve ülkeyi Ustaşa kontrolünden ve Alman ordusundan kurtardı.

figürü vardır: Piyade, topçu, tankerler, havacılar ve denizciler.[116] Bütün bunlar basamaklı bir taş platform üzerinde yer almaktadır. Sütunun önünde, taş bir kaide üzerindeki basamaklı kısımda iki bronz savaşçı figürü yerleştirilmiş, dramatik bir şekilde Tuna'ya yönlendirilmişlerdir. Anıtın güney ve kuzey uçlarına savaştan sahnelerin sunulduğu kabartmalı iki panel yerleştirilmiştir.[117]

Bu anıt 9 Kasım 1947'de Batina Savaşı'nın üçüncü yıldönümünde açılacaktı.[118] Açılışına politikacılar ve bu anıtın Yugoslavya ile Sovyetler Birliği arasındaki samimi dostluğun bir sembolü olduğunu söyleyen üst düzey askeri şahsiyetler katılacak. Bir yıl sonra tüm bu övgüler, bu 'sevgi' bitecek ve bu anıt sadece partizanların anıldığı bir yere dönüştürülecektir.

Savaşı ve devrimi anmanın yanı sıra, genel olarak işçi ve çalışma figürüne de dikkat edilecektir. İdeolojideki önemine ek olarak, işçi sınıfı Ulusal Kurtuluş Savaşı'nda önemli bir rol oynayacağından, anıtlar onların yüceltilmesine adanacaktı. İşin sınıflandırılmasında en çok ilgili konulardan biri madenciler[119], savaşçı işçiler ve özyönetim işçilerine adanmış anıtlar olacaktır.

4.1.3. 1945 - 1950 yılları arasında mimarlık

Politikaya ek olarak, Yugoslavya özellikle mimarisi ve anıtsallığı ile tanınır. 1945'te iktidara gelen Yugoslav hükümeti zor bir görevle karşı karşıya kalacaktı: ülkenin sanayileşmesi ve modernleşmesi. Bu görev, ülkenin savaşın yıkıntılarından ve sonuçlarından yeniden inşasını gerektiriyordu. Bu görev kolay olmayacaktı çünkü bu dönemde Yugoslavya harap şehirlerle doluydu ve 2-4 milyon evsiz barındırmaktaydı. Tek kelimeyle ülke metaforik ve fiziksel bir kırılma yaşıyordu. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Yugoslavya hem Batı hem de Doğu dünyalarıyla ilişkilerini sürdürüyor gibi görünse de, savaşın bitiminden kısa bir süre sonra Sosyalist Yugoslavya'nın Sovyetler

[116] Bu taş oymalar Augusticiç'in yardımcıları tarafından yapılmıştır: Rudolf Ivanovic, Grga Antunac ve Frano Krsinic.
[117] Bu iki kabartma anıtın açılışında olmayacaktı. Birkaç ay sonra yerleştririlmiştir.
[118] Bu anıtsal kompleksin üzerine yerleştirilecek son unsur, anıtın altına yerleştirilen mahzendir. Yugoslav Ordusu ve Yugoslav Partizan savaşçılarının 1.200'den fazla kalıntısını barındıracaktı.
[119] Madencilerin sıkı çalışmasına ek olarak, Yugoslavya'da hatırı sayılır sayıda madene sahip oldukları için daha fazla muamele göreceklerdi.

Birliği'nin[120] yolunu izleyeceği ve Tito ile Yugoslav Komünist Partisi onun için bir "hayranlık" yaratacaktı. Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku ülkeleriyle olan ilişkilerin etkisi Yugoslavya'nın siyaset ve ekonomisinde görülmesinin yanı sıra hem sanatta hem de mimaride etkisi kaçınılmaz olacaktır. Bu nedenle Sovyetler Birliği'nin ve Doğu Bloku ülkelerinin çoğunun önemli bir hareketi olarak Sosyalist Gerçekçilik, Yugoslav mimarisi üzerinde de büyük bir etkiye sahip olacaktır. Sovyetler Birliği doktrini, "Kültürel Üretimin Hakim Doktrini"nin yerini aldı. Sanat gibi, mimari de devrimin yüceltilmesinin kurallarına uymak zorundaydı. Sanatçı ve mimarlardan bu istekle işbirliği yaparak vatani görevlerini yerine getirmeleri bekleniyordu.[121] Kentsel çevreleri inşa etmenin Stalinist yolu, komünist büyüklüğü yansıtan imajla karakterize edildi. Bu yaklaşım bir dereceye kadar Yugoslavya'da da kopyalanacaktı, ancak ülkenin büyüklüğündeki ve ekonomik gücündeki değişikliklerin bir sonucu olarak, daha az örnekle Yugoslavya, Sosyalist Gerçekçiliğin daha mütevazı bir versiyonuyla sonuçlanacaktı. Yugoslav mimarisindeki bu yönün sadece birkaç yıl süreceğini düşünürsek, sosyalist gerçekçilik ruhundaki örneklerin az olduğunu görmekteyiz.

Savaştan hemen sonra Yugoslav Komünist Partisi, inşaat ortamının anlamını değiştirmeye çalışacak ve onu devrimci toplumun taleplerine uyarlamak isteyecektir. Ancak bu amaç imkansız olurdu çünkü nesneler sanat kadar kolay değiştirilemezdi. "Yeni bir başlangıcın egemenliği" ideolojisine aykırı olsa da, mümkün olan tek çözüm, mevcut ortamı özümsemek ve onu yeni düzene uyarlamak olacaktır. Yeni güç, üç biçimde tezahür edecekti: komünist propagandanın bir parçası olarak kamusal alanlarda komünist ikonografinin sergilenmesi, yeni Yugoslav kimliğini teşvik etmek için cumhuriyetlerin başkentlerinde hükümet binalarının tasarımı ve inşası ve son olarak Josip Broz Tito.[122] Sosyalist Gerçekçilik hâlâ anlaşılmaz olsa da, ona doğru inmek zorunluydu. Buna yönelik ilk adım, yeni bir ülkenin güç ve birliğinin simgesi olan yeni bir idari başkent yaratma fikrini sunan Yeni Belgrad'ın planlanması olacaktır. Yeni Belgrad'ın en önemli amacı,

---

[120] Savaş sonrası yıllarda ekonomi merkezileştirildi ve ülke, anayasa, siyaset ve kültür başta olmak üzere hemen her alanda Sovyet modellerine göre tamamen yeniden yapılandırıldı. Yugoslav Komünist Partisi, ekonominin tüm özel sektörlerini kamulaştırarak üretim araçlarını devralacak.

[121] Sosyalist Gerçekçiliğin tek mimari ifade olarak ilan edilmesi çoğu Yugoslav mimar tarafından iyi karşılanmadı ve gerçekleşmesi her zaman şüpheliydi. Bu anlaşmazlık, sosyalist gerçekçilik mimarisinin ne anlama geldiğinin açık bir şekilde tanımlanmamasında ana soruyu doğuracaktır. Kendi ülkesi Sovyetler Birliği'nin bile tanımlamadığı bir tanım.

[122] Bu üç biçim, sosyalist gerçekçilik devrimlerinin karakterine yaklaştı ve savaş sonrası dönemde Yugoslav kamusal yaşamının ve mimarisinin bir parçası oldu.

Yugoslav toplumunun etnik-milliyetçi olmayan karakterini ve tüm ulusların birleşme sembolüydu. Yeni Belgrad'ın "muzaffer kurtuluşun" "ebedi sembolü" olduğunu belli etmeliydi. Bu amaçla mimarlara ve planlamacılara bu sembolü oluşturmakla görev verildi ve böylece diğer tüm komünist Yugoslav şehirlerinin modelini oluşturmakla görevlendirildiler. Yani sosyalist-realist dikteye göre "biçim olarak sosyalist ve içerik olarak ulusal" bir şehir inşa etmeleri istendi. Yeni başkentin kurulması sadece bir "Tabula rasa" alanına fiziksel bir müdahale olmayacak, aynı zamanda tarihsel zamana da bir müdahale olacaktır. Bununla travmatik geçmiş tarihin (burjuvazi, Sırp monarşisi ve yabancı işgali) askıya alınmasını, unutulmasını ve yeni sosyalist düzenle başlayan yeni bir tarihin başlangıcını gösteriyordu. Yani bu, yeni bir başlangıcın ideolojik kurgusunun, saf bir plan içinde sosyalizmin inşasının güçlü bir yansımasıydı.[123] Yeni Belgrad, Tito'nun Komünist Partisi tarafından yönetilen bağımsız ve özgür halkların neler başarabileceğinin bir örneği olarak pasifize edildi. Yeni Belgrad, Sava Nehri'nin batı kıyısında, eski şehrin karşısında yer almaktadır.

1948'de inşaatına başlanana kadar, bölgedeki tek bina 1937'deki ilk Belgrad Uluslararası Fuarı'nın fuar alanıydı.[124] Yeni Belgrad'ın konut inşaatına ihtiyacı olmasına rağmen, Yugoslav hükümeti iki önemli hükümet binası ile inşaata başlamaya karar verdi: Parti Merkez Komitesi binası ve Federal Hükümet Başkanlığı binası.

Kasım 1946'da "Belgrad'ın Yenilenmesi ve Yeniden inşaası" adlı yarışma, mimarları bu iki tesisin inşası ve genel olarak şehir planı için proje hazırlamaya başlanmıştır. Hükümet binaları ve Yeni Belgrad'ın şehir planı için bu rekabet, Yugoslavların sosyalist mimarileri için standartları belirledikleri bir arena görevi görecekti. "Sava Nehri'nin sol yakasında Belgrad'ın çizilmesi" olarak adlandırılan ilk plan, 1946'da mimar Nikola Dobrovic'ten (1987-1967) geldi.[125] Bu radyal planda Parti Merkez Komitesi ve Federal Hükümet Başkanlığı binalarına büyük önem vererek Yeni Belgrad'ı bir siyaset ve iktidar merkezi haline getirdi. Bu plan, kentsel ve mimari rekabetin temeli olacak olsa da, mimarlardan özellikle söz konusu yapılar için başka

[123] Başkentin hakimiyeti göz önüne alındığında Böyle bir projenin ana nedenlerinden biri, Yugoslav monarşisinin eski karargahı olan Belgrad'dan kalıcı olarak uzaklaşma, yani kendisini tarihi Sırbistan'dan uzaklaştırma arzusu olacaktır.

[124] Savaş sırasında buraya adil yer anlamına gelen Sajmishte adı verildi ve Naziler tarafından toplama kampı olarak kullanılacaktı.

[125] Bu planda Dovroviç, odak noktasının tren istasyonu olduğu yirmiden fazla idari binadan oluşan bir radyal plan önerdi.

önerilerde bulunmaları istenecektir. Master plan için yapılan 26 başvurudan hiçbiri Dobric'in radyal planını yeniden üretmeyecekti ve hepsinden önemlisi, hiçbiri Merkez Komite binası için ilk etapta değerlendirilmedi. Değerlendirilen tek proje Vladimir Potocnjak'ın (1904-1952) Federasyonun inşası projesiydi. Potocnjak'ın projesinin başarısı, Yugoslavya'daki Sosyal Gerçekçiliğin mevcut durumunu yansıtıyordu. (Rawlings, 2018).

Bu binanın inşaatına 1948'de başlanacak olmasına rağmen, birkaç ay sonra Komintern (Komünist Enternasyonal) Komünist Parti ile tüm bağlarını koparacak ve Yugoslavya'yı büyük ticaret ortakları olmadan bırakacaktı. İlk sosyalist şehri yaratma projesi tamamen durdurulacaktı. Federasyon binasının inşaatı 1955'te devam edecekti.
Rreth arkitekturës së kësaj ndërtese do të flasim në kapitullin e katërt, gjegjësisht në arkitekturën përgjatë viteve ’50.

Ashtu si ky objekt e kishin fatin edhe shumë ndërtesa tjera që filluan të ndërtohen dhe më pas u ndërprenë për tu rindërtuar me fillin në vitet ’50. Edhe pse planet e tyre do të kishin gjurmë të realizmit socialist, kjo do të nryshonte dhe do të përshtateshin simbas kërkesave të kohës.

4.2. 50’li Yıllar, Sosyalist Realismin sonu

Yugoslavya'da Sovyetler Birliği'nden ayrılmayı bir reform dönemi izleyecekti. 1950'lerin başlarında üç ana yönde değişiklik yapıldı: ülkenin siyasi sisteminin liberalleşmesi ve hızlı bir şekilde ademi merkezileşmesi, yeni ve benzersiz bir kendi kendini yöneten ekonomik sistemin[126] yaratılması ve iki ana pakttan hiçbirine ait olmayacak bir diplomatik politika.[127]

[126] Yugoslavya'nın kendi kendini yöneten sistemi veya kendi kendini yöneten sosyalizmi 1950'de doğdu ve Yugoslav Komünist Partisi tarafından formüle edilen bir işçi özyönetim biçimiydi. Bu teorinin 'mimar'ı, ülkedeki en sesi çıkan politikacılardan biri olan Edward Kardelj (1910-1979) olacaktır. Yugoslavya'yı Sovyet sisteminden ayıran bu sistem 1990 yılına kadar kullanıldı. 1974 Yugoslav Anayasası'nda kanunla güçlendirilecekti. Özyönetim sistemi, işçilerin ve vatandaşların doğrudan egemenliğine dayanan tam özerk bir sistem anlamına geliyordu.

[127] Yugoslavya'nın Komünist İstihbarat Bürosu'ndan atılmasından kısa bir süre sonra, Yugoslavya her iki paktın da üyesi olmayan uluslararası müttefikler aradı. 1954'te Başkan Tito, Latin Amerika, Asya, Afrika ve Orta Doğu'yu ziyaret ederek uzun bir uluslararası tura başladı. 1955'te Bungug Konferansı'ndan sonra Tito, Mısır ve Hindistan cumhurbaşkanlarıyla yakın ilişkiler kurdu. Bir yıl sonra Hırvatistan'ın Briuni adasında buluşarak bir sonraki hamlesinin Bağlantısızlar'ın ilkelerini belirleyeceklerdi.

Yugoslavya, Varşova Komünist Antlaşması'na katılmayı reddetti ve Soğuk Savaş'ta tarafsız kalmaya karar verdi. Mısır, Hindistan ve Endonezya ile birlikte Bağlantısızlık Hareketi'nin kurucusu oldu. Tüm siyasi ve ekonomik gelişmeler ve değişimler kültürel değişimle kol kola gidecektir. Bütün bu atmosfere cevap verecek sanat, devletin yeni hedeflerini karşılamak için bir yön alacaktır. Kısacası ülkenin kültürel gelişimi, sosyal ve ekonomik yapının diğer kesimleri kadar önemliydi.

Tito'nun ve Yugoslav Komünist Partisi'nin Stalinizmden çıkarılması kültürel tartışmaları "söndürmeyecek". Bu bölünmeden sonra, sosyalist gerçekçiliğin benimsenmesine ilişkin kültürel tartışma daha da ateşli hale gelecektir.[128]

Sosyalist gerçekçiliği savunan aydınların aksine, Sovyetler Birliği'nden ayrıldıktan sonra buna karşı çıkanların sesi daha da yükselmiştir.[129] En etkili seslerden biri, 1920'ler ile 1950'lerin sonları arasında çeşitli dergi ve gazetelerdeki metinlerle sürekli olarak sosyalist gerçekçiliğe saldıran Hırvat yazar Miroslav Krleza'nın [130] (1893-1981) sesiydi. Yugoslavya'da sosyalist gerçekçiliğin gayri resmi sonu, 1952'deki Yugoslav Yazarlar Kongresi'ndeki güçlü konuşmasıyla başlatılacaktır. Krleza'nın argümanının iki yönü olacaktı: Birincisi, sanatsal üretimin biçimsel ve estetik doğası içinde gerçek olması gerektiğiydi, bir diğer yandan da milli ve yerli üretim olmalıydı.

Ona göre Yugoslav sanatı, ülkenin sosyo-politik tarihine bir bakış açısıyla sahip olmalıdır; sömürge geçmişini ve komünist, devrimci bugünü içeriyordu. Ona göre, yerli Yugoslav sanatı milliyetçiliğe dahil olmayacak, ancak sömürge tarihi konusunda Marksist bir duruş sergilemeliydi.(Videkanic, 2013, s. 81).

---

[128] Aslında birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi Yugoslavya'da da sanat üzerine kültürel tartışmalar savaş öncesi yıllarda yani 1920'lerde başlayacaktı.Yugoslavya'daki en büyük zorluk bu dönemde komünistlerin tam bir arayış içinde düşman olmaları olacaktır. Sırp monarşisinin liderliği, komünistlere ve tüm muhalefete zulüm için bir kampanya ilan edecek. Bu yıllarda devrim ile sanat arasında nasıl bir sentez oluşturulacağı uzun uzadıya tartışıldı. On yıllar boyunca entelektüellerin argümanları modernist ve sosyalist-realist estetik arasında duracaktı. Bir grup sanatın en doğru biçimi olarak sosyalist gerçekçiliği savunurken, diğer grup sanatın sosyal-politik olarak meşgul olması ve biçimsel sorunları ele almaya devam etmesi gerektiğini öne sürdü. Bu konuda somut bir sonuca varılamayacağını ve dolayısıyla bu tartışmanın 2. Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra da devam edeceğini belirtmekte fayda vardır.

[129] Bu, sanatsal özerklik ile sosyalist devletin kurumsallaşmış, bürokratik eğilimleri arasındaki sürekli müzakerenin bir sonucu olarak ortaya çıktı.

[130] Misolav Krleza, yirminci yüzyıl boyunca Yugoslavya'nın en ünlü yazarı olarak kabul edilen bir yazardır. 1930'larda Komünist Parti üyesiydi ve Yugoslav siyasetinin bir destekçisiydi. En iyi yazarlardan biri olarak Yugoslav edebiyatı ve siyaseti üzerindeki etkisi yüksekti.

Onun bu çağrısı, bir yandan sosyalist-gerçekçi dogmanın iknalarına, diğer yandan boş, modern, tarih dışı bir "yüksek portalizm"[131] olarak algıladığı şeye siyasi ve estetik bir cevap olacaktır. (Videkanic, 2013, s. 82).

Sosyalist gerçekçiliğe vurgu yapan Sovyet estetik üretiminin, devrimci sanat için temel oluşturamayacağına ve Sovyet sosyalist gerçekçiliğinin sanatı temel özelliklerinden, yaratıcılık, hayal gücü ve deneyden mahrum bıraktığına inanıyordu. Ancak modern Avrupa avangard fikirleri bile gerekli ihtiyaçları karşılayamamıştı. Ona göre ideal sanat, ancak sanat ve devrimi bütünleştirerek elde edilebilirdi.1954'te Yugoslav Yazarlar Kongresi'ndeki ikinci konuşması, sosyalist-gerçekçi doktrine son darbeyi vurdu. Krlezha bu sefer ister Batılı ister Sovyet olsun her türlü taklite karşı çıkacaktır. O, özerk bir Yugoslav estetiğine, Yugoslav uluslarının şimdiye kadar olduğu gibi tarihin nesnesi yerine öznesi olmaya ilk kez çağrı yapmıştır. Sosyalist gerçekçiliğe sürekli darbeler, 1952'de resmi olmayan ve 1954'te resmi olarak estetiğin reddi, Yugoslavya'ya çeşitli modernist etkilerin akışında yeni bir başlangıçtı.

Miroslav Krleza tarafından başlatılan bu amaç, sanatın gelişmesinde özgür, daha ilerici fırsatlar yaratmak için fırsatlar sunmuştu. Ancak buna rağmen Krleza'nın uyarı ve tavsiyelerinin dikkate alınmayacağını da belirtmek gerekir. Siyasi ve devrimci bilince dayanan bir modernizm çağrısı çözümsüz kalmıştı.

4.2.2. Sosyalist Modernizme Doğru

Devletin yeni yönü, batıdaki baskın modernite kavramlarının etkileri ve apolitik biçimciliğin estetiği Yugoslavya'ya giderek daha aşina hale gelecekti. Bu çabalar, sanatı, Yugoslavya'nın dünyevi özlemlere ulaşmanın en iyi yollarından biri olarak benimseyeceği modernist yöne götürecektir.[132]

---

[131] Üst portalizm, bazı Doğu Avrupa ülkelerinin ve Yugoslavya'nın eleştirilerinde kullanılan estetik bir terimdir. Bu terim "sanat için sanat" kavramını ifade eder. Yirminci yüzyılda Yugoslav eleştirisi bağlamında modernite açısından özel bir yer edinmiştir. (Videkanic, 2013)

[132] Yugoslavya'nın modernizmi hızla benimsemesini sağlayan uluslararası güçler, ülkenin iç siyasi ve ekonomik yapılarındaki önemli değişimlerle eşitlendi. Devlet, uluslararası konumu ve çıkarları ışığında, kendi sosyalist sistemini istikrara kavuşturmanın tek yolu olarak özyönetim modelinin kurumsallaşmasını ve bürokratikleşmesini gördü. Devletin sahip olduğu tüm açıkların kapatılması gerekiyordu. İnsanları devletin çıkarları doğrultusunda hareket etmeye zorlamak için ütopik söylemlerle dolu bir dizi ideolojik mekanizma kullanmak zorunda kaldı. Aynı zamanda Parti, artık halk devriminin öncüsü olmak istemediğini açıkladı; şimdiki rolü, yurttaşları sosyalist geleceklerine doğru yönlendirmek ve yönlendirmek olacaktır. Bu noktada parti, polis devletinin aleni "sert gücü" yerine kültürel, sanatsal ve eğitimsel etki yoluyla ikna

Yugoslav sanat dünyasının moderniteye doğru hareketi bazı temel unsurlardan da etkilenmiştir: Birincisi, çok sayıda genç sanatçının modernist bir estetiğe ulaşma arzusunu ifade etmesiydi. İkincisi, Sovyetler Birliği tarafından önerilene alternatif bir sosyo-politik ve kültürel kimlik bulmak için Yugoslavya'nın iç savaşıydı. (Videkanic, 2013, s. 97) Sonuç olarak tüm cumhuriyetlerde son derece zengin, karmaşık ve çeşitli bir sanatsal yelpaze başlayacak ve gelişecektir.

Böylece Yugoslavya özel bir versiyonu benimsemeye başladı: Ülkenin siyasi ve kültürel koşullarını yansıtan Sosyalist Modernizm. Bu model, Yugoslav sanatının ve savaş sonrası Batı modernizminin külliyatı ile yakın bağlarının bir sonucu olarak - ama asla tam olarak bütünleşmeden - yavaş yavaş hüküm sürmeye başlayacaktı.

1950'lerde, Yugoslavya'ya yabancı sergilerin getirilmesini sağlayan kültürel ve politik kurumların desteği, sosyalist modernite sisteminin kurulmasında önemli bir rol oynadı.[133] Ancak Yugoslavya'nın ulusal seçimlerinin uluslararası sanat sahnesinde[134] karşılıklı temsili de önemli bir rol oynayacaktır. Bütün bunlar Yugoslavya'da karmaşık ve özel bir sanat sisteminin inşasına yol açtı. Bu yeni sanat sisteminde, sanatçıların sosyalist toplumda konumlanması için çok önemli bir faktördü.[135] Devlet, sanatçıların teşvik edilmesine çeşitli şekillerde katılarak, sanatçıların ücretsiz çalışmasını, devlet

---

"yumuşak güçlerini" kullanan kendisini basitçe ideolojik bir lider ilan etti. (Videkanic, 2013, s. 115). Bu durumda, sanat, eğitim ve kitle iletişim araçları, devletin ulusal ve uluslararası çıkarlarını korumanın en önemli yollarından biri oldu.

[133] '50'lı yıllarında Yugoslav sanatını etkileyecek en önemli sergilerden şunlardı: 1952'de Belgrad, Zagreb, Ljubljana ve Üsküp'te birçok büyük isimlerin yer aldığı Çağdaş Fransız Sanatı sergisi, 1953'te Belgrad, Zagreb ve Üsküp'te gerçekleşen De Stijl grubunu içeren Hollanda Resim Sanatı sergisi, 1955'te Belgrad, Zagreb ve Ljubljana'da gerçekleşen Henri Moore kişisel sergisi, aynı şehihrelrde Çağdaş Alman Baskı ve Çizimleri sergisi, aynı yıl Belgrad, Zagreb, Ljubljana ve Üsküp'te gerçekleşen Çağdaş İtalyan Sanatı sergisi, 1956'da birkaç şehri gezen Amerikan Renkli Litografı sergisi ve aynı yıl Belgrad'ta New York Modern Sanat Müzesi koleksiyonundan, önde gelen Soyut Dışavurumcuların tüm neslini içeren Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Çağdaş Sanat sergisiydi. (Denegri, 2018)

[134] 1950'den itibaren Yugoslavya, Venedik Bienali'nin bir parçası olacaktı. Ayrıca Tokyo, Sao Paulo ve İskenderiye Bienallerine katıldı. Yugoslavya bu etkinliklere katılmanın yanı sıra çeşitli ödüllerle ödüllendirilecekti. Azni zamanda '50 yıllarda Yugoslav sanatını birleştirmesini sağlamak için Salon ve daha sonra Riyeka'daki Modern Galeri'de düzenlenen Gençlik Bienal Sergisi de dahil olmak üzere, Yugoslavya'da periyodik etkinlikler düzenlenmiştir. 1955'ten itibaren Lüblyana'da düzenli olarak Grafik Sanatlar Bienal Sergisi devam etmiştir. Bu etinlik Doğu ve Batı ülkelerin yer almak üzere, aynı zamanda Üçüncü Dünya denilen ülkelerin katılmasıyla, Yugoslavya'nın kültür politikasının ve Sosyalist Modernizm sisteminin gerçekten sembolik bir tezahürüne dönüştü. 1961'de ise Belgrad'ta Çağdaş Yugoslav Sanatının Trienali de başlayacaktı. (Denegri, 2018)

[135] Bütün bu sistem, siyasi iktidar kurumlarının ideolojisi altında örgütlenecek, maddi olarak desteklenecek ve denetlenecekti. Devletin sanatçıların yaratıcılığına vereceği hoşgörü, bir itiraz olmamasını 'talep eder', çünkü birçoğu sayısız ayrıcalıktan yararlanırdı. Kendi kendini yöneten sistemin bir parçası olduklarına ve Sosyalist Modernizmin Yugoslav versiyonunun siyasetteki benzersiz sosyalizm modeline uyacağına inanacaklardı.

atletizminde akademik sonrası çalışmaları[136] , devlet bünyesinde eser satın alma, sigorta ve belirli bir sanatsal dönemden sonra emekliliği sağladı. Sanatçılara bu şekilde 'yaklaşma', Yugoslav özyönetim sisteminin toplumsal entegrasyonunun bir parçasıydı. Ve çeşitli maddi kısıtlamalara rağmen, Yugoslavya topraklarında etkili olacak bu karmaşık "sanat sistemi" kurumsal kompleksinin düzgün işleyişini kurmayı ve sürdürmeyi başardı. Bu sistem sadece sanatsal hayatın yoğun bir şekilde gelişmesini sağlamakla kalmamış, doğası gereği modernizmin sosyalist post-realizme karşı muzaffer ifade dilleri olarak tanınabilen ve tipolojik olarak nitelendirilebilecek birçok ifade dili üretmiştir. Sosyalist modernizm içinde çeşitli ifadeler olduğu göz önüne alındığında, resmi bir devlet sanat ideolojisiyle (sosyalist gerçekçilikte olduğu gibi birinci parti dahil) değil, özellikle sanatçılar tarafından tercih edilen bir sanat türüyle uğraştığımızı anlamalıyız.[137] "Sosyalist modernizm" terimi, bir üslubu ifade etmek yerine, aslında Yugoslavya'nın sanatsal yaşamının savaştan sonraki yirmi yıl boyunca içinde geliştiği genel manevi ve kültürel iklimi ifade eder.

Bu sanatın "resmi" olmadığı, çünkü herhangi bir resmi siyasi organ[138] tarafından yaratılmadığı, ancak sosyal olarak finanse edilen kurumsal aygıtların kendileri tarafından ortaya çıktığı ve teşvik edildiği belirtilmelidir. Sanatçıların bu çözümü tamamen devlete hizmet edecektir. Ayrıca, devlet aygıtının denetimi tamamen ortadan kalkmayacaktı, ancak 1952'den sonra artık bu kadar katı ve baskıcı olmayacaktı. Böylece sanatçılar gönüllü olarak dahil olduklarını ve 'yıkıcı bir faktör' olmadıkları ve olmak istemedikleri bir sisteme entegre olduklarını hissettiler. Yugoslavya'nın özelliği, savaştan sonra sosyalist ütopyanın her zaman iki versiyonunun olması gerçeğinde yatmaktadır: resmi devlet resmiliği ve gayri resmi. Ülkenin kültürel bilincinde, bunların her ikisi de yirminci yüzyılın çoğu için geçerliliğini korudu.

Her ikisi de modernite projesinin ürünüydü, çünkü modernitenin öncüllerinden kaynaklandılar: Evrensel sosyal, kültürel ve politik yapıların yaratılması ve insanlığın

---

[136] Tüm etkinliklerde olduğu gibi sanat da devlet içinde kurumsallaşmıştır. Bu, o zamanlar Yugoslavya'da özel galerilerin faaliyetinin olmadığı ve sanatçıların özel tüketiciden ve çağdaş sanatsal ticarileşmeden kaynaklanan maddi faydalardan yoksun olduğu anlamına gelir.

[137] Şahsi görüşüme göre bu, devletin yurtdışındaki sergilerden, ödülerden ve hepsinden en önemlisi ülkedeki kültürel etkinliklerden elde edilen faydalardan kaynaklanıyordu. Ayrıca, 50'li yılların ortalarından itibaren yön değiştirdikleri, Batı dünyasından daha kabul edilebilir bir imaj elde edebileceklerini fark ettikleri için, modernitenin kabulü olumlu olacaktı.

[138] Sosyalist gerçekçiliği terk ettikten sonra Yugoslavya'nın hiçbir zaman devlete ideolojik olarak hizmet edecek tek bir resmi tarz veya akım yaratmadığını belirtmekte fayda var. Bunun yerine sürekli bir ifade tarzı çeşitliliği vardı.

kurtuluşu. Biri Komünist Partinin liderliği ve onun ulus inşası projesiyle yakından ilişkiliydi. Tek kelimeyle, resmi sosyalist ütopyayı temsil ettiğini söyleyebiliriz. Diğer versiyon, devlet sosyalizmini ve yapılarını eleştiren bir grup entelektüel, politikacı ve sanatçıdan geldi. İlk resmi versiyonun ideolojik gerekliliklerini karşılamak için sanat eserleri, geniş sosyalist ideallere atıfta bulunan uygun temalar ve başlıklar kullandı. Devlet hegemonyası ve modernist estetikle uyumluluk, devlet kültürü için kazanan bir kombinasyon oldu. (Videkanic, 2013) Sosyalist modernitenin resmi biçimi, ulus inşası ve ulusal tarih gibi devlet ideolojilerini destekleyen kültürün bir bölümünden oluşuyordu. Bu, resmi kültür kurumları, uluslararası sergiler ve popüler kültür kitlesi aracılığıyla desteklenecek ve temsil edilecek türden bir modernlikti. Yugoslavya'da buna paralel olarak, bağımlı olmayan ve sanat sisteminin sınırları içinde olmayan özerk sanatsal konumlardan oluşan ikinci versiyon veya bir "ikincil akım" ortaya çıkacaktır. Bu konumda, alternatif sanatsal dillerle birlikte, kurumsal işleyişin alternatif yollarını yaratacaklardır. Bu ikinci akım kendi içinde avangard tarihsel modellerin mirasını içeriyordu. Akademik kültürel hayatta, kitle iletişim araçlarında ve sanatta bulunurdu.

Bu versiyonun parçası olanlar, sosyalizmin ilkelerini paylaştılar ve devletin bunları etkin bir şekilde hayata geçirdiğine inanmıyorlardı. Bu nedenle etkinlikleriyle Marksizmin, sol siyasetin ve sosyalist kültürün yeniden değerlendirilmesini talep edeceklerdir. (Videkanic, 2013, s. 241)

Resmi ve kısmen marjinal devrimci kültürlerin bir arada var olması, genel olarak Yugoslav sosyalist modernitesinin karmaşıklığını anlamanın anahtarıdır.

4.2.3. 50'li yıllarda resim sanatı

Sosyalist modernizm sanatı sürekli değişim arayışı içinde olacak olsa da, 'resmi' biçiminde, ulus inşasında, ulusal tarihte ve hafızada devlet ideolojilerini destekleyen, kamu tarafından onaylanmış sanat yoluyla tezahür eden bir kültürün bir parçasını yansıtıyordu. İkinci Dünya Savaşı, kardeşlik ve birlik olaylarını içerecek eserler önemli ölçüde tercih edilirdi. Resmi yön sürekli değişecekti. Yarı soyut kompozisyonlara, manzaralara ve stilize insan figürlerine dayanıyordu. Sanatçılar artık resmi deneylere özgürce katılıyordu ve materyal kullanımlarında kendilerini ifade etmeye devam ettiler. Bu yenilik, formda denemeye cesaret eden genç sanatçılar tarafından daha fazla

benimsenecekti. Modern aktarım altında kişisel bir meslekte gerekli konuları giderek daha fazla gerçekleştirmeye çalıştılar.

Savaş sonrası modernleşmeye girişi gösteren en eski örneklerden biri Pedja Milosavljeviç'in 1951 tarihli "Dubrovnik Depremi" tablosudur.[139] 1951 Dubrovnik depreminin sonuçlarının bir açıklamasıdır. Sanatçı bu eserinde şehrin manzarasına odaklanır ve aynı zamanda alında iki insan figürü sunar. Binaların şekli ve insan figürleri çarpıtılmış ve kalın etkileyici fırça darbeleriyle sunulmuştur. İnsanlar ve şehir birbirine karışıyor gibi görünüyor. Sanatçı burada insanın binalar kadar hassas olduğu mesajını iletmektedir. Duygu yüklü, ancak dışavurumcu bir ifadeyle ifade edilen bu resim, modernizme girişin ilk örneklerinden biri olarak gösteriyor.

Yugoslavya köylerinden manzarayı gösteren bir diğer çalışma ise Mladen Srbinovi'nin (1925-2009), 1955 yılında gerçekleştirdiği "Köy evleri" çalışmasıdır. İçinde, bir manzaranın illüstrasyon şeklinde parlak bir renk yelpazesiyle temsilini görüyoruz. Bu çalışmanın önemi, devletin başarılarının 'gerçekliğini' (ülkenin kırsal alanlarının bile inşa edildiği) göstermesi amaçlanan eski manzaranın, şimdi başka bir üslup diliyle sunulduğunu görmemizde yatmaktadır. Ivan Picelj'in "Kompozisyuon"u, Yugoslavya'da sosyalist modernitenin ikinci versiyonunda gerçekleştirilen çalışmalardan biridir.



Şekil 162. Pedja Milosasavjeviç, *Dubrovnik depremi*, 1951
(Non-Aliged Modernism, s.118)

[139] 1952'de bu eser Venedik Bienali'nde sergilenecekti.

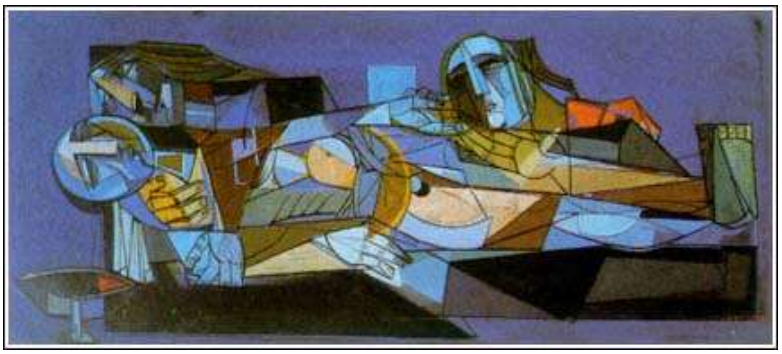


Şekil 163. Mladen Srbinoviç, *Köy evleri*,1955
(artnet.com)

Marij Pregelj'in (1913–1967) "Kamp" eseri, 50'lerdeki Yugoslav sanatının gerçekliğini belki de en iyi yansıtan resimdir.



Şekil 164. Marij Pregelj, *Kamp*, 1955
(Muzej savremene umetnosti, s. 82)



Şekil 165. Lazar Vozareviç, Pieta, 1956
(rastko.rs)

İçinde, İkinci Dünya Savaşı sırasında işgalciler tarafından toplama kampına yerleştirilmiş bir grup insan var. Figüratif modernite içinde yer alan ancak özerk temsillerle bize toplama kamplarında yaşanan acının figürlerini sunar. Figürü net olmasa da, eserin kompozisyonu boyunca hüzün kolayca hissedilir.

Lazar Vozareviç (1925-1968), "Pieta" adlı eserinde Savaşın acılarını Kübist bir geometrik formda sunarak anlatır. Bu eserde, ülkenin özgürlüğü için savaşan bir askerin ölüm anını ve onun yasını tutan diğer iki figürü anlatıyor.

Anlatı sunumuna sadık kalmaya devam eden yaşlı sanatçılara ek olarak, tema üzerinde kalan ama zorla deney yapan gençlerin yanı sıra, tam bir inançla aşırı soyutlamaya dönmeye cesaret eden üçüncü grubumuz da vardır.



Şekil 166. İvan Picelj, *Kompoziyon*, 1952
(Non-Aliged Modernism, s.247)

Ivan Picelj'in "Kompozisyuon" adlı eseri, Yugoslavya'da sosyalist modernizmin ikinci versiyonunda veya üçüncü grup sanatçılarda gerçekleştirilen çalışmalardan biridir. Yani bu eser, modernitenin bu ikinci çizgisi açısından en çok ses getiren gruplardan biri olan EXAT 51[140] grubunun 1953 yılındaki ilk sergisinde sergilenen tablolarından biridir.

[140] EXAT 51, Experimental Atelier'ın kısalmasıdır. Grup 1951 yılında kuruluğu için 51 rakamı alıyor. Resmi olarak ilk Zagreb'deki Güzel Sanatçılar Derneği toplantısında manifestolarını okudu. Grup Vlado Kristl, Ivan Picelj ve Aleksandar Srnec resamlardan ve Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Vladimir Zarahović mşmarlardan oluşmaktaydı. Farklı bir anlatım biçimlerine sahip olmalarına rağmen sosyalizmden asla ayrılmadılar ve asıl amaçları onu yeni sanat biçimleriyle reforme etmekti. Grup 1950-1956 yılları arasında uzun sürmese de sonraki yılların sanatında büyük yankı uyandırdı.

Bu tür çalışmalarla amaçları, Yugoslav sanatının kuruluşuna, daha devrimci bir sanat biçimi olarak gördükleri soyutlamaya doğru ilerlemek için meydan okumaktır. Ne pahasına olursa olsun, sosyalist gerçekçiliğin kalıntılarından kurtulmak istediler. Buna göre devrimin tam olarak uygulanabilmesi için gerçeklikle ve maddi dünyayla yeni bir ilişki kurması ve aynı zamanda insan duyusal aygıtının tam dönüşümünü yapması gerekiyordu. (Martino Stierli)

4.2.4. 50'li yıllarda heykel sanatı

Yugoslav sanatında önemli bir rol oynamaya devam eden heykeller de 1950'lerin yeniliklerine tabi olacaktı. Daha küçük ölçekte olsun, aynı zamanda anıtsal olsun, hepsi moderniteye ve onun biçimlerine yönelik olacaktır. Ancak 50'li yılların ikinci yarısından itibaren anlatıdan kaçacak tarzlarda gerçekleşmeye başlayacak olsalar da temaları hemen hemen aynı kalacak ve devletin ideolojisine hizmet edecekti.

Matija Vukovi.'nin "Kadın ve ölü çocuk" çalışması, insan varoluşçuluğunu ele alan bir heykeldie. Başlıktan da anlaşılacağı gibi, elinde ölü bir çocuk tutan bir kadın figürü sunulmaktadır. Bu heykel savaşın neden olduğu acıyı hatırlatıyor. Bu görünüme, neredeyse amorf bir görünüm sağlaması özel bir anlam katmaktadır.



Şekil 167. Matija Vukoviç, *Kadın ve ölü çocuk*, 1955
(Skulptura posle 1945, s. 157)



Şekil 168. Ana Basiç, *Anne ve Çocuk*,1955
(skulptura-hronologijaizlaganja.rs)

En önemli şey, Yugoslavya'nın her bölgesinde sürekli olarak inşa edilmeye devam eden anıtsal heykellerdi. Bunları meydanlara ve parklara yerleştirmek, devlet hedeflerinin daha iyi tanıtılmasını sağladı.

Devlet gereksinimleri çerçevesinde olacak ancak farklı bir üslupla gerçekleştirilecek çalışmalardan biri de Ana Beslic'in (1912-2008) 1955 yılında gerçekleştirdiği "Anne ve Çocuk" heykelidir. Faşizm kurbanlarını anmak için yapılan bu heykel, çocuğunu elinden tutan bir anneyi tasvir ediyor. Hassas bir temaya sahip olmasına rağmen, sunum şekli daha keskin konturlarla ve detaysızdır.



Şekil 169. Aleks Zarin, *Faşist terörün kurbanları*, 1957 (skulptura-hronologijaizlaganja.rs)



Şekil 170. Ante Grzetiç, *Acının Anıtı*, 1959 (skulptura-hronologijaizlaganja.rs)

Bu, bu dönemin çoğu sanatçısının sosyalist gerçekçilik görünümlerinden nasıl çekilip daha özgür, daha organik ve daha minimal ifadelere yöneleceğinin somut bir örneğidir. Aleksandan Zarin'in yatan kadın ve erkek olmak üzere iki insan figürünün sunulduğu “Faşist terör kurbanları anıtı” heykelinde de aynı eğilime sahibiz.

Yıllar geçtikçe, soyutlama daha da mevcut olacaktı. Ante Grzetiç'in (1920-1992) 1959 yılında gerçekleştirdiği ve Kragujevac'taki savaş mağdurları anıt kompleksinin bir parçası olan "Acının Anıtı" adlı çalışması da bu gerçeği kanıtlayan eserlerden biridir. Burada, İkinci Dünya Savaşı sırasında üzücü bir patlama anında kesin bir hareketle sunulan mermer bloklara oyulmuş iki erkek ve kadın figürü var. Neredeyse tamamen soyut görünmesine rağmen, bedensel hareketler ve yüzlerinden çektikleri acılar ustaca aktarılıyor.

50'lerin sonlarında tamamen soyut heykeller de kamusal alanlara yerleştirilmeye başlandı.

4.2.5. 50’lerde Mimarlık

1948'den sonra yaşanan tüm siyasi ve ekonomik gelişmeler süphesiz ülkenin mimarisini de etkilemiştir. Görsel sanatlar ve edebiyattan farklı olarak, sosyalist gerçekçiliğin sert taleplerinden ilk ayrılan ve Batı'ya yönelen alan mimarlık olmuştur. [141] Bu yıldan itibaren, merkezi mimarlık sistemi özgürleşecek ve öz-örgütlenme ile devam edecek, bir deyişle devlet mimarlık üzerindeki kontrolünden vazgeçecek ve tasarım sürecinden sorumlu olanlar mimarların kendileri olacaktır. (Babiç, 2013, s. 78). Ülkenin misyonu zaten Yugoslav sosyalist toplumunu tanımlamaktı ve mimarların görevi geleneksel ulusal miras ile modern mimari arasında bağlantı kurmaktı. Enstitü, fabrika, hastane, okul yapımı gibi savaş sonrası temel ihtiyaçlar karşılanmaya başladığında, hükümet dünyaya açılma zamanının geldiğini anlayacaktır. Mimarların modern mimariyi inşa etme yeteneklerinin sınırlı olduğunu bilerek, daha fazla keşifleri zorunlu olacaktır. Bu nedenle öğrenciler ve mimarlar farklı ülkeleri gezerek dünyaya açıldılar. Modernist tesislerin tasarımı ve inşası, Yugoslavya'nın Batı'nın dikkatini çekmeyi ve onların "saygısını" kazanmayı amaçladığı ana yollardan biriydi.

Öte yandan, Le Corbusier'in[142] mimarisinin etkileri ve tarzı Yugoslav mimarisine geri[143] dönmüşlerdir. Bu etki, binalarda gözle görülür bir şekilde hissedilecek ve 50'lerin mimarisini karakterize edecektir. Her önemli şehrin en az bir Le Corbusier benzeri yapısı olacaktır. (Kuliç, 2009).

Belgrad'daki Askeri Coğrafya Enstitüsü binası, bu tarzı ödünç alınan ilk binalardan biridir. Bu binanın tasarımı yeni değildi, 1946'da başlamıştı, ancak mimar Milorad Macura onu zamanın özelliklerine göre yeniden tasarlayacak ve yeni inşaata kaldığı yerden betonarme iskeletten devam edecekti.

---

[141] Mimarlığın yönü Batı'ya doğru olsa da mimarlar hem tipoloji, hem finansman hem de mesleki örgütlenme modellerinde sosyalizm çerçevesinde çalışmaya devam ettiler.

[142] Le Corbusier'in tüm Avrupa'yı dolaşacak olan Retrospektif Sergisi'nin son durağı Yugoslavya olacaktı. Aralık 1952'den Mayıs 1953'e kadar, bu sergi Belgrad'a ek olarak Üsküp, Zagreb, Split ve Ljubljana'da gösterilecekti. Bu etkinlik sadece mimarlık sektörünün değil, genel olarak tüm devletin ilgisini çekecektir.

[143] Yugoslav mimarisi, savaştan önce bile Le Corbusier'den etkilenmiş olurdu. Yurtdışında eğitim görecek birçok mimar, stüdyonuzda çalışma ve daha sonra yöntemlerini eve getirmek için geri dönme fırsatına sahip olacaktı.

Macura'nın yeniden tasarımı, mevcut iki katı tamamlayacak, ancak daha sonra bunları basit bir Corbusier çatısı ve devasa bir kaide yapılmıştır. Bu bina, Marsilya'daki Le Corbusier Unité d'Habitation binası referans alınarak yapılmıştır.



Şekil 171. Askeri Coğrafya Enstitüsü, 1950-53
(Kuliç, 2009, s. 413)

Zamanın eleştirmenleri, Macura'nın tasarımını savaş sonrası Belgrad'daki ilk tamamen modernist bina olarak adlandırmışlardır. Bu yapı, modernist bir üslubun belirgin bir tekrarı olmasının yanı sıra, Stalinizmin sembolik reddini temsil etmesi de önemlidir. Bu açık Corbusier ifadesi, Sovyetler Birliğinden uzaklaşmayı temsil eden mimari bir ifadeydi.[144] (Kuliç, 2009, s. 232) Çok benzer tesisler Zagreb, Ljubljana, Saraybosna vb. yerlerde inşa edilecek.

1955-1965 döneminde cumhuriyetlerin başkentlerinde ve Yugoslavya'nın ana kentinde konut binalarının inşasına ek olarak önemli kurumsal binalar inşa edilecekti. Bu on yıl, yeni sosyalist devletin resmi yüzünü inşa ettiği dönemdi. Bu yapı kategorisinin yapımında en çok kullanılacak stil, o Uluslararası stil olacaktır.[145]

[144] Bazı kaynaklara göre bu bina, Yugoslavya'daki Kominform'un karargahı olacak şekilde tasarlandı. 1948'de Yugoslavya'yı saflarından uzaklaştıran örgütün ta kendisi. Orijinal projenin bilinmemesine rağmen, Comniform'un koltuğu olacağı gerçeği, sosyalist gerçekçilik üslubuna yöneleceğini gösteriyor. (Kuliç, 2009, s. 233)

[145] 1950'lerde Yugoslavya'nın Amerika'ya olan siyasi eğilimi ve aralarındaki sosyal ilişki Yugoslav mimarisine hemen yansıyacaktır. 1956'da Belgrad'daki Birleşik Devletler Çağdaş Sanat Sergisinden sonra, sanatta Soyut Dışavurumculuk ile birlikte en son mimari başarılar da geldi. Bunlar New York'taki Lever House, Chicago'daki Mies van der Rohe'nin Lake Shore Drive Kuleleri ve Philip Johnson'ın Glass House'u gibi Uluslararası Stil ikonlarıydı (Kulic, 2009, s. 260). Cam perde duvar dalgası Corbusian salgınının yerini alarak, Amerikan mimarisinin Yugoslavya'da kazandığı prestijini açıkça gösterecekti.

1950'lerde bu önemli tesislerden biri de Federal Savunma Bakanlığı'nın üzerinde yer alan Yugoslav Ordu Karargahı (Genel Kurul Binası) idi.



Şekil 172. Genelkurmay Binası, 1957
(Kuliç, 2009, s. 417)

Bina 1957-1965 yılları arasında mimar Nikola Dobroviç tarafından tasarlanmıştır. Binanın her iki bölümünün konumlandırılması sembolik bir kapı oluşturur. Yugoslav federasyonunun tüm resmi binaları arasında, bu yapı Uluslararası Stil mimarisinden en çok kaçınılan yapılarından biridir. Bu yapıyı malzeme kontrastları, dokular ve şekiller aracılığıyla yapmışlardı. Bu, binanın ana hacmini oluşturan kare kırmızı taş bloklarla yapılmıştır. Malzeme olarak da beyaz mermer ve cam kullanılmıştır. Bu malzeme ve biçim karışımına, sembolizm ve işlevine rağmen, bu tesis ülkenin en önemli tesislerinden biriydi. Başlıca devlet binaları arasında 1947 yılında yapımına başlanan ancak Tito-Stalin ayrımı ile yapımı durdurulacak olan Federal Hükümet Başkanlığı Binası yer almaktadır.



Şekil 173. Vladimir Potoçnjak, Federal Hükümet Başkanlığı Binası
(tropicofmeta.com)

Bu yapının inşaatı 1955'te yeniden başlayacaktı. Potocnjak'ın ölümüyle birlikte, Mihailo Jankovi (1911-1976) baş mimar olarak görev yapacaktır. Binanın yalnızca temelleri ve dış cephesi yapıldığında, Jankoviç bu fırsatı mevcut siyasi iklime göre yeniden tasarlama şansı olarak yakalayacaktı. Potocnjak'ın ilk çizimleri, Sovyet binalarının ruhuna uyum sağlama eğilimini açıkça gösterimektedir. Cephedeki büyük açıklıklar, beton iskeleti büyük beton plakalarla hizalamak için binaya ağırlık katmak için bazı pencerelerdeki kilit taşları geleneksel özellikleri hissedecektir. Ayrıca projede anıtsal heykeller de yapının dışarıdan ayrılmaz bir parçası olarak düşünülmüştür.(Rawlings, 2018).

Jankoviçi kalın duvarlı bir eteğin bulunduğu yere piloti ekleyerek ve büyük revak yerine Le Corbusier'in Villa Savoye'sini anımsatan tek katlı şerit bir bina yerleştirerek Potoçnjak planini değiştitmiştir (Rawlings, 2018). Janković ayrıca anıtsal heykelleri dış cepheden kaldırarak binanın güçlü simetrisi ve geniş yataylığının önemli bir hükümet alanı olarak işlevini göstermesine izin vermiştir. "H" planlı yapı 5500 m2'lik bir alanı kaplar ve altı Cumhuriyete ayrılmış altı salon, 744 ofis, 13 konferans salonu ve üç büyük salon içerir. Belirgin bir anıtsallığa sahip olmasına rağmen, bu binayı benzersiz kılan şey zarif ve dengeli oranlardır. Yeni Belgrad'ın gelişimini vurgulamak için binanın şehir planlamasına çok dikkat edildi, bu binaya ait tüm alan yaklaşık 65.000 m2'lik bir alanı kaplamaktadır.[146]



Şekil 174. Federal Hükümet Başkanlığı binası
(architectuul.com)

[146] Bu bina bugün Sırbistan Sarayı olarak adlandırılıyor ve inşa edildiğinden bu yana iç yapısının değişmediğini belirtmekte fayda var. Böylece Yugoslavya'da yirminci yüzyıl ortası tasarımının bir zaman kapsülünü temsil ediyor.

Devlete ve ideolojisine hizmet edecek diğer tesisler 1960'lar ve sonrasında hızla inşa edilmeye devam edecekti.

4.3. 60'-70'li yıllar

1960'ların başında ekonomik ve siyasi[147] gelişmelerdeki istikrarla birlikte Yugoslavya, uluslararası siyaset sahnesinde önemli bir aşamaya ve role girmişti. Bağlantısızlık Hareketi'nin yaratıcısı ve önde gelen üyesi olmasının yanı sıra, Üçüncü Dünya siyasetinin kurtuluşu içinde, Doğu ile Batı arasında bir kavşak ve arabulucu olarak hareket ederek "barış içinde bir arada yaşama" politikasını aktif olarak desteklemişlerdir.[148]

Ülke için bir başka gelişme de yurtdışına seyahat etme özgürlüğü, yabancı literatüre özgürlük ve turizmin canlanması olacaktır. Bu, ülkenin kültürünü önemli bir şekilde etkileyecek dış dünya ile bağlantı kurulmasını sağlayacaktır. Bütün bunlar Yugoslavya'nın bir özgürlükler devleti olduğu hissini veren açık bir ülke, liberal ve istikrarlı bir toplum imajı yaratacaktır.[149] 1960'ların ortalarında, Yugoslav sosyal gerçekliğinin bu pembe tablosu solmaya başlamıştır.

Yugoslav Komünist Partisi liderliğindeki çatışmalar, ekonomik ve sosyal reformlar[150] , siyasi yaşamın demokratikleştirilmesi talepleri, daha fazla ifade özgürlüğü talepleri, siyasi ve entelektüel seçkinlerin kamusal çatışmaları, sosyal ve siyasi krizin en önemli olayları arasındaydı.

Bütün bunlar 1968'deki öğrenci ayaklanmasıyla sonuçlanacaktı. Devletin bunlara tepkisi sert olacaktı ve bu da gerilimi artıracaktı. Gerginlikler 1970'lere kadar devam edecekti. Bu yılların başından itibaren Yugoslav Komünistler Birliği'nde cumhuriyetlerin

---

[147] Yoğun ekonomik gelişme ülkeyi bölgesel bir ekonomik güce dönüştürdü, kişisel standart yavaş ama istikrarlı bir şekilde Batı Avrupa'nınkine yaklaşıyordu.

[148] Siyasi düzenin totaliter karakterine rağmen Yugoslav sosyalizmi, savaş sonrası Avrupa'da ekonomik ve sosyal deneylerin en başarılı örneklerinden biri olacaktır. (Kolesnik, 2010, s. 213).

[149] Ve aslında, siyasi baskıdan muaf olmayan, kültür alanında bilinmeyen göreli konuşma özgürlüğünü ve tek parti sistemini gölgede bırakan da bu görüntüydü. Ancak bu, devletin sanatı siyasi amaçlarla kullanma fırsatından 'vazgeçeceği' anlamına gelmez. (Kolesnik, 2010, s. 216)

[150] Yugoslavya'da çeşitli reformlar olağandışı olmasa da, 1963 ile 1968 arasındaki siyasi ve ekonomik değişiklikler, 1950'lerin başından beri en çarpıcı olanı olacaktı. Bu, Yugoslav toplumunu önemli ölçüde değiştirecektir. Bu reformlar, ekonomik sisteme radikal müdahale ile zirveye ulaşılan devlet aygıtının büyük yeniden örgütlenmesiyle başlayacaktı. Üretim araçlarının mülkiyeti devletten işçilere devredildi, bu da özel teşebbüste özgürlük anlamına geliyordu. Bu değişim ülke ekonomisini canlandıracak ve üretkenliği, pazar rekabetini ve Batı Avrupa'ya kitlesel göçü artıracak olsa da, eğitimli gençlerin işsizliği, sınıf farklılaşması artmaya devam edecekti.

yetkilerini artırmaya yönelik bir hareket başlayacaktı. Tito bu harekete tasfiyelerle karşılık verdi. Etnik protestoları önlemek için gerekli reformlardan bazılarını başlatmaya başlayacaktı. 1974 Anayasası'nda cumhuriyetlere daha fazla özerklik verilmişti, bu iki ayrı bölge için de geçerli olacaktı. Bu gerçek, Sırbistan'ı büyük bir memnuniyetsizliğe, yıllar sonra birçok halktan, özellikle Boşnak ve Kosovalı Arnavutlardan 'çıkaracak' bir memnuniyetsizliğe götürecektir.

4.3.1. 60'lar-70'lerde sanatın gelişimi

60'ların başında her şey sakin görünse de, 1963'te sanat tam bir özgürlük içindeymiş gibi görünse de Tito, soyutlamaya alenen karşı çıkacaktı. Bu eğilim 1966'ya kadar devam edecekti. 1963'ün başlarında yaptığı bir konuşmada Tito, soyut sanatın bilinmediğinin sosyalist etikle bağdaşmadığını ve devrimin belirlediği gelişmenin yönünü değiştirmeye çalışan bir şey olduğunu ileri sürdü. Ayrıca birçok modernist eserin sanatsal değere sahip olacağına, ancak tam bir soyutlamanın anlamsız ve sanatsal değere sahip olmadığına dikkat çekilmiştir. Tüm bu tepkiler tesadüfi olmayacak, Sovyetler Birliği'nin Yugoslavya üzerinde baskı kurmaya devam etmesinin bir sonucu olarak kabul edilecektir. Yugoslav makamları üzerindeki bu Sovyet baskısı, 1960-1963 yılları arasında son derece yüksek olacaktır. (Kolesnik, 2010, s. 218).

Bu, Yugoslavya'nın 1958-1959 yıllarında Moskova'da düzenlenen Sosyalist Ülkeler Sanatı sergisine katılmayı reddetmesinden sonra başladı. Bu dönemden itibaren iki ülke arasında sanatla ilgili sürekli gerilimler olacaktır. Tito'nun bu eleştirisine rağmen, bu konuşmasında sanatçıları değil, bu tür sanatlara verilmemesi gereken çeşitli ödülleri verme yetkisi ve fon tahsisi ile emanet edilen sorumlu komünist liderleri suçluyordu. (Denegri J. , s. 22). Tito'nun tercihlerinin hiçbir zaman soyut ve modernist sanattan yana olmadığını bilen dönemin basını onun bu konuşmasını resmi bir görüşten ziyade kişisel bir görüş olarak değerlendirecektir. Bu muameleye rağmen, Tito'nun konuşmasından sonra bazı sanatsal etkinlikler iptal edilecek ve bazıları ertelenecekti. Bu, parti yetkililerinin kişisel görüş ve zevklerinin sanat değerlendirme sürecinde çok önemli bir rol oynadığı savaş sonrası ilk yılların taze travmalarından geldi. Aynı yılın birkaç ayından sonra iptal edilen sergiler gerçekleşecekti. Bu, Tito'nun yorumlarının sanatsal etkinliği büyük ölçüde etkilemeyeceğinin bir kanıtıydı.

Bu olaya rağmen Yugoslav sanatçılar yaratmayı bırakmayacaklardı. O yıllardakiler ve 70'lerdekiler, sürekli olarak yeni trendler getiren avangard sanat dünyasına yönlendirileceklerdi. Devlet ise ütopik ideallerine devam etti. Devrimin idealleri giderek susturulacak ve yerini katı bürokrasi uygulanacaktı. Sosyalist Yugoslavya, Batı fantazmagorisi biçimlerine düşkünken, devrimin en yüksek ideallerine hitap eden bir toplum haline geldi. Bu yıllar boyunca devlet, onun ütopik vizyonunu ve hafızasını anacak bir proje yaratacaktı.

Kamu bilincinin bu yeniden inşasında her türlü kültürel yaratımı harekete geçirecekti. Özellikle kamusal sanat, ütopya vizyonunu korumanın anahtarıydı. Devlet sosyalist sanatı ve kültürü, en başarılı şekilde anmanın inşaat ve sanat yolundan geçtiğini biliyordu. Bunu heykel ve mimari, özellikle hibrit heykel / mimari projeler yaparak desteklediler.

’60-’70 Yıllarında resim sanatı

1960'lar ve 1970'lerin ortalarında Yugoslav sanat dünyasında Yeni Eğilimler[151] adlı yeni bir akım hakim olacaktı. Ancak buna ve sürekli olarak yeni araştırma ve alternatiflerde aktif olan diğer birçok gruba rağmen, Sosyalist Modernizm çatısı altında üretilen sanat, politik olarak tarafsız olduğu anlaşıldığı ve iktidarın refahını etkilemediği için devletten tam kurumsal destek aldı. Devletin destekleyeceği örneklerden Vladimir Veliçoviç’in "Ölü kuşların manzarası" tablosunu ve Merij Pregelj'in "Diptik" tablosunu verebiliriz. İlkinde, terk edilmiş ve ıssız bir yer hissi veren kasvetli bir manzaramız var. Prigelj'in resımında ise, figürler şekilsiz ve tanımsız olmalarına rağmen bir savaş ve ıstırap içinde olduklarını bir his vermektedir. Sanatçının kendisi bu temalarla tanınırdı.

[151] Yeni Eğilimer, 1961 yılında Zagreb'de kurulmuş bir sanat hareketidir. Bu terim altında programlanmış, optik, kinetik ve neo-yapısalcı sanat vardı. Bu dönemde bu hareket, 1961, 1963, 1965, 1968 ve 1969 yıllarında Zagreb'de düzenlenen beş uluslararası sergiyle dikkat çekecekti.



Şekil 175. Vladimir Veliçkoviç, *Ölü kuşların manzarasi*, 1962
(msub.org.rs)



Şekil 176. Merij Pregelj, *Diptik*, 1972
(msub.org.rs)

Dönemin diğer önde gelen çalışmaları aşağıda görmekteyiz:



Şekil 177. Ordan Petlevski, *Platform*, 1970
(msub.org.rs)



Şekil 178. İlija Penushesi, *Peizaj*, 1977
(msub.org.rs)

Devlet resme de yatırım yapacak olsa da, en çok devletin gücünü göstereceği temel unsurlar olan anıtsal heykel ve mimariye yönlenecekti.

4.3.2. 60'-70'lerin heykel sanatı

Yugoslav sanatının en özel özellikleri, şüphesiz, bugüne kadar dünyanın her yerinden insanların dikkatini çekmeye devam eden anıtsal heykellerin yapımında olacaktır. Bu anıtsal projeler, ilerleme ve geleceğe dair ideolojik anlatıların yanı sıra sembolik bir siyasi yapı ile ulusal ve toplumsal uyumu desteklemeye hizmet etti. Bu tür anıtlar Yugoslavya'nın her yerinde inşa edildi ve yerleri Yugoslav ulusal kurtuluş hareketi ve sosyalist devrimin tarihindeki önemine göre seçilmiştir ve bu anıtlar devlet tarafından yaptırılmıştır. Devlet tarafından yaptırılan anıtlar, sosyalist modernizmde gerçekleştirilmiş ve resmi sosyalist modernitenin zaferini gösteren örneklerdir. Bu örnekler, sosyalist modernitenin siyasi ideoloji ile tarihi hafızasını en iyi şekilde ifade etmektedir. İnşaa edilen heykeller genellikle şehir merkezlerinin dışında inşa edilmişler ve İkinci Dünya Savaşı sırasında halk ile savaşların gerçekleştiği yerler arasında bir köprü görevi görmüşlerdir. Bu anıtlar, o yılların tüm olaylarını anmak için bir anma yeri görevini görmekteydi. Hem 1960'larda hem de 1970'lerde bu eserler, Savaş ve Devrim'i gençler için olabildiğince anlamlı[152] kılmaya hizmet etmiştir ve bu anıtlara yerel dilde 'Spomenik' denilmekteydi. 1960'ların en eski eserlerinden biri, 1963 yılında Kosova'da Miodrag Pecic ve Svetomir Basara'nın yaptığı "Boro ve Ramiz Anıtı" heykelidir. Bir zamanlar Kosova kasabası Landovica'da bulunan anıt, Yugoslav döneminde 'Kardeşlik ve Birlik' fikrinin tanımlayıcı bir sembolü olan yakın dostlukları olan iki Partizan askeri Boro Vukmirović (sırp) ve Ramiz Sadiku (arnavut) anısına yapılmıştır. Söz konusu partizanların öldürüldüğü yere inşa edilmiştir. Bu dikilitaş 10 m uzunluğunda ve infaz sırasında kucaklaşan iki yoldaşı soyut bir şekilde temsil etmektedir. Boros ve Ramiz'in bu efsanevi konumu, bu heykeli önemli bir ulusal anıt haline getirecek, hatta posta pullarına bile basılmıştır. Bu anıt Yugoslavya'nın en önemli anıtlarından biriydi.

[152] Her yıl birçok ilkokul ve lise öğrencisi bu yerleri ziyaret etmek için organize geziler düzenlerdi. Ayrıca, II. Dünya Savaşı'nın büyük muharebelerini anmak için askeri, siyasi ve kültürel seçkinlerin bir araya geldiği yıllık etkinlikler vardı. Bu etkinlikler programlar, konserler, çağdaş danslar ve söyleşilerle göz kamaştırıcı olurdu.



Şekil 179. Boro ve Ramiz Anıtı, 1963
(skulptura-hronologijaizlaganja.rs)



Şekil 180. Ivan Saboliç, *Üç yumruk*, 1963
(spomeniksdatabase.org)

1963 yılında açılışı yapılan heykeltıraş Ivan Saboliç'in "Üç yumruk" heykeli Yugoslav heykelciliğinin en ünlü eserlerinden biridir. Nis'in idam edilen vatandaşlarının anısına yapılmıştır ve heykel Niş'teki Bubanj Memorial Park'ta bulunmaktadır.

Bu anıtsal heykelin bu ana unsurları, yerden çıkıp göğe yükselen, betondan yapılmış üç adet yumruklardır. Yugoslav döneminde, bu heykel ülkede hayatını kaybeden kurbanların anısını yaşatan önemli bir anma mekanıydı ve Yugoslavya'nın her yerinde kültürel bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Ayrıca ülke tarihi ve devrim idealleri hakkında dersler verilen çocuklar ve gençler başta olmak üzere binlerce kişi burayı ziyaret etmiştir.

Bu dönemin en ünlü heykeltıraşlarından birisi de Dusan Dzamonja'dır (1928-2009). Eserleri, o zamanlar kamu projelerinin en büyük ve en pahalı işleri arasındaydı. (Videkanic, 2013, s. 132) En ünlü eserlerden biri 1967 yılında Podgariç köyünde gerçekleştirilen "Devrim Anıtı"dır. Bu anıt, savaş sırasında yerel halk tarafından düzenlenen devrimci ayaklanmaları sembolize etmektedir. Büyük soyut beton heykel, yaklaşık 10m uzunluğunda ve 20 m genişliğinde asimetrik kanatlar şeklindedir. Orta kısımda alüminyum levhalarla kaplı göz şeklinde bir küre vardır. Bu heykelin yolu boyunca 900 partizanın cesetlerinin yerleştirildiği bir dizi mahzen yerleştirilmiştir. Yazarın kendisine göre anıtın asıl amacı, ölüm ve yenilginin üstesinden gelen 'zaferin kanatlarını' temsil etmekti. Bu, Yugoslavya'nın ulusal kültürel bilincinin bir parçası haline gelen çalışmalardan biri olmuştur.



Şekil 181. Dusan Dzamonja, Devrim Anıtı, 1967
(spomeniksdatabase.org)



Şekil 182. Kosmay Anıtı, 1971
(skulptura-hronologijaizlaganja.rs)

Heykellerin yapımı 70'ler boyunca devam edecekti. Bunlardan biri de Kosmay'da, bölgede katledilen askerlerin anısına inşa edilen, sanatçılar Vojin Stojic ve Gradimir Medakoviç'in "Kosmay Anıtı". Bu eserin sembolü hakkında bazı iddialar olsa da en çok kabul gören şekli, Yugoslavya'nın sembolü olan, faşizme ve Nazi işgaline karşı gücü ve direnişi simgeleyen beş köşeli bir yıldız olduğudur. Bu heykelin bu formu, savaş sırasında bu ülkede gösterilen direnişi sembolize etmekedir.

Bir diğer önemli anıt ise Miodrag Zirkovi ve Ranko Radovi'nin "Sutyenska Muharebesi Anıtı"dır. Tjentište'deki bu anıt, 1943 tarihleri arasında gerçekleşen Sutjeska Muharebesi'nin savaşçılarını ve ölen askerlerini anmaktadır.



Şekil 183. Sutyenska Muharebesi Anıtı, 1971
(spomeniksdatabase.org)



Şekil 184. Makedonium, 1974
(monumental.org)

Beton heykel kanat şeklindedir ve sanatçıya göre 'zaferin kanatları', işgalci düşmana karşı zaferi temsil etmektedir. Keskin şekli, partizanların özgürlük için savaştığı ağır araziyi temsil etmektedir.

Ayrıca Makedonya'nın Kruşevo kentinde Iskra ve Jordan Grabul'un yapmış oldukları "Makedonium" gibi tarihi temalı eserler de yer alacaktır. Bu anıt, 1903'te Osmanlı İmparatorluğu'na karşı Ilinden Ayaklanması'nda yer alan direniş savaşçılarını ve

aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı savaşçılarını anmaktadır. Bu anıt mimari/heykel olarak da adlandırılmıştır. Ancak buna paralel olarak, bu anıt siyasi proje için önemliydi ve Makedonya ile Yunanistan arasında uzun bir kültürel savaş olan Makedon Davası ile yakından bağlantılıydı. Vitray ile süslenmiş kubbe şeklindeki beton anıt, çeşitli hikayelerle yorumlanan, ancak hiçbiri resmi olmayan, garip bir şekle sahiptir. Ancak bu anıt neyi sembolize ederse etsin, Yugoslavya'daki diğer anıtlardan çok farklı olması onu özel kılmaktadır. Bu yıllarda bu türden yüzbinlerce anıtsal heykelin yapımına devam edilecekti. İçerik olarak aynı amaca sahip olmalarına rağmen, soyutlama ve fütürist zevk onları Yugoslav sanatında özel bir yere sahip olmalarına neden olmuştur.

4.3.3. ’60-’70 yıllarında mimarlık

1950'lerin sonlarında ve 1960'ların başlarında, Yugoslavya'daki mimari, Brütalizmi benimsemeye ve onu yalnızca yüzeysel bir stil olarak değil, aynı zamanda devletin tercihlerini temsil edecek bir stil olarak kullanmaya başlanmıştır. Dünya savaşı sonrası oluşan ekonomik kriz, büyük maddi tahribatlar, ekonomik açıdan da daha avantajlı olan bu tarzın, Yugoslavya dahil dünyanın çeşitli ülkelerinde uygulanmaya başlamasına neden olmuştur. Bu gerçeklere rağmen, Yugoslavya'nın en büyük sorunlarından birinin, bazı federasyonların ve halklarının yönetimi olacağını bilen devlet, her ne pahasına olursa olsun halklarının geçmişinden kaçacak çözümler aramıştır ve " Bratsvo edinstvo' stratejisini uygulamaya koymuştur. Brütalizm bu isteğe cevap verecektir çünkü maliyeti daha kolay olmasının yanı sıra estetik olarak da devletin talep ve amaçlarına uyum sağlayarak yeni bir kimlik oluşturacaktır. Ancak buna paralel olarak çok önemli bir neden daha vardı. 1960'larda Yugoslavya, kendisini hem siyasi hem de ekonomik olarak etkileyecek bir kargaşa krizinden geçecektir. Bütün bu ortam, devleti bir kez daha gücünü, sınırların içinde ve dışında kanıtlamak zorunda bırakmıştır. Mimari tarz, iki dünya (Batı demokrasisi ve komünist Doğu) arasında kendi yolunu inşa etmeye ve sosyalist bir ütopya yaratmaya çalışan bir devletin gücünü göstermek zorundaydı. Yapıların anıtsal ve sert görünümü, gücü ve otoriteyi yansıtacaktı ve bunlar Yugoslavya'nın gücünü hem yurtiçinde hem de yurtdışında kanıtlamak için kullandığı iki unsur olmuştur. Bu tarz, bu dönemde gelişen sanatın hem ideolojisine hem de etik kısmına uyacaktır. Bu tarzın daha önce de örnekleri olsa da, 1963 yılındaki Üsküp depremi sonrası

daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. Bu olay sonucunda kaybedilen birçok canın yanı sıra maddi hasar da çok büyük olmuştur.



Şekil 185. Üsküp, 1963 deprem sonrası
(spomenikdatabase.org)



Şekil 186. Kenzo Tenge, Üsküp Projesi[153], 1965
(spomenikdatabase.org)

Şehrin büyük bir kısmı yok olmuş ve binlerce insan evsiz kalmıştır. Üsküp'ün yeniden inşası, planlanan tüm projeleri gerçekleştirmese de, çoğu yapı brütalist tarzda yapılmıştır. 1970'lerin ortalarına kadar, Yugoslavya'daki her ülke kendi fizyonomisinde brütal yapılarlar karakterize edilirdi. Bununla birlikte, Yugoslavya'daki mimari eski modernist stiller üzerine inşa edilmeye devam edeceğinden, bunun tek stil olmayacağına dikkat edilmelidir.

Gerçekleştirilmemiş olan hiyerarşik yapılardan biri, Merkez Komitesinin veya resmi olarak Sosyal ve Siyasi Örgütlerin İnşası olacaktır. İçinde Yugoslavya Komünistler

[153] Yıkıcı depremden sonra 1963'te Üsküp'ün yeniden inşası için bir yarışma düzenlendi. Bu yarışmayı, Üsküp'ün neredeyse tamamen yeniden inşasını tasarlayan Japon mimar Kenzo Tenge ve ekibi kazandı. Bu proje onaylanmasına rağmen hiçbir zaman hayata geçirilemedi.

Birliği (Komünist Parti) Merkez Komitesi dışında, devlet çatısı altında oluşturulmuş tüm örgütler yerleştirilecekti. Bunlar: savaş gazileri, sendikalar ve resmi gençlik örgütleridir. 1959'da Merkezi Komite binası için yapılan mimari yarışmayı, mimar Mihailo Jankovic kazanmıştır. Bazı kaynaklara göre, devletin ikinci adamı olan İçişleri Bakanı Aleksandar Rankovi bu binanın Yugoslavya'nın en yüksek binası olmasını emretmiştir. (Kuliç, 2009, s. 281). Bu, bu yapının taşıdığı önemi ve mesajı göstermekteydi. Binanın yüksekliği 100 m idi ve geç döneme kadar bu ihtiyacı karşılamıştır.



Şekil 187. Merkezi Komite Binasi, 1964
(wikimedia.com)

Tüm yüksekliğiyle bu "Uluslararası stil" binası, Amerikan tarzı bir gökdelen hissi vermektedir. Çelik bir çerçeve ile tüm binaya cam cephe hakimdir. Bu tarzda önemli sayıda bina olmasına rağmen, Yugoslav inşaatçılar, yıllar içinde kaliteli malzeme ve bilgi eksikliğinden dolayı büyük zorluklarla karşılaşacaklardı. Bu tür bir inşaat özel bilgi gerektiriyordu. Bu nedenle çeliğin betonla değiştirilmesi gerekiyordu çünkü beton kolayca bulunabilen ve birçok biçimde kullanılabilen bir malzemeydi. Yugoslavya'nın brütalizm ile devam etmesinin ana nedenlerinden birisi de buydu.

Merkez Komite binasından sadece birkaç yüz metre ötede 1965'te açılan '60'ların Belgrad Çağdaş Sanat Müzesi yapısı en çok ses getiren binalarından biri olmuştur. Mimarları, 1961 yarışmasını kazanan Ivan Antiç ve Ivanka Raspopovi'dir. Bu yapı hem iç tasarımı hem de müze gereksinimlerini karşılaması bakımından bu kategorideki mimarinin en ilgi çekici örneklerinden biridir.



Şekil 188. Belgrad Çağdaş Sanat Müzesi, 1965
(msub.org.rs)



Şekil 189. Tobleron Apartmanı, 1963
(sosbrutalism.org)

Müzenin yapısı, organik bir izlenim veren birbirini takip eden üç bölüme ayrılmıştır. Binanın ana hacmi, birbirine diyagonal yerleştirilmiş 6 küp içeren bir kristal şeklindedir. Beyaz mermer ve cam cephelerde ana malzeme olarak beton kullanılmıştır. Refraktif şekiller ona özel ve karakteristik bir görünüm kazandırır. Bu yapılar arasında Belgrad, konut inşaatlarıyla da tanınmaktaydı. En karakteristiklerinden biri, mimar Rista Şekerinski'nin "Toblerone Apartmani" yapısıdır. Bu 17 katlı beton bina, anıtsal bir görünüm veren tekrarlayan unsurlarla sağlam, karmaşık bir yapıya sahiptir. Birinci ve son kat altıgen şeklindeyken, diğer 15 katta 3 m uzunluğunda üçgenler dışa doğru çıkmaktadır. Bir diğer brütalist örnek ise Belgrad'da "Batı şehir kapısı" veya diğer adıyla "Geneks Kulesi"dir.



Şekil 190. Geneks Kulesi, 1977
(wikimedia.com)



Şekil 191. Boro & Ramiz Spor Merkezi, 1977
(hiddenarchitecture.net)

Mihailo Mitroviç tarafından tasarlanan bu tesis, batıdan Belgrad'a açılan bir kapı işlevi görmektedir. 35 katlı bir gökdelen olan yapıda biri 30 katlı konut bloğu, diğeri 26 katlı ofis bloğu olmak üzere, kule şeklinde yükselen iki blok, iki katlı bir köprü ile birleşiyor ve en üstte, döner bir restoran yer almaktadır.

Bir diğer önemli yapı, Priştine'deki Boro & Ramiz Spor Merkezi, mimar Zivorad Jankovic tarafından tasarlanan rekreasyon ve spora adanmış bir komplekstir. Bu kompleks, bir gençlik ve spor merkezi, açık hava spor sahaları ve kapalı havuzdan oluşmaktadır. Ana binanın çevresinde iki futbol sahası, bir hokey sahası, iki tenis kortu, iki basketbol sahası ve farklı büyüklükte üç yüzme havuzu bulunmaktaydı.[154]

Bu dönemde özellikle 1970'lerde Üsküp'ün yeniden inşası hızla devam etmiştir. Toplu konutların yanı sıra depremde zarar gören birçok önemli kurum da yapılmıştır. Bunlardan biri, mimar Marku Music tarafından tasarlanan 1969-1973 yılları arasında inşa edilen ve Kiril ve Metodi Üniversitesi olacaktır. Bu kompleksin planı, merkezi bir meydanın etrafında birçok yapının oluşturduğu bir komplekstir. Mimar, betonun soğukluğunu ve sertliğini silindirik, üçgen geometrik şekillerle yumuşatmaya ve betona uyumlu bir görünüm kazandırmaya çalışmıştır.



Şekil 192. Kiril ve Metodij Ünivesitesi, 1975 (spomenikdatabase.org)



Şekil 193. Kiril ve Metodij Ünivesitesi kuş bakışı (spomenikdatabase.org)

Üsküp'teki Çağdaş Sanat Müzesi, 1968-1970 döneminde Polonyalı mimarlar Jerzy Mokshinski, Evgeniusz Wieszbicki ve Vaclav Kliszewski tarafından doğrudan Polonya'dan bir 'hediye' olacak şekilde inşa edilmiştir[155]. Bu kurum, Üsküp'ün trajediden

[154] Günümüzde bu kompleks, amaçlanan amaçlar için tam olarak kullanılmayacaktır. Alanın bir kısmı kullanılmaz, ancak bir kısmı diğer çeşitli işlevler için kullanılır.

[155] Bu müzeye uygun bir form seçmek için Varşova'daki Polonyalı Mimarlar Derneği Ocak 1966'da bir yarışma düzenledi. 89 öneri arasından birincilik ödülü mimarlar Jerzy Mokshinski, Evgeniusz Wiezbicki ve 'Varşova Kaplanları olarak bilinen Vaclav Klishevski'ye verildi. ' ve Polonya'daki en hırslı mimarlardan

sonra hayırseverlik işareti olarak birçok sanat eserinin bağışlanması gerçeğini de yansıtmaktadır.[156] 5000 m2'lik bir alanda binanın şekli, Le Corbusier'in Villa Savoye'sinden önemli ölçüde etkilenmiştir.



Şekil 194. Üsküp Çağdaş Sanat Müzesi, 1970 (spomenikdatabase.org)



Şekil 195. Çağdaş Sanat Müzesi, kuş bakışı (msu.mk)

Bunlara ek olarak, Yugoslavya mimarisini en karakteristik özellikleri kullanılarak brütalist tarzda birçok yapı inşa edilmiştir.

4.4. 80'li yıllar

4 Mayıs 1980'de Tito'nun ölümü, daimi başkanlığını sona erdirecektir. Onun ölümü sadece 35 yıl Yugoslavya'yı yöneten bir devlet adamının ölümü değil, o topraklarda "barış"ın da sonu olacaktır. Ölümü Yugoslavya'yı hem siyasi hem de ekonomik olarak sarsacak ve onu sona erdirecek bir dizi isyanın önünü açacaktı. 1970'lerin sosyalizmin altın çağından farklı olarak, 1980'lerde çökmekte olan sosyalizm dönemine girilmiştir. Dolayısıyla Yugoslavya'nın çöküşünde üç olay kilit rol oynadığını söyleyebiliriz. Bunlar: Tito'nun ölümü, ekonomik krizin patlak vermesi ve sonunda patlak veren etnik krizler. Bu yıllarda ilgisizlik artmış, sosyalist ideoloji inanılırlığını tamamen yitirmiş, Komünistler Birliği itibarını yitirilmiş, bu da Yugoslavya'nın yavaş ama emin bir şekilde parçalanmasına yol açmıştır. Bu durum, devlet yönetişi ile ilgili önemli sorunları çözemeyen cumhuriyetler arasındaki çatışmayı daha da şiddetlendirdi. Tito'nun

bazılarıydı. Konum, Kale tepesinin en yüksek noktası seçilecek ve bu da onu en görünür nesnelerden biri haline getirecektir. (Niebyl, 2021)

[156] Küresel toplumun Üsküp'e sağladığı benzersiz destek biçimlerinden biri de çok sayıda sanat eseriydi. Aslında, Paris merkezli Uluslararası Sanat Derneği, dünyanın dört bir yanındaki sanatçıları bir hayırseverlik hareketi olarak Üsküp'ün sanat eserlerine katkıda bulunmaya teşvik etti. Bağışlanan bu tablolar, heykeller ve diğer sanat eserleri birikmeye başlayınca, 1964 yılında bu devasa koleksiyonu barındıracak yepyeni bir kurum kurulmasına karar verildi ve "Çağdaş Sanat Müzesi" yapılmıştır.

ölümünden sonra, görevini yerine getirmek için, federal cumhurbaşkanının işlevinin her yıl başka bir cumhuriyetin temsilcisi tarafından yerine getirildiği bir rotasyon sistemi almıştır. 1970'lerin yaşam standardı, Yugoslavların nihayet ekonomileri hakkındaki gerçeği fark ettikleri 1981'de aniden sona erdi.[157]

Sırbistan, Hırvatistan ve Slovenya sürekli olarak milliyetçi gerekçelerle birbirleri ile çekişmeye başlamışlardır. Hırvatistan ve Slovenya bağımsızlık ilan eden ilk ülkeler olmuştur. Sırbistan, 1974 anayasasında kendisine verilen Kosova otonom bölgesini sürekli olarak almaya çalışıyordu. Bunun neticesinde Kosova'da şiddetli protestolar olmuştur. 1989'da komünizmin çöküşünden sonra etnik gerilimler daha da güçlü bir şekilde yeniden ortaya çıktı, bunların sonucu olarak 1991'de Yugoslav federasyonu dağıldı ve Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin son bir parçası olarak sadece Sırbistan ve Karadağ kalmıştı. 1992'de Sırbistan Cumhurbaşkanı Slobodan Miloseviç'in diğer cumhuriyetlerin bir parçası olan etnik Sırp bölgelerini elinde tutma çabaları yüzünden iç savaş patlak verdi. Bu olaylarda Sırbistan 1999'da Bosna-Hersek ve Kosova'da Boşnaklara ve Arnavutlara karşı soykırım yapacaktır. Tito'nun ana ilkesi olan 'Birlik Kardeşliği' hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleşemeyen bir ütopya olarak kaldı!

4.4.1. 80'li yıllarda sanatın gelişimi

Halk için hiç de hoş olmayan siyasi koşullara ve devletin çözülmeye başlamasına rağmen, Yugoslav sanat alanı gelişmeye devam edecekti. Genellikle daha önce hiç olmadığı gibi, sanatçılar hangi milletten olduklarını görmeden birlikte sergilerlerdi. Ancak bu, bu çözülmenin onların tarzlarını ve yorum biçimlerini etkilemeyeceği anlamına gelmiyordu. Sanatsal yaşam tam bir özgürlük içinde patlayacak ve ülke genelinde yaratıcı bir patlama yaşanacaktı. Gençler bu dönemde sanata ve özellikle yüksek başarılara imza atan müziğe yöneldiler. Gençlerin müzik ve sanat yoluyla her

[157] 1974 ve 1980 yılları arasında Yugoslavya, Uluslararası Para Fonu'ndan, Batılı hükümetlerden ve çok sayıda Batılı ticari bankadan 16.433 milyon ABD Doları borç alınmış. Enflasyon yıllık yüzde 45 oranına ulaştı ve işsizlik 800.000'e yükselmiştir. İşsizlik rakamlarının ötesinde, yaklaşık iki milyon insan sözde "teknolojik işten çıkarmalar" maruz kalmıştır. 1984 yılına gelindiğinde, yaşam standardı 1960'ların düzeyine geri düşmüştü. (Forum of Federatıons , 2022)

açıdan köklü değişiklikler isteyeceği bu yıllarda karşı kültür kavramı büyük önem kazanmıştır.[158]

Aslında, sanat atmosferi 'lidersiz' kalmıştı ve o zamana kadar görülen bir özgürlükle karakterize edilecekti. Bu dönemi karaktize eden İkinci Nesil Sanatçılar 1970'lerin ortalarından itibaren ortaya çıkacaktı. Sanata karşı kavramsal ve analitik bir yaklaşımla ilişkilendirildiler. Çalışmaları ses, müzik, performans, dil ve analitik çizim arasındaki boşluklarda devam edecekti. 80'lerin sanatsal pratikler sahnesindeki bireyciliği getirecekti. Bu da, dönemin stilistik bir temsilcisini tanımlamayı zorlaştırıyor. Postmodernist sanatçılar artık herhangi bir ideali veya ideolojiyi kanıtlamak zorunda değillerdi. 80'lerin Yugoslavya'daki resmi Yeni Resim adı altında yer alacaktı. Aşağıdaki çalışmalarla Yugoslavya'da 80'lerde resmin sürekliliğini göstereceğiz.



Şekil 196. Ljuba Popoviç, *Gizli hafıza*, 1983 (ljuba.fr)



Şekil 197. Slavko Sokolovski, *Ufuk*, 1988 (msu.mk)



Şekil 198. Trajko Toshevski, *Mask*, 1982 (msu.mk)



Şekil 199. Dimitar Malidanov, *Resim*, 1983 (msu.mk)

[158] Bunun bir örneği olarak hem dünyada hem de Yugoslavya'da 1980'lerde başlayan Punk müziğini örnek verebiliriz.



Şekil 200. Blagoja Mareski, *Balkan yelkeni*, 1985
(msu.mk)

4.4.2. 80'li yıllarda heykel sanatı

Sona gelinmişti ve devlet 'gücünün' son anıtları gerçekleştiriyordu. 1980'ler Yugoslavya'nın anıtsal heykellerinin son yılları olacaktı. 'Spomenikler' tüm halklar arasında devrime ve ulusal birliğe dayalı güçlü bir Yugoslav kimliğinin yerleşmesi amacıyla oluşturulmuş olsa da, 1980'lerin tarihi seyri ve 1990'ların savaşları bu anıtsal eserlerin amaçlarına ulaşmadığını göstermiştir.

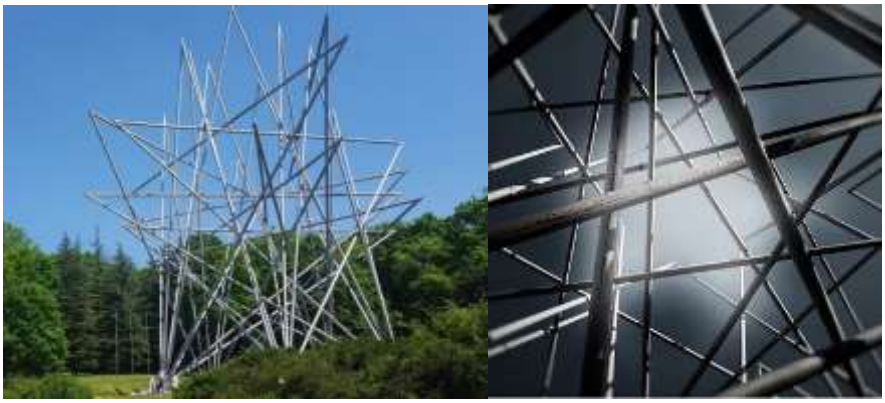
Yıllarca planlanan ve önemli bir yer tutan çalışmalardan biri, 1941-1942 yıllarında köylülerin Ustaşalara karşı katledilmesine adanan Hırvatistan'ın Petrova Gora kentindeki "Kordun ve Banija Halkının Ayaklanması Anıtı"dır. Temeli savaş yıllarından sonra atılacak olsa da, finansman yetersizliği nedeniyle bu iş için rekabet 60'larda başlamıştır. Sanatçılardan istenen, bu coğrafyadaki önemli savaşları gösterebilecek büyüklükte bir eser tasarlamalarıydı ve bu heykel Vojin Bakic tarafından tasarlanmıştır. Beton ve paslanmaz çelik parçalardan oluşan bu anıt, yüksek bir maliyetie sahip olmuştur.



Şekil 201. Kordun ve Banija Halkının Ayaklanması Anıtı ve konumu, 1981
(spomenikdatabase.org)

Çevredeki peyzajın en yüksek noktasında yer alan, paslanmaz çelik malzemeye yansıyan güneş ışığının çevredeki kırsal alana hakim olan "toksik olmayan" bir ışık hissi verecek şekilde taarlanmıştır. Bu 'deniz feneri' Yugoslavya vatandaşları için sembolik bir rehber gibiydi. Bu sunum tam olarak Yugoslav Komünist Partisi'nin öğretileri ve ideolojisi içindeydi.

1985 yılında Sırbistan'ın Pozarevac kentinde gerçekleştirilen bir diğer çalışma ise sanatçı Milorad Tepavac'ın bu ülkede öldürülen binlerce partizana ithaf edilen "Yıldız" heykelidir. 20 metre uzunluğundaki bu çelik ustalık anıtı, bu ülkenin kurtuluşunda çok yardımcı olan Kızıl Ordu'ya da bir selam göndermektedir.



Şekil 202. Milovan Tevavac, *Yıldız*, 1985
(spomenikdatabase.org)

İlk bakışta bir yıldız gibi görünmese de, güneş ışığı ile farklı açılardan temas eden metalik malzemesi farklı yıldız şekilleri oluşturur. Buda Yugoslavya'nın sembolü olaran yıldızdır. Bu temsil, karanlığın ötesine geçen nuru sembolize eder ve insanlara bir hidayet feneri gibi yansıtılır.

Bu dönemin bir diğer eseri de Belgrad'daki "Hatıra Parkı Jajinci"dir. Vojin Stojic'in bu eseri, Almanlar tarafından öldürülen binlerce savaşçıya ithaf edilmiştir.



Şekil 203. Lozje Dolinar'ın Anıtı, 1954
(spomenikdatabase.org)



Şekil 204. Vojo Stoiç, *Hatıra Parkı Yayinci*,1989
(spomenikdatabase.org)

Bu heykelin yerleştirildiği Jajici, Belgrad'ın kurtarıldığı yer olması nedeniyle İkinci Dünya Savaşı'nın en önemli yerlerinden biridir. Savaştan sonraki ilk yıllardan itibaren taşıdığı önem nedeniyle bir anıt yapılması emredilirdi. 1951'de ünlü heykeltıraş Stefan Bodranov'un eseri ilk sıraya yerleştirilmiştir. Anıt, ortasında acı çeken bir grup insanı betimleyen realist sosyalist tarzda bronz bir kabartma olan taş bir duvardan oluşuyordu. Ancak yıllar içinde bu anıt, böylesine önemli bir yerin şartlarını karşılamadığı gerekçesiyle kaldırılacaktır. Sanatçı Lozje Dolinar'ın ikinci eseri bile başka bir ülkeye nakledilmek üzere kaldırılacaktır. Bu eser için başka yarışmalar da düzenlenecek, ancak kazanan eserlerin hiçbirine hayat verilmeyecektir. 1980'de seçim komisyonu anıtın heykeltıraş Stojic tarafından yapılmasına karar verecektir. Halka açık yeni anıt heykel 1988 yılında açılacaktır. Anıt kompleksinin ana unsuru, yaklaşık 12 m uzunluğunda ve devasa pandantiflerin yakınında bulunan büyük bir çelik heykeldir. Sütunun tepesindeki soyut çelik şeklin, sonsuz barışın bir sembolü olarak beyaz bir güvercinin stilize edilmiş bir temsili olması amaçlanmıştır. Bu figür beton bir sütun üzerine yerleştirilmiştir. Anıtın etrafındaki boşluk, kurbanların kanını simgeleyen infazların gerçekleştiği yer olduğu için açıktır. Bu proje, Yugoslav döneminde inşa edilen Spomeniklerin yıkımdan önceki son inşaat projelerinden biri olacak.

4.4.3. 80’li yıllarda mimarlık

Tito'nun ölümü ve ülkeyi saran ekonomik krizden sonra, şimdiye kadar olduğu gibi bu boyuttaki yapıları gerçekleştirmek artık mümkün olmayacaktır. Bir başka gerçek de, yeni yapıların, mimarisi de dahil olmak üzere, kendilerini mevcut sosyalist rejimden uzaklaştırıyor gibi görünmesiydi. Ama yine Yugoslavya'nın tamamında, başlamış olan veya tam olarak gerçekleştirilmeyi bekleyen yapıların inşası devam edecektir.

1982 yılında Yugoslav döneminde yapılan en karakteristik yapılardan biri Priştine'deki Kosova Ulusal Kütüphanesi'dir. Mimar Andrija Mutnjakovic tarafından tasarlanan bu kütüphane, Priştine Üniversitesi kampüsünde yer almaktadır.

Betonarme olarak inşa edilen üç katlı kütüphane küp şeklinde ve 99 kubbelidir. Yapısının Sırplar ve Arnavutlar arasında gerginlik yarattığı göz önüne alındığında, Bizans ve Osmanlı mimarisinden modern bir tarzda esinlenmiştir ve tasarlanmıştır. (Kosovo Architecture Fondation , 2017).



Şekil 205. Kosova Ulusal Kütüphanesi, 1982 (architectuul.com)



Şekil 206. Kubbeler, kuş bakışı (wikimedia.com)

Biçim ve kubbelerin yanı sıra cephesini kaplayan 'ağlar' da bunun bir diğer özelliğidir. Bu sadece dekorasyon için değil, işlevi de vardır. Mimar, bu altıgen ızgara sistemini, okuma odalarını engellememek için ışığın kamaşmasını azaltmak için dışarıdan gelen ışığı dengelemek için oluşturmuştur.

Bir diğer önemli eser de Sloven mimarlar Bogdan Splinder, Marjan Ursic Kacin ve Jurij Princes'ten oluşan Bureau 71 tarafından tasarlanan Üsküp Opera ve Bale binasıdır. Eski tiyatronun kalıntıları üzerine kurulmuş olan bu bina 1600 m2'lik bir alanı kaplamaktadır. Opera Binası'nın dışı beyaz taş yüzeyi ile karakterizedir. Yerden kademeli

olarak yükselen keskin geometrik düzlemler, ona dinamik bir şekil vermektedir. Dış kısım aynı zamanda benzer fütüristik beyaz alanların hakim olduğu iç mekanı da yansıtıyor.



Şekil 207. Opera ve Bale Binasi, 1981 Üsküp
(spomenikdatabase.org)

Özel ve fütürist eserlerden bahsederken 1972'den 1989'a kadar yapımı tamamlanan Üsküp Telekomünikasyon Merkezinden bahsetmemek olmaz. 1968'de bu tesisin yapımı için yapılan yarışmada kazanan Janko Konstantinov'un projesi oldu. Fakat yüksek maliyetinden dolayı projeyi revize etmesi gerekmekteydi.



Şekil 208. Üsküp Telekomunikasyon Merkezi
(spomenikdatabase.org)

Karakteristik formu, her biri farklı formlarda ve yine üç aşamada inşa edilmiş üç bölümden oluşmaktadır. Birincisi silindirik kule, ikincisi ise heykelsi efektli destekleyici sütunlara sahip büyük dairesel yapıydı. İdari binanın üçüncü aşaması, 80'lerdeki isyan olaylarına nüfuz edecek ve gerçekleşmesi gereken zamanda olmayacaktır. Bu kısım,

değişiklik yapmasına rağmen Konstantiov'un mimari tarzını ve vizyonunu koruyan ve birleşik bir bina görünümü vermesine özen gösteren Makedon mimar Zoran Skalev tarafından tamamlanmıştır. Bu yeni bölümü eskisiyle birleştiren şey, beton cephenin dikey çizgiler ve dairesel ve yarım daire biçimli pencerelerle süslenmesidir.

Bu yapı, bu üslubun ve bu anıtsallığın son nesnelerinden biri olacaktır. Yugoslavya zaten kaybetmişti ve çöküşün eşiğindeydi...

4.5. Josip Broz Tito – Bireyin kültü

"Ölümsüzlüğe" giden yolun sanattan geçtiğini her diktatör bilir. Her birinin egosunu kaide üzerinde yükselten sanattır. Halkın kendi ideolojisini ve partisini aşıladığı beş unsur, ilkokullardan ideolojik içerikli dersler, pop kültür-müzik, filmler, bilgilendirme programları ve belgeseller ile devlet kutlamaları ile başlamıştır. Tito da diğerleri gibi, resim, heykel, mimari, film ve yazılı basın yoluyla imajının gücünü güçlendirmiştir. 4 Mayıs 1980'de Ljubljana'da ölümü, son vedası ve Yugoslav halkının ölüm haberini alma şekli, kültünün gücünün açık göstergeleridir. Yugoslavya'nın en güçlü şahsiyeti olmasıyla birlikte, imajıyla her kurumda, hemen hemen her evde 'vardı'.

Tito'nun sanattaki kişiliği kültünün başlangıcı, İkinci Dünya Savaşı sırasında, yeni Yugoslav sosyalist federasyonunun resmi olarak kurulduğu Jajce'de 1943'te düzenlenen Antifaşist Yugoslavya Ulusal Kurtuluş Konseyi'nin ikinci oturumu vesilesiyle başlayacaktı ve Tito'nun yetkisi Marshall olarak belirlenmişti.

Bu dönemde portrelerinden ikisi savaşa katılan sanatçılar tarafından yapılmıştır: Bozidar Jakac, daha sonra yaygın olarak çoğaltılacak bir karakalem 'Tito' çizimi yaptı ve Anton Augustnçiç, Tito'nun ilk heykelinin anıtı için savaştan sonra kullanılmak üzere bir büst yapmıştır. Gerçekleştirilen büst bu ilk oturumda yaptığı konuşmada Tito'nun arkasına konulmuştur. Bu büstte Tito, heycanlı bir bakışla ve ciddiyetle ileriye bakarken alnı bir savaş alanına endişeyle bakıyormuş veya bir sonraki stratejiyi düşünüyormuş gibi sıkışmış olarak tasvir edilmiştir. Söz konusu büst çok konuşulacak ve birkaç yıl sonra Augustnçiç atölyesinde Tito'nun en ünlü heykelini gerçekleştirecektir.



Şekil 209. Bozidar Jakac, *Tito*, 1993
(issuu.com)



Şekil 210. Anton Augustnçiç, *Tito*, 1943
(spomenikdatabase.org)

1948'de Augustncic'e Josip Broz Tito'nun gerçek boyutlu bronz bir heykelini yapması emredilmiştir. Çalışma, Yugoslav liderini bir üniforma ve uzun bir askeri ceket giyiymektedir. Görünüşü, önceki büstü ile neredeyse aynıydı. Tito, güçlü bir aura içinde bir adım ileriye atmaktadır. Dönemin eleştirmenlerinden bu görünümün, gerçek bir devlet adamı, 'ulusun babası' olarak figürün gerçek bir yansıması olduğu kanısına varılmıştır. Kesin sayı bilinmemekle birlikte, sanatçının aynı heykellerden birçok kopyasını yaptığı söylenmektedir. Bu boyutun ilk versiyonu, Hırvatistan'ın Kumrovec kentindeki evine kunumlanmıştır.



Şekil 211. Anton Augustnçiç, *Josip B. Tito*, 1948
(croatia2go.com)

Takip eden on yıllar boyunca, bu reprodüksiyonların çoğu Yugoslavya'da kurulmuştur. Birçoğu Yugoslavya'da ve askeri üsler, hükümet binaları, devlet kurumları gibi alanlarda konumlanmıştır. Ek olarak, Yugoslav liderinin en ünlü ve en çok yeniden üretilen heykelsi görüntüsü haline gelen küçük versiyonlar oluşturulmuştur. Yugoslavya'nın yılları boyunca bu eser, sanatta şimdiye kadar yaratılmış olan Yugoslav liderinin en ünlü heykeli olarak kabul edilecektir.

Sanattaki kültü, fotoğraflar, video kasetler, belgeseller ve filmler aracılığıyla daha belirgin hale gelse de, çoğu durumda askeri kıyafetlerle gösterildiği çalışmalarla gözükecektir. En ünlü eserlerden biri, Djordje Andrejevic Kun'un 1949 yılındaki "Yoldaş Tito'nun Portresi" eseridir.



Şekil 212. Dj. A. Kun, Yoldaş *Tito'nun Portresi*,1949 (muzej-jugoslavije.org)



Şekil 213. Gabriel Stupica, *Marşal Tito*, 1947 (njuskalo.hr)

Kun'un resmi, Tito'yu askeri üniforması ve ceketi ile ayakları üzerinde ayakta dururken tasvir edilmiştir. Geniş bir manzaraya sahip dağlık bir ortamda yer alan ülkenin geleceğine yönelik vizyonunu ifade etmektedir. Askeri üniformaya ek olarak, Tito, Gabriel Stupica'nın "Mareşal Tito" örneğinde olduğu gibi, genellikle bir mareşal üniformasıyla resmedilmiştir. Burada figürü uzağa bir bakışla oturmaktadır. Bu çalışmada öne çıkan şey, bulunduğu pozisyonu açıkça göstermek için üniformasındaki süslemelerdir. Bir diğer portresi ise en çok Tito çizen sanatçılardan biri olan İsmet Müjezinoviç'in "Yoldaş Tito" adlı eseridir. Burada Tito'nun figürü diğerlerinden farklı olarak üniformasız, ancak ordunun yanında bir devlet adamı olarak konumunu gösteren daha resmi kıyafetlerle görülmektedir.



Şekil 214. Ismet Mujezinoviç, Yoldaş Tito, 1952
(njuskalo.hr)



Şekil 215. Rölenin Teslimatı, 1977
(rememberingyugoslavia.com)

Tito, kendisini insanlar, çocuklar, yabancı politikacılar arasında ve her zaman güçlü bir konumda sunan çeşitli fotoğraf, film ve belgesellerle kültünü aşılamayı başaracaktır. Bu medyadaki imajın gücünün farkında olarak, onu "acımasızca" kullanırdı.



Şekil 216. Öğrencilerin kutlamaları, Maribor, 1961
(rememberingyugoslavia.com)



Şekil 217. Kutlamalar, 'Seni Seviyoruz', 1972
(rememberingyugoslavia.com)

Onun kültünün zirvesine ünlü tezahürü "Gençlik Günü" ile ulaşılacaktı. Gençlik Günü, 25 Mayıs'ta Tito'nun doğum gününde neşe ile kutlanmıştır. Tatil başlangıçta Tito'nun doğum günü olarak kutlandı, ancak 1957'de kültünü yenilemek için onu bir gençlik gününe dönüştürdü. Konserler ve diğer kültürel etkinlikler gibi çeşitli gösteri ve kutlamalara ek olarak, bu bayramın ana faaliyeti, Yugoslavya'yı dolaşan ve sonunda Tito'ya teslim edilen meşalenin teslim edilmesi olacaktır.

Bölgenin her yerindeki tüm çocuklar en iyi kıyafetlerini, eşarplarını ve ayrıca Tito'nun mavi başlığını giyer, şiirler okuyarak ve tarihi olayları hatırlayarak şarkı söyler ve dans ederlerdi. Bu gösterilerin bütün amacı, Yugoslavya'nın sosyalist gençliğinin şüphesiz Tito'nun devrimci yolunu izleyeceğini göstermekti.



Şekil 218. Gençlik Günü kutlamaları, 1983
(rememberingyugoslavia.com)

Bu kutlamalar aynı zamanda eski cumhurbaşkanı imajını ebedi gençlik metaforuyla birleştirmenin yoluydu. Bu kutlamalar ilk kez 1945'te yapılacak ve 1987'ye kadar devam edecektir. Bu gerçek, Tito imajının ve kültünün ölümünden sonra bile 'Tito'dan sonra yine Tito!' sloganı altında yaşamayı başardığını gösterecektir.

5. BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMA

Bu iki devletin sanatsal gerçekliği, onları ancak görsel olarak görerek hangi koşullarda ve atmosferde oluştukları sonucuna varabilmekteyiz. Arnavut sanatının özgür yaratılma şansı yoktu, Yugoslav sanatı bu yönde bazı ayrıcalıklara sahipti. Arnavutluk'taki tek sanatsal ifade sosyalist gerçekçilik olurken, Yugoslavya bir süre 'tadını varrdıklarından' sonra farklı üslup dillerine yer bırakacaktı.

Aslında sosyalist gerçekçilik sadece belirli bir sanat anlayışı, yani sadece resim ya da heykelde bir üslup değildir, aynı zamanda sanatsal yaşamın katı bir şekilde düzenlenmesi anlamına da gelmekteydi. Farklı olan, Arnavutluk'ta, devlet sanatın tek koruyucusu ve destekleyiciydi. Böylece tüm propagandayı kontrol edebilecek ve yönlendirebilecek bir konumdaydı. Yugoslavya kısmında bu deneyimler biraz farklı olumuştu. Sosyalist gerçekçiliğin çöküşünden sonra, Yugoslav sanat sahnesindeki olayların gidişatına açık bir siyasi müdahale girişimi olmamıştır.

Böyle bir tutum, devletin onu siyasi amaçlarla kullanma fırsatından vazgeçeceği anlamına gelmiyordu, ancak siyasi pragmatizm böyle bir muamele yaptığında, sanatçıların anlaşmasıyla yapılırdı. (Kolesnik, 2010, s. 216)

Arnavut sosyalist gerçekçiliği genellikle idealize edilmiş temsil biçimlerini kullanırken; insan figürünü, özellikle işçileri ve partizanları insanüstü bir şekilde betimlemiştir. Yugoslav sanatçılar ise, II. Dünya Savaşı'nın yol açtığı acıları, etnik gruplar arasındaki kardeşlik-birliği ve ülkenin kurtuluşu için verdikleri mücadeleyi vurguladılar.

Yugoslavya konuyu yalnızca sembolizm temelinde ele alırken, Arnavutluk belirgin ve doğaüstü bir anlatı kullanmıştır.

45 – 50 yılları arası resim sanatı

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Sadik Kaceli, *Kalimi i divizionit të I-rë*, 1949	Radenko Misheviç, *Öğretmen ve öğrenci*, 1948

45 – 50 yılları arası heykel sanatı

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Odhise Paskali, *Stalin*, 1949	Antun Augunstinçiç, *Batina Muharebesi*, 1945-47

Şekil 219. Karşılaştırma tablosu, 1

45 – 50 yılları arası mimarlık

Arnavutluk	Yugoslavya
	
"Yeni Arnavutluk Sinema Stüdyosu» 1940'ların sonları	Federal Hükümet Başkanlığı binası 1940'ların sonları

50'li yıllarda resim sanatı

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Nexhmedin Zajmi, *Ulusal Kurtuluş Savaşı'ndan Hikayeler*, 1952	Marij Pregelj, *Kamp*, 1955

Şekil 220. Karşılaştırma tablosu, 2

50'li yıllarda heykel sanatı

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Janaq Paço, *İskender Bey* 1959	Ante Grzetiç, *Acının Anıtı*, 1959

50'li yıllarda mimarlık

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Migjeni Tiyatrosu, İşkodra 1956	Askeri Coğrafya Enstitüsü, 1950-53

Şekil 221. Karşılaştırma tablosu, 3

60'li yıllarda resim sanatı

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Guri Madhi, *Partizanın Yemini*, 1968	Vladimir Veliçkoviç, *Ölü kuşların manzarası*, 1962

60'li yıllarda heykel sanatı

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Odhise Paskali, *Muzaffer Partizan*, 1962	Ivan Saboliç, *Üç yumruk*, 1963

Şekil 222. Karşılaştırma tablosu, 4

60'li yıllarda mimarlık

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Tiran Kültür Sarayı 1966	Belgrad Çağdaş Sanat Müzesi, 1965

70'li yıllarda resim sanatı

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Edison Gjergjo, *Sabah yıldızların destanı*, 1971	Merij Pregelj, Diptik, 1972

Şekil 223. Karşılaştırma tablosu, 5

70'li yıllarda heykel sanatı

Arnavutluk	Yugoslavya
	
P. Çuli, A. Mano, F. Dushku, Dh. Gogollari, *Dört Kahramanın Anıtı*, 1970	*Kosmay Anıtı*, 1971

70'li yıllarda mimarlık

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Ulusal Tarih Müzesi, Tiran 1970lerin sonu	Geneks Kulesi, Belgrad, 1977

Şekil 224. Karşılaştırma tablosu, 6

80'li yıllarda resim sanatı

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Shaban Hysa, Özgürlüğün şafağı, 1985	Blagoja Mareski, Balkan yelkeni, 1985

80'li yıllarda heykel sanatı

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Mumtaz Dhrami, *Enver Hoca*, 1988	Milovan Tevavac, *Yıldız*, 1985

Şekil 225. Karşılaştırma tablosu, 7

80'li yıllarda mimarlık

Arnavutluk	Yugoslavya
	
Hotel Tirana, 1981	Üsküp Telekomunikasyon Merkezi 1989

Şekil 226. Karşılaştırma tablosu, 8

6. BÖLÜM

Değerlendirme ve Sonuç

Önceki bölümlerde 45 yıllık yolculukta, yirminci yüzyılın bazı gerçeklerine ve deneyimlerine tanık olduk. Dünyanın birçok yerinde sosyalist sistem ve komünist ideoloji ile karakterize edilen bir yüzyıl. Totaliter sistemlerin bu olay örgüsünde, Arnavutluk ve Yugoslavya gibi iki komşu ülke, teoride sosyalist sistemi seçecek olsa da, pratikte uygulanması kendi içlerinde oluşan durumlarla farklı yollarla gelişmiştir.

Arnavut komünist devletinin tarihinde daha sonra nefrete dönüşen 'anlık aşk' olarak adlandırılan dönemler olmuştur. Bunlar, Yugoslavya, Sovyetler Birliği ve Çin ile ittifak halinde bulunduğu dönmlerdir. Ama kesin olan bir şey vardı ki Enver Hoca'nın Stalinizme olan sevgisi ebedi kalmıştır. Arnavutluk, savaştan birkaç yıl sonra komünizmin anavatanı Sovyetler Birliği ile ilişkilerini koparsa da, Stalinist ilke ve yöntemlerden asla vazgeçmemiştir.

Arnavut devletin başında olan Enver Hoca, parti ve kişisel ideolojiyi herhangi bir sanat yoluyla, özellikle de resim, heykel ve mimari yoluyla telkin edecektir.

Rejim boyunca Arnavut devletinde kabul edilen tek üslup olarak sosyalist gerçekçilik, yıllarca netleşmeyecek olsa da, sanatçıların kendilerini ifade edebilecekleri tek dil ve hayatta kalmanın tek yolu olmuştur. İfade özgürlüğü birtek hayal gücü içinde mümkün olacaktı, tuvaller üzerinde Devlet ve Parti 'konuşacaktı'. Tematik ve üslup dayatması, devletin eli olan seçme ve seçilme komisyonlarının sansürü, sanatçıları 45 yıl köleleştirmiştir. Sanatçıları, her ne pahasına olursa olsun sanatlarının komünist ideolojiyi somutlaştırmasını talep eden bir 'kalıba' soktular. Devlet, ideal kaslı vücut, gururu gösterecek keskin jestler, yalnızca ideolojik olarak besleyebileceği, toplumsal yapının dönüşümünün anahtarı olan Yeni İnsan'ı sunmaya çalışmıştı. Bu figür, rejimin ideolojik ruhuydu. İnovasyon ve inşaatla dolu endüstriyel manzaralar, devletin distopik yaşamın sert gerçekliğini örtcek bir ütopyaydı. Ordu-halk birliği, kadın özgürleşmesi veya dine karşı mücadele gibi konular da parti yönergesinde yer almıştır.

Kamusal alanlar, partinin ve komünizmin en önde gelen isimlerini yerleştirdiği ve Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın kolektif hafızasını korumak için anıtların dikileceği yerler olmuştur. Mimari de, üslup belirsizliği içinde olmasına rağmen, yine de sosyalist gerçekçilik tarzında gerçekleştirilmeye devam edecekti. Devlet ideolojisi, tarihiyi de kendi lehine kullanacak şekilde keskin bir strateji yarattı. Düşman dönemleri (Kral Zog'unki gibi) aksatarak, ona işe yaryacak dönemlerin (İskender Bey'inki gibi) vurgulamasıyla 'kendinden başka kimseyi sevmeyecek' şeklinde olan komunist milliyetçiliğe vurgu yaptı.

Ve şüphesiz ki, tematik hiyerarşide lider figürü, bireyin kültünü oluşturan kendi çokbiçimliliğinde doruğa ulaşacaktır. Enver Hoca kendini her şeyin üstünde tuttu. Kendisini bir zamanlar ideolojik bayrak taşıyıcısı, devrimlerin, savaşların, coşkulu kalabalıkların lideri, insani ve entelektüel versiyonların genç nesillerin manevi babası olarak sundu. Herhangi bir diktatörlük rejimi gibi, propagandanın zirvesiydi. Çeşitli sanat formlarda olsa da, hemen hemen tüm sanatçılar onun için çalıştı. Bu totaliter megastrüktürde bir gereklilikti.

Arnavut sanatçıların hissedeceği tek özgürlük, hayatın ve sanatın daha liberal bir yön almaya başlayacağı '69 -'73 yıllarıydı.. Ancak bu sürmeyecekti, talihsiz IV Plenum'da birçok sanatçı bunun bedelini özgürlük ve yaşamdan mahrum bırakılarak ödeyecekti.

Sonraki yıllarda sanatçıların bu tema, üslup ve formdaki özgür ifade çabası, onlara güçlü bir bumerang gibi geri dönecek ve onları aşırı bir tecrit haline sokmuştur. İzolasyon sadece sanatta değil her yerde olmuştur. Devlet 'kapıları' kapattı, dünyaya erişim yıllarca kesildi. Zamanın akışında olan birçok siyasi zikzaklar boyunca birçok değişiklikler olmuştur. Sanatçılar suçlamaların ve şiddetin hedefi olmuştur. Aşırı kalabalık cezaevleri, gözaltılar ve işleyen bir devlet platformu olarak gelişen kitlesel propaganda, sistemin son saniyelerine kadar birçok mecrada aktif olarak devam etmiştir. Propagandanın en önemli yönlerinden birini ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarlar şekillendirdi. Devlet direktifleri sonuna kadar yorulmadan empoze edilmiştir.

Arnavutluk'ta sosyalist gerçekçilik sanatını sınırlamak, aslında halkın durumunun ve yaşamının bir yansıması olacaktır. Kolektif korku içinde yaşayan bu halk, asla iyileştirilemeyecek tranvalar oluşturmuştur.

Öte yandan Yugoslavya da, savaştan sonraki ilk yıllarda Sovyetler Birliği'nin yanında yer almaya devam etmiştir. Yeniden canlanmaya ihtiyaç duyan kaos içindeki bir devlet olarak Yugoslavya, Sovyetler Birliği'nin etkisi altında, sanat da dahil olmak üzere tüm Sovyet yöntemlerini özümsemeye çalışacak ve hemen sosyalist gerçekçiliğe yönelmiştir. Altı cumhuriyet, iki eyaletten ve farklı etnik kökenlere sahip oluşan devletin yapısı, sanatın eşitlik, kardeşlik ve birliğe kararlı bir katkıda bulunmasını ve devrimci programın açıkça sunulacağı konulara odaklanmasını gerektiriyordu. Ama sadece bu da değil, sanatçılardan ideolojiyi imge yoluyla göstermeleri istendi. Buna paralel bir yol da devletin ülkedeki hiçbir etnik kökenden sapmayan yeni, saf bir Yugoslav 'tarihi' yaratma zorunluluğuydu. Eski Yugoslavya'dan tamamen kopuk bir hikaye olacaktır. Bu nedenle somut bir örnek olarak devlet, 'temiz' bir başkent olarak yeni hükümetin en güçlü göstergelerinden biri olacak Yeni Belgrad'ın inşası için inisiyatif almıştır.

Resim ve heykel sanatında sosyalist gerçekçilik hem üslup hem de tematik olarak girmeye çalışacaktı ama bu asla gerçekleşmedi.

Tito-Stalin'in ilişkisinin ölümü, tüm mekanizmalarıyla sosyalist gerçekçilik sanatını sonsuza dek soldurdu. Ülkenin jeopolitik statüsünün değişmesiyle Yugoslav kültür politikası da değişti.

Resmi ses asla birleşik veya tek ağızdan olmamıştır. Bir dizi resmi ve gayri resmi sanatsal ağlar, bireysel sanatçılar veya sanatçı grupları, meslek birlikleri, akademisyenler ve sanat eleştirmenleri birbirine paralel olarak var olmuştur. Bu belirsizlik, tamamen yeni bir sanatsal modelin gelişimi için belirli bir potansiyel taşıyordu. Anti-faşist idealler, öz yönetim, siyasi ademi merkeziyetçilik ve herhangi bir bloğa ait olmama fikriyle dolu eşsiz bir Yugoslav kültürel iklimi tarafından yapılandırıldı.

1952'den sonra, diğer ülkelerden farklı olarak (Arnavutluk), Yugoslavya'da egemen ideolojinin rolü, devlet ve parti olgusunun kültür ve sanat üzerindeki kontrolü, tamamen yok olmamakla birlikte, katı ve baskıcı olmamıştı. Üstelik sanatın etrafındaki iklim, ara sıra istisnalar dışında (sanatçılar Tito ve Parti'ye karşı çıkmadıkları sürece zulme uğramazlardı), oldukça hoşgörülü olundu. Aslında, Yugoslav sanat ortamının Batı akımlarına açılmasıyla birlikte, o zamana kadar sosyalist gerçekçiliğin uygulanması için merkezi baskı mekanizması olan karmaşık kurumsal yapılar solmaya devam edecekti.

Hem sanatçılar hem de devlet, batıya yaklaşmanın en etkili yollarından birinin sanat olacağını anladı. Devletin propaganda konularını ele almaya çalışmasına rağmen,

sosyalist gerçekçiliğin çöküşünden sonra Yugoslavya hiçbir zaman resmi bir üsluba sahip olmayacak ve Yugoslav sanat olaylarına açık bir siyasi müdahale girişimi olmayacaktı. Ancak iktidar partisinin bu tutumu, devletin sanatı siyasi amaçlarla kullanma fırsatından vazgeçeceği anlamına gelmiyordu.

Sosyalist gerçekçiliğin nihai olarak terk edilmesinden sonra, Yugoslav sanatçılar giderek sosyalist modernizme yöneleceklerdi. Bunu görsel bir ifade olarak elde etmek, sosyalizmin daha 'insancıl' bir yüzünü yaratma yolunda önemli bir adımdı. Onun avangard eğilimleri, biçimci eğilimlerle oluşturulmuş bir versiyonla hızla yayıldı, ancak yine de politikleştirilmiş anlatılarla da ilişkilendirildi. Bütün bunların özelliği, sanatçıların giderek daha fazla, sosyalist bir sistem için çok garip ve anlaşılması zor olan soyut sanata yönelmeleri olacaktı. Bu eğilim resim ve heykelde olduğu kadar mimaride de mevcut olmuştu. Bu soyutlama, 1963'te Tito tarafından saldırıya uğrasa da, sonraki olaylar bu eleştirinin fazla bir etkisinin olmayacağını gösterdi. Tito'nun kişisel zevklerini sanata dayatmaması, Yugoslavya'daki sanatsal çeşitliliğin ana nedenlerinden biri olabilir.

Bu çeşitli sanatsal atmosfere rağmen devlet, anıtsal heykeller ve mimariyle gücünü ve ihtişamını görsel olarak empoze edecekti. Tito aslında gücünü bu iki unsur aracılığıyla gösterdi. Devlet, II. Dünya Savaşı'nda yaşanan acıları vurgulayarak, soyut bir üslupla ancak ideolojik içerikli binlerce muhteşem anıtsal heykeli inşa etti. Ülkenin mimarisi de aynı tarza sahip olmuştu. Yugoslavya, sosyalist ütopyasını sunmayı amaçlayan kendi benzersiz tarzını yaratmayı bu şekilde başardı.

Tito'nun sanat yoluyla kendi kültünü yaratmasına, ideolojiyi kendi tarzında telkin etmesine rağmen, temel ilkesi olan birlik - kardeşlik hiçbir zaman sağlanamadı.

Bu çalışmada bahsi geçen tüm eserler, binlercesi ile birlikte müzelerin, galerilerin ve çeşitli koleksiyoncuların evlerinin duvarlarında özgürce durmasına rağmen, sert diktatörlükler altında gerçekleştirildiği gerçeğini değiştirmez. Onlar, bu sistemi deneyimleyen herkesle birlikte, hangi düzeyde uygulanırsa uygulansın, her iki devlette de özgürlük ihlali ve manevi boşluk yaratacak olan 45 yıllık sosyalist rejimin tanıklarıdır.

Sonuc olarak aynı dönem aynı rejim olsa bile, bir bireyin, bir ülkenin kaderini nasıl değiştirebileceği görebildik.

KAYNAKÇA

Ago, S. (1971). Figura e punëtorit në pikturën e realizmit socialist. *Drita*.

Akademia e Shkencave të Shqipërisë. (2008). *Historia e popullit shqiptar, vëll. 4*. Tirana: Toena.

Alija, R. (1982). Rritja e cilësisë – detyrë themelore e letërsisë dhe arteve. *Rruga e Partisë*, 17-18.

Babiç, M. (2013). *Modernism and Politics in the Architecture of Socialist Yugoslavia 1945-1965*. Washington .

Banac, I. (2022, Mayıs 3). *Britannica. com*. Encyclopedia Britannica: https://www.britannica.com/biography/Josip-Broz-Tito adresinden alındı

Biberaj, E., & Prifti, P. (2021, Mart 10). *Albania*. Encyclopedia Britannica: https://www.britannica.com/place/Albania adresinden alındı

Ceka, N. (2002). *Ilirët.* Tirana: İlar Yayınevi.

Concrete Constructions – "Bunkerization" in Albania: Monuments To Megalomania. (2020, Qershor 26). Qershor 3, 2021 tarihinde Europe Between East And West: https://europebetweeneastandwest.wordpress.com/2020/06/26/concrete-constructions-bunkerization-in-albania-monuments-to-megalomania/ adresinden alındı

Dado, F. (2010). *Letërsi e painterpretuar.* Tiranë: Bota shqiptare .

Demo, E. (2007, Aralik 5). Edi Hila me vizatimet të pashfaqura. *Shekulli*, 15.

Denegri, J. (tarih yok). Novi momenti oko političkog napada na apstraktnu umetnost početkom 1963. 20-26.

Duka, V. (2007). *Historia e Shqipërisë 1912 - 1990.* Tirana: Kristalina-KH.

Duka, V. (2007). *Historia e Shqipërisë 1912-1990.* Tiran: Kristalina-KH.

Elsie, R. (2010). *Historical Dictionary of Albania Second Edition, Historical Dictonaries of Europe, No.75*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.

Faja, E. (2008). *Kush e drejton urbanistikën shqiptare.* Tiran: UFO Press.

Fevziu, B. (2014). *ENVER HOXHA, E para biografi e bazuar në dokumente të arkivit personal dhe në rrëfimet e atyre që e njohën* . Tiran: UET Press.

Fischer, B. J. (2012). *Enver Hoxha dhe diktatura komuniste në Shqipëri.* Tirana: AIIS.

Hado, A. (2004). *Jeta dhe vepra e piktorit GURI MADHI*. Tiran: Shtëpia e Librit OMBRA GVG.

Hoxha, A. (1987). *Filmi artistik shqiptar 1957-1984.* Tirana: 8 Nëntori.

Hoxha, E. (2014). *Arti në Shqipëri 1945-1990.* Tiran: Universiteti i Tiranës.

Hoxha, E. (2019). *Historia e Artit Shqiptar (1858 - 2000).* Tirana: Albdesign.

Hudhri, F. (218). *Shqipëria në Art* . Tiran: Onufri.

Instituti i Lartë i Arteve. (1990). *Historia e Artit Shqiptar*. Tirana: ShBLSh.

İsufi, A. (2018). Realiymi Socialist, ideologjia dhe propaganda . *Anglisticum Journal (IJLLIS)*, 74.

Jacques, E. (1995). *Historia e popullit shqiptar nga lashtësia deri në ditët e sotme.* Tiran: Kartë e pendë - F. A Linkoln.

Jacques, E. (1995). *Historia e popullit shqiptar nga lashtësia deri në ditët e sotme.* Tiran: Kartë e Pendë – F. A. Linkoln .

Kolaric, M. (1973). *Zugoslavia; A journey througt her art.* Jugoslavija.

Kolesnik, L. (2010, 10 1). *A Decade of Freedom, Hope and Lost Illusions. Yugoslav Society in the 1960s as a Framework for New Tendencies*. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://hrcak.srce.hr/file/120355 adresinden alındı

Kosovo Architecture Fondation . (2017). *The National Library of Kosovo Pjetër Bogdani* . Priştine : Getyy Fondaion .

Kuliç, V. (2009). *Land of The In-Between: Modern Architecture and The State in Socialist Yugoslavia 1945-65.* Teksas: Teksas Üniversitesi (Doktora Tezi).

Kuqali, A. (1957). Ekspozita kombëtare 1957. *Nëntori*, 195.

Kuqali, A. (1988). *Historia e Artit Shqiptar 2.* Tiran: Shtëpia Botuese e Librit Shkollor.

Kuqali, A. (1988). *Historia e Artit Shqiptar 2.* Tirana: ShBLSh.

Laçej, A. (1978). Përballë monumentit të Heroinave të Mirditës. *Drita*, 5.

Llambi, B. (1987). *Shënime për pikturën dhe skulpturën* . Tirana: Naim Frashëri.

Lufta kundër fesë – Aspekt i luftës së klasave. (1967, Şubat 12). *Zëri i Popullit* , s. 1 .

Lukiç, S. (1963). *Soszalistiçki estetizam. Jedna nova pojava.* Belgrad: Politika .

Martino Stierli, V. K. (tarih yok). *Toward a concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia.* New York: The Museum of Modern Art New York.

Mbi zhvillimin e arteve figurative në vendin tonë. (1957). *Nëntori*, 92.

New World Encyclopedia. (2017, Kasım 17). *Socialist Realism*. September 14, 2021 tarihinde New World Encyclopedia: https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Socialist_realism&oldid=1027403 adresinden alındı

Pandi Mele, F. K. (1973). Probleme aktuale në artet tona figurative. *Drita* .

Pera Müzesi. (2020). *Bir Rüyanın İnşası-Arnavutluk Sanatında Toplumcu Gerçekçilik.* İstanbul: Pera Müyesi Yayını.

Pipa, A. (2010). *Stalinizmi shqiptar* . Tiran : Princi .

Protić, M. B. (1980). *ugoslovensko slikarstvo šeste decenije.* Belgrad: Muzej savremene umetnosti.

Rawlings, C. (2018, Kasım 18). *Tropicsofmeta*. https://tropicsofmeta.com/2019/11/18/an-interim-architecture-traces-of-socialist-realism-in-new-belgrade-1945-1961/ adresinden alındı

Romina Dokaj, A. Y. (tarih yok). Places of culture: Architectural Heritage of The Communist Period in Albania.

Stamo, F. (1957). Mbi zhvillimin e arteve figurative në vendin tonë. *Nëntori*, 91.

Stamo, F. (1961). Disa çështje të arteve figurative. *Drita*, 2.

Suzana Varvarica, Ylli Drishti, Rudina Memaga . (2000). *Monografi me artistë shqiptarë të shekullit XX.* Tiran : Galeria Kombëtare e Arteve .

Tema historike në art duhet interpretuar në frymën e kohës sonë. (1968, Şubat 11). *Drita*, 2.

Trifunovic, L. (1988). *Yugoslavia Monuments of Art: From Prehistory to the Present Day.* Hippocrene Books.

Varvarica, S. (2005). *Kristaq Rama Monografi.* Tiran: Zenit.
Varvarica, S. (2008). Kur ndaheshin tapitë . *Gazeta shqiptare-Milosao*, 16.
Videkanic, B. (2013). *Non-Aligned Modernism: Yugoslavian Art and Culture From 1945-1990.* Toronto .
Young, A. (1999). Mungesa e identitetit të gruas dhe roli i mitit të sugirisë së saj nën patriarklaizmin shqiptar. *Përpjekja* , 83.
Yzeiri, I. (2020). *Si erdhi realiymi socialist në Shqipëri.* Tirana: Çabej.
Zajmi, N. (1954). Mbi disa probleme të zhvillimit të arteve tona figurative. *Nëntori*, 110.

ÖZGEÇMİŞ