

RUSYA VE MODERNİZM: GÜMÜŞ ÇAĞ'DAN DEMİR PERDEYE

RUSSIA AND MODERNISM: FROM THE SILVER AGE TO THE IRON CURTAIN

Zulfiya ŞAHİN*

Öz

Dünya kültür tarihinde son derece önemli bir yere sahip olan modernizm, özellikle 19. yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyılın ilk yarısında sanat ve kültür dünyasına şekil veren dışavurumculuk, avangart, izlenimcilik, gerçeküstüçülük ve simgecilik akımlarının doğuşuna önyak olmuştur. Modernizmin tanımına veya tarihsel sınırlarına dair üzerinde uzlaşmış somut bir fikir birliği mevcut olmasa da yenilik, özgünlük, başkaldırı, değişim kelimeleri bu akımla özdeşleşen kavramlardan yalnızca birkaçıdır. Modernizm, başta Batı Avrupa olmak üzere dünyadaki pek çok ülkenin kültür yaşamına yön vermiş, Rusya da bu değişimden hemen her alanda etkilenerek pek çok sanat dalında birbirinden eşsiz çalışmaların ortaya çıkış yeri olmuştur. Her ne kadar modernizm global ve bütünsel etkiye sahip olan bir akım olsa da her ülkenin özel tarihsel ve geleneksel geçmişi modern fikirlerden beslenerek farklı sonuçlar doğurmuştur.

Sunulan çalışmada, derleme ve analiz yöntemleriyle Rus modernizminin özgün değerleri, felsefi anlayışı ve estetik özellikleri modern dünya görüşü ışığında incelenmektedir. Modernizmin Rus edebiyat ve sanatını nasıl etkilediği, şekillendirdiği ve değiştirdiği yakından araştırılmaktadır. İnceleme yalnızca edebi, görsel ve plastik değerlerin değişimlerle sınırlı kalmayıp, bu değişimlerin hangi siyasal, ekonomik ve toplumsal şartların altında doğduğu sorusuna da cevap aramaktadır. Yapılan çalışmanın yenilikçi önemi ise, Rusya'daki modernizm süreciyle ilgili araştırmanın bütünsel ve nedensel yaklaşımlarla yürütülmüş olmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Rusya, Kültür, Modernizm, Eğitim, Edebiyat, Resim, Müzik, Tiyatro

Abstract

Modernism, has a very important place in the history of world culture, especially in the last quarter of the 19th century and the first half of the 20th century, in which culture and art shaped profoundly. It also led to the birth of expressionism, avant-garde, impressionism, surrealism and symbolism. Although there is no tangible consensus on the definition or historical limits of modernism, the words such as innovation, creativeness, rebellion, and change are one of those concepts that are associated with this movement. Modernism has shaped the cultural life of many countries in the world, especially in Western Europe. Russia was affected by this change in almost every field and became the birthplace of unique works in many branches of art. Although modernism is a movement that has a global and holistic effect, the special historical and traditional past of each country has produced different results.

In the presented study, the original values, philosophical understanding, and aesthetic features of Russian modernism are examined in the light of the modern worldview through compilation and analytical methods. The study focuses on how modernism influenced, shaped, and changed Russian literature and art. The analysis is not limited

Article Info

Derleme Makalesi

Geliş Tarihi: 21/09/2023

Kabul Tarihi: 25/11/2023

Atıf

Şahin, Z. (2023). Rusya ve Modernizm: Gümüş Çağ'dan Demir Perdeye. *Anasay* 26, 135-155.


Review Paper

Received: 21/09/2023

Accepted: 25/11/2023

Cite this article as:

Şahin, Z. (2023). Russia and Modernism: from the Silver age to the Iron Curtain. *Anasay* 26, 135-155.

* Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, DTFC, Ankara/Türkiye Cumhuriyeti, e-posta: sahinz@ankara.edu.tr, ORCID ID 
https://orcid.org/0000-0002-6967-739X

to the changes in literary, visual, and plastic values, but also seeks an answer to the question of the political, economic, and social conditions under which these changes occurred. The innovative importance of the study is that the research was conducted with holistic and causal approaches to the modernism in Russia.

Keywords: Russia, Culture, Modernism, Education, Literature, Painting, Music, Theater

Her sanat eseri kendi döneminin çocuğudur ve

Çoğu zaman duygularımızın da anasıdır¹

Vasili Kandinski

Giriş

Dünya kültür tarihinde modernizm kadar farklı, özgün, aykırı, başkaldırcı, tepkisel, mistik ve ifade bakımından bu denli sınırsız bir özgürlük döneminin olmadığı kuşkusuzdur. Sanatsal ve sosyal biçimlerin çeşitliliği, bu biçimlerin on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl içindeki tarihsel gelişiminin türlü aşamalarının farklı doğası, aynı zamanda dönemsel estetik deneylerin altında çeşitli felsefi ilkelerin yatması, modernizmin tarihsel sınırlarını ve tanımını zorlaştırmaktadır. Alman dışavurumculuğu, Rus avangardı, Fransız izlenimciliği, İtalyan fütürizmi, İspanyol gerçeküstücülüğü, İngiliz imgelemi gibi birbirine benzemeyen fenomenlerin hepsinin modernizm çatısı altında doğması, bu kültürel dönemin benzersizliğinin ve üretkenliğinin çarpıcı bir kanıtıdır.

Modernizmin ne olduğu üzerine kültür bilimciler, sanat bilimciler, edebiyatçılar, felsefeciler ve tarihçiler çok sayıda yazı kaleme almış; ancak aralarında bir fikir birliğine varamamışlardır. Fikir ayrılığıyla beraber bu yazarların önemli bir kısmı on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğiyle İkinci Dünya Savaşı arasındaki dönemi “modern dönem” olarak adlandırmıştır. Ancak “modern” kavramı her ne kadar sıkça konusu zaman dilimine bağlı olarak tanıtılsa da bu kavram daha çok toplum ve toplumsal hayatın sekülerleşmeye, rasyonelleşmeye, standartlaşmaya, yenilikçiliğe, ilerleme düsturuna, doğrusal zaman tasavvuruna ve dünyevileşmeye dayanan sosyolojik bir süreçtir (Ergün, 2020, s. 5). Aynı şekilde, modernizmin tanımına dair bilim insanları arasında bir mutabakat söz konusu değildir. Ünlü kültür tarihçisi Peter Gay, *Modernizm-Sapkınlığın Cazibesi* adlı eserinde bu dönemin tanımı hakkında “Modernizmi örneklemek tanımlamaktan çok daha kolaydır” demiş ve “Modernizm tanımlanmaya çalışılmış ve eksik bulunmuş değil, modernizmin tanımlamasının zor olduğu anlaşıldı, bu yüzden denenmedi” şeklinde yorum getirmiştir (Gay, 2017, s. 23-24). Ancak yine de tanım düzeyinde olmasa da kültür bilimciler dönemin özelliklerini tasvir etmeye çalışmıştır, örneğin Rus kültürbilim geleneğini temsil eden Branskaya ve Panfilova (2015, s. 15)’ya göre “Modernizm 20. yüzyıl sanat kültüründeki tüm yeni, deneysel akımların ortak adıdır. Konstruktivizm, Soyut Sanat, Dadaizm, Kübizm, Fovizm, Orfizim, Op sanatı, Pop-art, Pürizm ve Gerçeküstücülük bunlardan sadece bir kaçıdır.” Kültür bilimciler, bu akımların birbirine benzemediğini, hatta bir zıtlık teşkil ettiğini, buna rağmen bu akımların yaratıcılık anlayışı açısından birbirine benzediklerini ve ortak bir dizi ön koşul temelinde oluştuklarını vurgulamaktadır. Lifşitz (1979, s. 475)’e göre “*Latince modo* («hemen şimdi», «kısa süre önce, geçenlerde») sözcüğünden türeyen ‘modernizm kelimesi’ ile burjuva toplumunun çöküş dönemindeki ana sanat akımı ifade edilir. Aynı anlayışı ifade etmek için kullanılan diğer terimler avangardizm ve avangart sanatıdır. Her türlü yaşamsal fenomen, net ve görece tamamlanmış bir şekle ulaşmadan önce bir takım ön aşamalardan geçer. Bu bakış açısından yola çıkarak modernizmin ilk yankılarının geçmiş yüzyılın ikinci yarısında natüralist romanlarda ve dekadan şiirlerde ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Görsel sanata gelecek olursak, modernizm, resme oldukça keskin ve belirgin hatlar kazandırmıştır. Modernizm yeni tip sanatın, daha genel bir ifadeyle avangart sanatının laboratuvarı haline getirmiştir. Modernizm, sanatçının kendi

¹ Rus. Всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств

sanatının biçimsel sınırlarında kalan ve içine dönen, kültürün ölümünü engellemeye çalışan özel bir psikotekniktir". Petrovskaya (2018), modernizmi 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkmış sanat akım ve uygulamalarının genel adlandırması olarak tanımlamıştır: "Bu akımlar insancıl realizmin prensiplerinden koştur ve çağın ahlak anlayışına olduğu gibi, hâkim estetik kurallarına da meydan okudu".

Alanda yapılan araştırma sonucunda Rus kültürbilim geleneğinde modernizm ve avangart terimlerinin sıkça eş anlamlı olarak kullanıldığı (Livşitz (1979), Branskaya ve Panfilova (2015), Krusanov (2010)) göze çarpmaktadır. Öte yandan aynı gelenek çerçevesinde avangartın, izleyicilerde tepki uyandırma amacı ve agresif eylemsel doğasını temel alarak modernizmden ayrılması gerektiğini savunan temsilciler de mevcuttur (Şapir (1995), Sadohin (2015), Parer (2013)). Modernizm ve avangart arasında bir sınır çizmek gerçekten zor, neredeyse imkansızdır; ancak kronolojik olarak modernizmin avangarttan önce geldiği de bir gerçektir. Avangart, 20. yüzyılın başlarındaki devrimci çağın bir ürünüken, modernizm 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır. Özünde ütöpik olan avangart, sanat yoluyla insan bilincinin radikal bir dönüşümünü gerçekleştirilebilme fikrini modernizmden miras almıştır; ancak avangartistler daha da ileri giderek sadece bilinci değil, toplumu da sanat yoluyla yeniden düzenlemenin mümkün olduğuna inanmışlardır. Her iki akımın doğasında bir isyan vardır; ancak modernizm, sanatın içinde var olan estetik geleneğe bir isyansa eğer, avangart daha çok geleneğin kendisine karşı bir isyandır. Tüm bunları göz önünde bulundurarak avangartın; modernizm çatısı altında doğduğunu, modernizmin birinci dereceden mirasçısı olduğunu, hatta modernizmin bir uzantısı olduğunu kabul etmekle beraber avangartın, eylemsel doğası ve izleyicide tepki uyandırma niteliğinin onu ayrı bir akım olarak değerlendirmek için yeterli olduğu kanısındayız.

Sunulan çalışmada modernizm; 19. yüzyılın son çeyreğinde başlayan ve İkinci Dünya Savaşı dönemine kadar devam eden, sanatta ve edebiyatta meydana gelen ve aydınlanma düşüncesini ve sanat geleneklerini sorgulayan büyük çaplı değişimler olarak tanımlanacaktır. Avangart ise, modernizmin son döneminde ortaya çıkan bir akım olarak değerlendirilecektir. Araştırmada, Rus modernizminin özgün değerleri, felsefi anlayışı ve estetik özellikleri modern dünya görüşü ışığında betimlenmeye çalışılacaktır. Bununla beraber çalışmada, modernizmin Rus edebiyat ve sanatını nasıl etkilediği, şekillendirdiği ve değiştirdiği de araştırılacaktır. Buna ek olarak, sunulan çalışmada yalnızca edebi, görsel ve plastik değerlerin değişimi üzerinden değil, bu değişimlerin hangi siyasal, ekonomik ve toplumsal şartların altında doğduğu sorusuna da cevap aranacaktır.

ESPAS VE DÜNYA ALGILANIŞI

Kültür tarihinde, insanların geleceği kesin bir netlikle görebildikleri pek az dönem vardır. Bunlardan biri modern dönemdir. On dokuzuncu yüzyılda Avrupa'da yaşanan siyasal ve ekonomik olayların yankıları Rusya'ya kadar ulaşır. Berlin, Paris, Barselona, Münih, Londra, Kopenhag, New York gibi farklı merkezlerde başlayan sabit kültürel sınırların yıkımı Moskova'yı da etkisi altına alır. 20. yüzyılın başlarında Rus sanat dünyasını tümüyle etkisi altına alan modern dönem, 19. yüzyılın ortalarında ülkede yaşanan sanayi ve siyasal devrimlerin kaçınılmaz bir sonucu olur. Toprak köleliğinin kaldırılması, ardından endüstrileşmenin hızlanmasıyla birlikte gelişen hızlı kentleşme, yeni bir sosyal profil doğurur, beraberinde yeni profilin sorunlarını da getirir. Modernizm ise bu sorunlardan beslenerek derin bir felsefi yaklaşımla bunlara cevap arar ve yeni plastik ifadelerle yeni kent insanının problemlerini dile getirmeye çalışır. Bu özelliğiyle modernizm sadece sanatsal bir akım değil, insan dünyasının gelecekteki kaderi hakkında derin bir farkındalıktır. Modernistler, dönemin fikir, buluş ve akım çeşitliliği arasında tek bir konuda hemfikir: İnsanlık, sonuçları henüz bilinmeyen bir kırılma noktasının eşiğindedir.

Modernistlerin eserleri, daha önce insanlık tarafından yaratılan sanat eserlerinden önemli ölçüde farklıdır. Yapıtları içerik ve anlam bakımından son derece öznel yorumlanan ve izleyiciler için anlaşılması güç olan eserlerdir. Bu anlamda sanatları pek de iletişimsel değildir. Modernizmin temsilcileri çalışmalarında bilinç ve kültüre sıkı sıkıya bağlı geleneksel

tekniklerden kaçınarak bulanık ve anlaşılması güç ifadeler ve biçimlerle dönem toplumunda hâkim olan hayal kırıklığını ve yaklaşan felaketin getirdiği korkuyu ifade etmeye çalışır. Her ne kadar modern kültürü, geleneği ve geleneksel sanat teknikleri reddetse de modern dönem felsefesini sanat tarihine bakmaksızın anlamak mümkün değildir.

Her sanat döneminin kendine has bir dili vardır. Dilin teknikleri ve ifade araçları toplumun dönemsel estetik anlayışını yansıtarak sürekli değişir. Sanat tarihinde, teknikler bağlamında birkaç kez önemli değişimler yaşandı ve bu değişimlerin çoğu espas tasviriyile bağlantılıdır. Espas, bir sanat eserine estetik özellik, iç bütünlük ve nihailik kazandırır ve sanat dünyasıyla sınırlı kalmayıp insanın dünya anlayışını da etkiler (Florenski, 2010, s. 48). Espas tasviri ve biçim ifadesi birbiriyle doğrudan ilişkilidir. Örneğin düzlemsel espas yorumu düz biçimi doğurur ve tam tersi düz bir perspektiften yola çıkarak yapılan bir espas tasviri üç boyutlu bir biçim gerektirir. Düz biçim, ışık-gölge tekniği gerektirmezken üç boyutlu biçimi ışık-gölge tekniği kullanmadan çizmek mümkün değildir. Dolayısıyla düz biçim için ana tonlar, yani homojen renkler yeterliyken, boyutlu biçim için ahenklerin kullanımı şarttır. Özetle, plastik sistemini oluşturan ifade araçlarının tümü espas tasvir yöntemine bağlıdır.

İlk espas tasvirini Antik Mısır sanatında görmek mümkündür. Bilindiği üzere bu kültürün dünya görüşü büyük ölçüde ölü kültü üzerine kurulur, bu yüzden Mısırlılar dünyadaki yaşamın kısa bir an, ruhun gelecekteki ebedi yaşamının bir provası olduğuna inanırlar. Lahitlerde yapılan duvar resimlerinde objeler bir düzlem üzerine katmanlar halinde yerleştirilir: yakın objeler alt kata, uzak objeler üst kata. Mısır kültürü, matematik ve geometri bilgisinde gelişmiş olmasına rağmen görsel espas algısını aktarabilecek bir perspektif geliştirmez; çünkü Mısır sanatının amacı çağdaş dönem sanatından çok farklıdır. Mısır sanatı ne sonsuzluğa ne de izleyiciye hitap eder, asıl amacı geleneği bir ilahi vahiy olarak aktarmaktır.

Antik Yunan kültüründe ise espasa yaklaşım çok farklıdır. Antik Yunan sanatının temel problemi sanatın gerçeklikle olan ilişkisidir. Antik Çağ sanatının ana prensibi *doğanın taklidi*, yani mimesis'tir. Yunanlılara göre bir sanat eseri özgünlük ve gerçeklikten daha üstün olmalıdır; çünkü sanatın amacı mükemmelliğe doğru ilerlemek, insan tinini yükseltmek, yani katarsise kavuşmaktır. Antik Yunan sanatı iletişimseldir ve izleyiciye hitap eder. Bu sebeplerden dolayı da Antik Yunan kültüründe espasın derinliğinin yansıtan paralel perspektif gelişir.

Bizans'ın Hıristiyan sanatı, espasın gerçekçi özelliğinden uzaklaşır ve ters perspektifi geliştirir. Ters perspektifte kaçış noktası betilerle seyirci arasında yer alır, bunun sayesinde kişinin mabette yer değiştirmesi sırasında görsel algılamasını kolaylaştırır. Ters perspektif irrasyonel ve semboliktir. Uhrevi dünyanın, görünmeyen bakış açısından espasın izdüşümüdür. Espas içeriden dışarıya açılır, izleyiciye taşar. Hıristiyan sanatı estetik haz için yaratılmaz. Hıristiyan sanatında güzelliğin ana kaynağı Tanrı'dır; bu yüzden, önemli olan, dünyanın hisle algılanan güzelliği değil, düşüncenin kendisidir. Her eser sadece ilk örnektir ve prototipte yatan düşüncenin yansımasıdır. Gerçeklik ruhen özümsemelidir.

Bizans plastik sisteminin yerini, Orta Çağ İtalya'sında doğan düz perspektif espas tasvir tekniği alır. Bu yöntem, görsel espas algısını en üst rasyonellikte aktarır. Düz perspektif, 19. yüzyıla kadar Avrupa'da hâkimiyetini sürdürür. Laik dünya görüşü İtalya'da diğer ülkelerden daha önce oluşmaya başlar. İtalya'da laiklik, dindar dünya görüşünün yerini almadan, sadece onun etkisini azaltarak paralel yoldan yürür. Laik başlangıç dünyanın subjektif algılanış problemini gündeme getirir ve bireysel değerleri ortaya çıkarır. Sanat, eğitici ve öğretici fonksiyonunun dışında, insana estetik haz verebilen eserler oluşturmaya yönelik bir faaliyet olarak kabul görmeye başlar ve Antik Yunan estetiğinde gelişen mimesis yeniden gündeme gelir. Böylelikle bir aziz tasviri artık bir prototip değil, bir zamanlar dünyada yaşamış ve inanç uğruna acı çekmiş bir insanın suretidir. Bununla beraber 19. yüzyılda ortaya çıkan realizm sanattan, gerçek hayatın tam bir yansımasını talep etmeye başlar ve sanatla hayat arasındaki sınırı ortadan kaldırır. Bu mesele üç çarpıcı fenomeni doğurur: hayatı olduğu gibi izleyen natüralizmi, mistisizmde özü arayan sembolizmi ve anı yansıtmaya çalışan empresyonizmi.

RUS KÜLTÜRÜNDE ESPAS VE DÜNYA ALGISI

Rus kültürü, Roma lejyonlarının geçmediği, gotik Katolik katedrallerin yükselmediği, engizisyon ateşlerinin alev alev yanmadığı, Rönesans döneminin yaşanmadığı, dini Protestanlık dalgalarının görülmediği, anayasal liberalizm çağının yaşanmadığı topraklarda gelişmiştir (Solonin & Kagan, 2005, s. 339). Rusya, Rönesans ve Reform'u yaşamamış ve Avrupa'daki sekülerleşme hareketine nispeten geç bir aşamasında, Aydınlanma sırasında katılmıştır. Bu nedenle Rus Kültürü Avrupa'da var olan Hıristiyanlık ve hümanizm, Hıristiyanlık ve bireycilik, ilahiyat ve insanlık arasındaki organik bağa yabancı kalmıştır (Epşteyn, 1999, s. 155). Doğal olarak tarihsel süreçler Rus kültürünün gelişiminin farklı yollardan ilerlemesine sebep olmuştur. Bu anlamda espas tasviri ve espasa bağlı olarak dünyanın algılanışı istisna değildir.

Rus kültür tarihinde modern döneme kadar iki plastik sistem net bir şekilde varlığını gösterir: 988 yılında Hıristiyanlığın kabul edilmesinin bir sonucu olan ters perspektif ve I. Petro'nun, kiliseyi devletten kısmen ayıran reformların sonucu olan düz perspektiftir. Her iki plastik sistem dışardan gelir ve ne Rus ters perspektifinin ne de Rus düz perspektifinin temelinde bu topraklarda doğan destekleyici felsefi temel vardır. Bu iki plastik sistem, Rus toprakların organik bir sonucu olmadığından, Rus kültürüne hazır sanatsal dil araçları olarak girdiğinden her iki sistem entelektüel ve ideolojik desteğe ihtiyaç duyar. Zamanla bu entelektüel ve ideolojik destek, Rus kültüründe düşünce ve fikir geleneğine dönüşür ve her eserin değerini belirleyen kıstas haline gelir. Aniçkov'a göre, "Ruslar gruplara, partilere, mezheplere, okullara göre ayrılmış olsalar bile, sanatsal yaratıcılık onlar için hayatta büyük bir itici güçtür, bu nedenle bir sanat eseri sadece büyüleyici ise sadece insanlara zevk veriyorsa, o zaman gerçekten bir sanat eseri değildir" (Aniçkov, 1915, s. 216). Rus kültüründe sanatın kendisi yaşam ustasıdır ve her sanat eseri düşünce ve ahlak dersidir. Rus estetik anlayışında bir sanat eseri için yalnızca ideal şekle sahip olmak, sadece mükemmelliği ya da gerçeği yansıtmak yeterli değildir, mutlaka bir düşünce, bir fikir içermesi şarttır. Düşünce geleneği Rus kültüründe asırlarca gelişir ve kültürünün özelliği haline gelir. Aynı gelenek felsefi temelli modernizm ilkelerinin Rus kültüründe kolay benimsenmesine de neden olur.

MODERNİZMİN EŞİĞİNDE

19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Rus kültürü dönemin endişe yaratan sosyo-politik sorunlarına yoğunlaşır. Sorunlar arasında köylülerin hakları ve toplumdaki konumları oldukça endişe verici bir konu olarak öne çıkar. Bu mesele; edebiyatta, görsel sanatta, tiyatrodaki, hatta müzikte en dolaysız şekilde kendini göstermeye başlar. Eserin konusu, sanatsal yaratıcılığın en önemli faktörü olarak kabul görmeye başlar. Söz konusu dönemde estetik kusursuzluk, gerçekte yaşanan sorunlardan seyirciyi uzaklaştırdığı için ikinci plana atılır (Yuşkova, 2008, s. 31). Realizm, yerini eleştirel realizme bırakır ve görsel sanatlarda *Gezgin Resim Sergisi Topluluğu*, edebiyatta *Sovremennik* dergisi, müzikte *Balakirev Grubu* yeni akımın kaleleri konumuna gelir. Dönemi en iyi şekilde Belinski'nin sözleri betimler: "Biz yaşam idealini değil, hayatın kendisini olduğu gibi talep ediyoruz. İyi veya kötü onu süslemek istemiyoruz zira şiirsel temsilde hayat, her iki durumda da eşit derecede mükemmeldir. Tam da gerçek olması sebebiyle, gerçek neredeyse şiir oradadır" (Belinski, 1953(1), s. 267). Özetle 19. yüzyılın ortalarında, her ne kadar Avrupa'da *L'art pour l'art*² akımının adımları duyulmaya başlanmış olsa da, Rus kültüründe eleştirel realizm *gerçek neredeyse şiir orada* sözleriyle hâkimiyetini korumaya devam eder.

1861 yılında Rusya'da toprak köleliği kaldırılması, toplumun büyük bir hızla kentleşmesine ve liberalleşmesine yol açar, bu süreç edebiyat ve sanatta iletişim sorununu doğurur. Sterpin (1988), 19. yüzyılın ortalarında tüm sanat dallarında farklı sosyal tabakalardan oluşan yeni kültür tüketicilerine doğru kayan bir yönelimin başladığını belirtir. Farklı konu ve niteliğe sahip edebi eserlere artan talep, yayınevlerinin farklı kurgu ve oyun tekniğine artan ilgi, halk tiyatrolarının; gerçek hayatın resme yansıtılma talebi ise *gezgin sergilerin* kurulmasına neden

² Fr. Sanat sanat içindir.

olur. Tüm bunlar edebiyat ve sanatın durağan konumdan etkin bir konuma geçmesinin önünü açar. 19. yüzyılın ortalarından başlayarak anlaşılabilirlik ve iletişimsellik sorunu Rus kültüründe önemli bir konu olarak varlık göstermeye başlar. Anlaşılabilirlik sorunu bir yandan sanatsal düşüncenin gelişimi doğrudan engeller, öte yandan sanat dünyasında çalkantılara sebep olur ve 20. yüzyılda çığır açarak önemli eserlerin ve buluşların yolunu açar (Yuşkova, 2008, s. 32).

19. yüzyıl sonları, 20. yüzyıl başlarında Rusya'da sosyo-politik olaylarla harmanlanan modernizm çok sayıda sanat gruplarının ve toplulukların ortaya çıkmasına neden olur. Bu dönemim bohem dünyasında her kesimin ilgisini çeken meselelerin tartışıldığı toplantılar oldukça yaygın hale gelir. Toplantılara genellikle aynı fikri paylaşılan veya herhangi bir konu üzerine benzer düşüncelere sahip sanatçılar da katılır. Modernizm, *L'art pour l'art* mottosuyla, Rus kültür dünyasını da etkisi altına almaya başlar. *Sanat Sanat İçindir* bayrağı altına ilk duranlar Gümüş Çağ'ın sembolistleri ve *Mir İskusstva* topluluğun temsilcileri olur. *Mir İskusstva* sanatta izlenen yeni akımları aynı adlı dergi aracılığıyla geniş kitleye ulaştırmaya çalışır ve Rusya'da modernizmin kalesi konumuna gelir (Yuşkova, 2008, s. 33).

RUS MODERNİZMİNİN SOSYO-POLİTİK ZEMİNİ

Rus modernizmi dünyadaki kültürel akımların etkisinin yanı sıra iç sosyo-politik etkenler ışığında gelişen bir süreçtir (Krusanov, 2010 (1), s. 21). Rusya'da 19. yüzyılın ortasında başlayan liberalleşme, devrimcilerin yönetim sınıfıyla girdiği mücadeleyle sınırlı kalmaz. Özgürlük fikri; eğitim, din, aile, basın, sanat olmak üzere toplumsal düşüncenin her alanına nüfuz etmeye başlar, 19. yüzyılın ortalarında altmışlılar tarafından başlatılan liberalleşme hareketi bir sonraki neslin Rus aydınları tarafından devam ettirilir. Sosyal demokratlar halkın özgürlüğünden; filozoflar özgür düşünce, din ve vicdandan; yazarlar basın özgürlüğünden; reformcular kilisenin bağımsızlığından; feministler kadın haklarından; öğrenciler özgür eğitimden; akademisyenler üniversitelerin özerkliğinden; sanatçılar ise elbette özgür sanattan söz etmeye başlar (Krusanov, 2010 (1), s. 21). Tüm toplumu etkisi altına alan bu özgürlük rüzgârının sebebi 19. yüzyılın sonlarında yapılan çok önemli reformlar ve sosyal yapıyı etkileyen düzenlemelerdir. Bu anlamda din ve özellikle eğitim alanında yapılan reformlar oldukça etkili olur.

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyıl başlarında Rus İmparatorluğu ciddi siyasi krizler yaşayan ve karşılaştığı krizleri aşmak için yoğun çözüm arayışları içerisinde olan bir ülkediydi. Siyasi alanda oluşan gerginlikleri az da olsa azaltmayı hedefleyen kararlar alınmasına rağmen bu kararların gecikmeleri siyasi alanda beklenen etkiyi yaratamaz. Atılan adımların arasında Rusya'nın kültürel gelişimini derinden etkileyen ve bu anlamda Rus modernizmine zemin hazırlayan kararlar da vardır. Örneğin, 3 Mayıs 1883 tarihinde III. Aleksandr tarafından çıkartılan Ortodoks Hizipçilerine Birtakım Medeni Hakların Verilmesi ve Manevi Gerekliliklerin Yerine Getirilmesi Hakkında Ferman (Polnoye sobraniye zakonov Russkoy İmperii, cilt 3, s. 219, 1545 nolu ferman); 17 Nisan 1905 tarihinde II. Nikolay tarafından çıkartılan Dini Hoşgörü İlkelerinin Güçlendirilmesi Fermanı (Polnoye sobraniye zakonov Russkoy İmperii, cilt 25, s. 257, 26125 nolu ferman) ve 17 Ekim 1905 tarihinde kabul edilen Devlet Düzenindeki İyileştirme Hakkında Yüksek Manifesto (Polnoye sobraniye zakonov Russkoy İmperii, cilt 25, s. 754, 26803 nolu manifesto) kültürel yaşamı önemli ölçüde etkileyen kararlardı. Yüksek Manifesto ile birlikte Rusya mutlakiyet düzeninden parlamenter sisteme geçiş yaparak sivil toplum olma yolunda ilk adımını atar. Bundan böyle parlamento, yani Devlet Duma'sının onayı olmadan hiçbir yasanın yürürlüğe giremeyeceği yeni bir siyasi düzen başlar. Devlet Duma'sının gösterdiği faaliyetler uzun soluklu olmasa da (6 Ekim 1917 tarihinde faaliyetleri durdurulmuştur) bu kurum sosyal yaşamı etkileyen birtakım önemli kararlar alır. Bunlardan en göze çarpanı 3 Mayıs 1908 yılında, Devlet Duma'sı tarafından onaylanan yüksek yasaya göre ilköğretimin ihtiyaçları için Milli Eğitim (Aydınlanma) Bakanlığı'na ayrılan bütçeye ek olarak yaklaşık altı milyon dokuz yüz bin ruble ödenek ayrılmasıdır. Bu kararla, tanınan ek ödenek kapsamında açılan ilkokullarda öğrencilere ücretsiz eğitim hakkı verilir (Polnoye Sobraniye zakonov Rossiyskoy İmperii, cilt 28, s.228, kanun: 30328). Duma'nın bu kararı onaylamasında dönemin Milli Eğitim Bakanı P.M.

Kaufman-Turkestan'ski'nin etkisi büyüktür. Kaufman-Turkestan'ski bunun yanı sıra Zorunlu Ücretsiz İlkokul Eğitim Kanunu teklifinde de bulunur, ancak Duma'ya 1 Kasım 1907 tarihinde sunulan bu kanun teklifi hiçbir zaman kabul edilmez. Kanunun Milli Eğitim Komisyonundaki ön değerlendirmesi neredeyse 2 yıl sürer. Kanun tasarısı 19 Mart 1911'de Danıştay'a sunulur ve Duma, Danıştay tarafından yapılan değişiklikleri kabul etmeyerek 6 Haziran 1912'de kanun teklifini tümüyle reddeder (Kaufman-Turkestan'skiy,1907). Ancak bu teklif sayesinde önerilen kanundaki ek bütçenin ayrılması (on milyon ruble ek bütçe teklif edilir) kısmen kabul edilir.

Yüzyıllar boyunca felsefenin kanatları altında kendine yer bulmaya çalışan eğitim, 19. yüzyılın sonlarına doğru modernizmin etkisiyle Rus İmparatorluğu'nda ayrı bir bilim olarak kabul görmeye başlar. Buna bağlı olarak eğitim kuruluşlarında ciddi artış meydana gelir: 1894 yılında köy ilkokullarının sayısı 13 bin iken, 1904 yılında bu sayı 21 bine yükselir, 1914 yılına gelindiğinde bu sayı 28 bine ulaşır. Eşzamanlı olarak öğrenci sayısında da önemli artışlar meydana gelir. 1900 yılında Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı ilkokullarda okuyan öğrenci sayısı iki buçuk milyonken, 1914 yılında bu rakam iki kattan fazla artarak altı milyona ulaşır. Orta öğretim kurumlarının sayılarında da hızlı bir artış meydana gelir. 1896 yılında Millî Eğitimi Bakanlığı'na bağlı orta öğretim kurumlarının sayısı 898 iken, 1914 yılında bu sayı iki katına çıkarak 1798'e ulaşır (Parhomenko, 2010, s. 347).

Yükseköğretim kurumu sayılarında da artış görülür. 1915 yılında İmparatorluk Rusya'sında 105 yükseköğretim kurumu faaliyet göstermekteydi. Bunlardan Moskova, Petrograd, Kazan, Harkov, Kiev, Odessa (Novorossiyskiy), Tartu (Yuryevskiy), Varşova, Tomsk, Saratov ve Helsinki (Helsingfors)'de bulunan kuruluşlar üniversite statüsündeydi. 1914 yazında başlayan Birinci Dünya Savaşı esnasında eğitim kurumlarının ülkenin batı bölgelerinden tahliye edilmesi sebebiyle Rostov-na-Donu ve Perm'de iki üniversite daha açılır. Aynı dönemde üniversite öğrenci sayısında da önemli bir artış olur. 1905 yılındaki öğrenci sayısı 24,5 bin iken, bu sayı 1907 yılında yaklaşık on bin kişi artarak 35.3 bine ulaşır (halbuki bu rakam 19. yüzyılın ortalarında 2 binin biraz üzerindeydi) (Parhomenko, 2010, s. 349). Asırların dönüşünde Rusya İmparatorluğu'nda eğitim alanındaki ivme, sanat dallarına da yansır. Modern dönemde Müzik ve Drama Okulu; Sanat Akademisi bünyesinde Resim, Heykel, Mimarlık Yüksek Sanat Okulu; Moskova Resim, Heykel, Mimarlık Okulu ve Moskova, Petersburg, Kiev, Odessa ve Saratov konservatuvarları sanat alanında eğitim vermeye başlar.

İlin (1996, s. 613)'in dayandığı kaynaklara göre 1894-1914 yılları arasında yüksek okul sayısı % 180, orta okul sayısı % 227 (orta okullardan kız okulların sayısı % 420), halk okulların sayısı ise % 26'dan fazla artar. Rusya Devlet Bütçesinden halk eğitimine ayrılan bütçe ise % 628 oranında artış gösterir.

Modern dönemin diğer önemli özelliği ise okul dışındaki eğitici faaliyetler ve kültür enstitüleridir. Söz konusu faaliyetler ve enstitüler kurumsallaşarak Rusya'da önemli bir eğitici güce dönüşür. Toprak köleliğinin sona ermesi, ardından sömürgecilik yoluyla elde edilen sermaye kullanımına dayanan kapitalizmin gelişimi ve beraberinde getirdiği hızlı kentleşme süreci yetişkinlerde eğitim ihtiyacını doğurur. Halka açık okumalar, sergiler, geziler, tiyatro oyunları ve halk konserleri gibi çeşitli kültürel ve eğitici faaliyetler büyük rağbet görmeye başlar. Okul dışındaki eğitime giderek artan talep halk üniversitelerinin, halkevlerinin ve kurslarının açılmasına önayak olur. Nicel artış gösteren açık eğitim kuruluşları zaman içinde okul dışındaki eğitim ağına dönüşür. Okul dışındaki eğitimin gelişmesi Rusya'nın kültürel gelişiminde yeni bir devri başlatır ve ülkenin yenileşme yolunda sınıfsal uçurumunun oluşturduğu engeli ortadan kaldırır. Üretim, dolaşım ve dağıtım süreçlerine maddi ve manevi dahil edilen Rus kapitalizmi, nitelikli ve burjuva kültürünü benimsemiş işçi ve çalışanların hızlı teminini gerektirir. Tüm bunlar, insan kişiliğinde hızlı gelişime yol açan, onu farklı safhalarda şekillendiren ilgi çekici eğitim ve yetiştirme usullerine geçilmesine sebep olur. Rusya'da ilk kez işçi odaklı ve yalnızca temel eğitimleriyle değil, aynı zamanda mesleki ilerlemeleriyle de ilgilenen okul dışındaki kültür ve eğitim kurumları ağı oluşturulur (Parhomenko, 2010, s. 350-351). Ağın oluşturulmasında okul

dışındaki eğitim çalışmalarıyla bilinen Prof. Medınski'nin katkısı büyüktür. “Okul dışındaki eğitim, her yönden gelişim” sözleriyle çalışmalarını yürüten Medınski (1916, s.16)'ye göre söz konusu eğitim, “insanlığın her yönden, hem ruhsal hem de fiziksel olarak memnun kalabileceği; bu sistemin hem zihinsel, hem estetik, hem ahlaki, hem de fiziksel alanlara yönelik olabileceği, yani özetle insanın her yönden gelişimine zemin hazırlayacağı şekilde oluşturulmalıdır”. Devrim öncesi Rusya'sındaki okur-yazarlık üzerine yapılan araştırma verilerine göre şehir ve köylerdeki okur-yazarların büyük bir kısmı okuma-yazma becerilerini okul dışı yollarla edinir. Okul eğitimi, temel düzeyde okur-yazar olma sorununu tek başına çözemez, bu misyonu 19. yüzyılın sonundan itibaren okul dışındaki eğitim kuruluşları üstlenir. Burada Rusya'daki okul dışındaki eğitim kurumlarının gelişiminin, özel girişimlerin ve yerel yönetimin etkin çalışmalarının bir sonucu olduğunu da söylemek mümkündür (Markaryan, 2013, s. 167).

Özet olarak, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında Rus İmparatorluğu'nda eğitimin gelişimi hem öğrenci hem eğitim kurumlarının sayısı bakımından sürekli bir artış gösterir. Modern dönemin Rusya'sı sınıai kalkınmada ciddi bir sıçrama yaşar. Yerli sermaye birikimi, demiryolu inşaatına yapılan büyük yatırımlar, sermaye korumacı politikalar ve önemli yabancı sermaye girişimleri sayesinde Rus ekonomisi büyük bir ivme kazanır. 20. yüzyılın başındaki işçi sayısı 10 milyona, aileleriyle birlikte 22 milyona yaklaşır. Böylelikle ülkenin toplam nüfusunun % 18'i sanayiye bağlanır. Devlet, ülkedeki eğitim düzeyinin yeni sosyal ihtiyaçlara cevap veremediğini ve giderek kritik bir noktaya gelebileceğini görmeye başlar. Asırların dönüşünde eğitim sistemi ve okullar, nicel ve nitelik bakımından yenilikler dönemine girer, ülkede yüzlerce yeni eğitim kurumu, binlerce kültür enstitüsü açılır.

Parhomenko (2010, s. 356), 19. yüzyılın sonunda kültür kuruluşlarındaki çok çeşitliliği ve “üst” ve “alt” tabakalarının arasında dikey bir bağlantı geniş bir iletişim sisteminin oluşumuna sebebiyet verdiğini belirtir. Söz konusu dikey bağlantı ülkenin kültürel alandaki gelişimi ve demokratikleşmesinin yolunu açar. Rozanov (1990, s.146), yüzyıllar arası geçiş sürecini şöyle bitimler: “Demokratikleşme, çağımızın en evrensel ve yenilmez eğilimlerinden biridir. Her şey demokratik olacak: Bilim, sanat... Yasalar ve yönetim üzerine konuşmaya gerek dahi yoktur. Meydanlar düşünce ve keşiflerin çalışma odasına, insanlık ise o çalışma odasının uçsuz bucaksız dünyasında ebedi bir dinleyiciye dönüşecek. En aristokrat zihinler, en aristokrat meslekler, en aristokrat kurumlar bile demokratikleşecektir”.

Modern dönemin Rusya'sında yeni bir kültürel çevrenin oluşumuyla kültür ve eğitim kurumlarının sayıca artması ülkede ilk kez sanayi, ticaret, ulaşım ve diğer işletmelerdeki binlerce işçinin dünya kültürü, bilgi ve edinimlerine ulaşmasını sağlar. Daha önce sınıfsal, ailevi, dini, ırksal sebeplerle eğitim veren kurumların kapılarının kapalı olduğu insanlar eğitim ve bilime ulaşmaya başlar.

EDEBİYAT

Rus şairi Anna Ahmatova (1976: s. 30), Fransız modernizmini şöyle bitimler, “Paris resmi Fransız şiirini yuttu”. Rusya'da ise modern şiirin Rus resmini yuttuğu bir gerçektir. Rusya'da modernizmin ilk habercileri şairler olur. Modernizm Rus edebiyatında yeni bir çağ başlatır, adı da *Gümüş Çağ* olur. Bu edebi dönemin, Rus kültür tarihinde neden *Gümüş Çağ* olarak adlandırıldığı konusunda fikir birliği yoktur. Fakat fikir ayrılıklarına rağmen, bu edebi dönemin Rus kültüründe büyük bir öneme sahip olduğu konusunda tüm edebiyatçılar hemfikirdir. *Gümüş Çağ* eğretilmesinin kimi zaman N. Berdyayev'e, kimi zaman S. Makovski'ye kimi zaman N. Otsup'a ait olduğu iddia edilir. Sosyokültürel bir imge olan *Gümüş Çağ*, başlangıçta, Rus edebiyatında yüzyılın başlarında gelişen yeni şiirsel akımların genel bir tanımı olarak ortaya çıkar. Daha sonra *Gümüş Çağ* geniş bir tanıma ulaşır ve söz konusu dönemde Rusya'da meydana gelen tüm kültürel süreçleri tasvir etmek için kullanılmaya başlanır. Ne de olsa modern edebiyatı besleyen fikirler, yaklaşımlar ve eğilimler edebi yaratıcılığın yanı sıra Rus felsefesini, müziğini, tiyatrosunu ve görsel sanatını da 20. yüzyıldan günümüze kadar beslemeye devam eder

(Voskresenskaya, 2003: 74). Bu nedenle, Rusya'daki modern dönem sıklıkla *Gümüş Çağ* olarak da adlandırılır.

“Rus edebiyatında Gümüş Çağ olarak adlandırılan ve yaklaşık olarak 1890-1930 arasında kapsayan yenilikçi dönem simgecilikle başlar” (Parer, 2002: 44). Gümüş çağ eğretilmesi, söz konusu dönemin simgeci yönünü açık bir şekilde yansıtır. Eğretilmeye simgecilik açısından yaklaşırsa dönemin özelliklerini daha kolay görebilmek ve anlayabilmek mümkündür.

Rus kültür tarihinde 19. yüzyılın ilk yarısına denk gelen ve hem edebiyatın hem de sanatın en parlak dönemi *Altın Çağ* olarak adlandırılır. Dünyadaki pek çok kültürde altın; güneş, neşe, yaşam, gün gibi kavramlarla ilişkilendirilirken, gümüş genellikle zıtlık teşkil eden ay, gece, ölüm, hüznün gibi imgesel kavramlarla ve hatta hayalet ve gümüşten korkan kötü ruhlar ile ilişkilendirilmektedir. Geceleri, ayın gökyüzünde belirmediği zamanlarda, zihinde yalnızca çağrışımlar yoluyla gelen dolgunluk ve anlam kazanan görüntüler ve hayaletler vardır. Simgeciliğin temelinde de imgeler ve çağrışımlar yatmaktadır. Simgeciler için şiirsel yaratım süreci bir tür ayın, neredeyse dinî bir törendir. Gümüşün çağrıştırdığı imgeler zinciri ve simgeciliğin asıl amacı olan manevi dünyayı anlamak fikri devam ettirilirse, maneviyata ve dine değinmeden geçilemez. Ortodokslukta; kutsama töreni, özellikle suyun kutsanması, gümüş bir haçın suya batırılmasıyla gerçekleşir, suyu arındırmaya ve kutsal kılmaya yardımcı olan gümüşdür.³ Böylelikle Rus kültüründe gümüşün bir başka anlamı da saflık ve kutsallıktır. Gümüş Çağ tam da iki asrın, felsefelerin ve anlamların keşiştiği dönemde, bir simgeci diliyle asırların, felsefelerin ve anlamların *kavşak noktasında* doğar. Bu dönem Gümüş Çağ adını, Altın olamadığından değil, kutsallığın ve günahın keşişerek oluşturduğu haçı simgelediğinden dolayı alır. Kutsallık ve günahkârlık, insan doğasının her iki yüzü, insan gelişiminin iki zirvesi, kendi kendini yok etmenin en yüksek iki noktasıdır. Gümüş Çağ’da edebiyat sanat olmaktan uzaklaşarak bir yaşam biçimine dönüşür. Modern şairler için sanat bir yaşamdır, yaşam da bir sanattır. Rus edebiyatının Gümüş Çağ’ı ise, şairin kendi sanatıyla bütünleşerek yaratıcılıkta kendini yok etme dönemidir.

Rus Edebiyatının iki önemli olayı Gümüş Çağ’ın kronolojik sınırlarını çizer. 1894 yılında yayınlanan Brusov’un “Rus Simgeciler” (1894) adlı seçkisi dönemin hareket noktası olurken, 1929 yılında modern dönemin son kolektifi olan OBERIU’nun kurulması bu dönemin de bitişi olur.

Rus edebiyatında simgeciliğin ilk izlerine N.M. Minski’nin “Eski Anlaşmazlık” (1884) adlı makalesinde ve D.S. Merejkovski’nin “Modern Rus Edebiyatında Gerilemenin Nedenleri ve Yeni Eğilimler Üzerine” (1893) adlı kitabında rastlanır. Merejkovski (2017, s. 41) kitabında geleceğin sanatının ana hatlarını “mistik içerik, simgeler ve sanatsal etkilenebilirliğin genişlemesi” olarak belirler ve özünde geleceğin sanatı için simgecilik yolunu çizer. Merejkovski sanatsal düşüncenin yeni ilkelerini "Simgeler" (1892) adlı kitabında uygulama girişiminde bile bulunur. Ancak simgeciliğin gerçek önderi kuşkusuz V.Y. Bryusov ve “Rus Simgeciler” (1894) seçkisi olur. Metinlerin çoğu kendisine ait olduğu "Rus Simgeciler" seçkisi üç baskı halinde yayınlanır. Bryusov, kitabında simgeciliğin ana özelliklerini betimler ve akımı temsil eden üç eser yapısını belirler: a) bütünlüğe sahip olan, ancak bir şeyin bitmemiş, söylenmemiş addedildiği eserler; b) yine bir bütünlüğe sahip olan, ancak sadece okuyucu üzerinde bir etki uyandırmak amacıyla dahil edilen ve ana fikirden kopuk sahneleri içeren eserler; c) bağımsız simgeler koleksiyonu gibi görünen eserler (Bryusov, 2017, s. 100-101).

V.Y. Bryusov, N. M. Minski, D. S. Merejkovski, K. D. Balmont, F. Sologub, Z. N. Gippius, I. I. Konevski, A. M. Dobrolubov gibi Rus simgeciliğinin *ilk kuşağını* temsil eden şairlerin eserleri çoğu zaman L.Y. Gureviç ve A. L. Volynski'nin yönettiği *Severnny Vestnik* dergisinde yayınlanır.

³ Asırlardır devam ettirilen törene günümüz biliminden destek gelmiştir ve gümüşün dezenfekte edici etkisi kanıtlanmıştır.

Bu dergi, insan yaşamının tüm yönlerini kapsayan eleştirel mükemmeliyetçilik tutumuyla simgeciliğin kalesi konumuna gelir (Gureviç & Volinski, 2017, s. 22).

1890'lı yılların *ilk kuşak* simgecilerinin ideolojisi ve şiirsel pratiği, büyük ölçüde, *fin de siècle* döneminin toplumsal bilincinden, psikolojisinden ve sanatta oldukça yaygın olan dekadanstan etkilenir, hatta kimi zaman *ilk kuşak* temsilcileri doğrudan dekadan olarak da adlandırılır. Merijkovski (2017, s. 66), "... şiirde, edebiyatta ve her sanatta birçok dekadan vardır. Biçim, ima ve kinayelerin pek çok gerçek ve pek çok sahte taklitçisi de vardır" diyerek dekadansın bu dönemdeki popülerliğini betimler. İlk kuşak simgecilerin özellikle K. Balmont ve V. Bryusov'un yarattıkları kusursuz şiirsel biçimleriyle Rus edebiyatına katkıları tartışılmaz.

1900'lerde A.A. Blok, A. Bely ve V. İvanov gibi şairlerin katılımıyla simgecilik en parlak dönemine girer ve Rus kültürünün en verimli akımlardan birine dönüşür. "Dualarda sanatın dorukları mistisizmle birleşir" sözüyle hareket eden *genç kuşak* simgecileri sanatlarına mistik dünya görüşünü katar (Bely, 2017, s. 415).

Simgecilik ve post-simgecilik akımları arasındaki sınır 1910'lu yıllarda çizilmeye başlanır (Gryakalova, 2017, s. 529). Modernizmdeki yeni ideolojik, estetik ve sanatsal eğilimlerin sözcüsü bu sefer S.K. Makovski'nin editörlüğünü yaptığı *Apollo* dergisi olur. Simgecilerin muhalifleri bu derginin sayfalarında konuşur. Modern dünyaya "Apollonizm'in geniş yolu" öngörülür. "Güzellik için titiz bir arayış ve yeni bir gerçeğe, derinden bilinçli ve uyumlu yaratıcılığa doğru bir hareket" muhaliflerin ana ilkesi olur. Simgecilerin muhalifleri sanat ve edebiyatı farklı deneyimlerden düzenli ustalığa, belirsiz şekillerden net bir üsluba, güzel biçim ve gerçekleştirilebilen rüyalara doğru ilerlemeye davet eder (Gryakalova, 2017, s. 529). Yeni estetik yönelim, derginin başlığına da yansır, kusursuz aydın klasik sanatın hamisi olan Apollon, simgeciliği temsil eden irrasyonel ve taşkın Dionysos'un tekrar karşısına çıkar.

Yeni sanatsal tutumlar İ.F. Annenski'nin "Modern Duyarlılığın Şiirsel Şekilleri" (1909), M. Kuzmin'in "Mükemmel Netlik Üzerine" (1909), N. Gumilyov'un "Şiirin Hayatı" (1910) adlı eleştirel ve deneme çalışmalarında betimlenir ve *Apollo* dergisi programını oluşturur. Kuzmin meslektaşlarına "Ruhunuz bütün ya da bölünmüş olsun, dünya görüşünüz mistik, gerçekçi, şüpheci ve hatta idealist olsun (bu denli mutsuzsanız); yaratıcı teknikler izlenimci, gerçekçi, natüralist olsun; içerik lirik ve masalsi olsun; ruh halinizin yansımaları olsun; izlenimlerin yansımaları olsun – ne olursa olsun, ama yalvarırım eserleriniz kurgusunda, düzeninde ve sözdiziminde mantıklı olsun" şeklinde çağrıda bulunur (Kuzmin, 2017, s. 589). Kuzmin'in bu sözleriyle edebiyattaki post-simgeci bakış açısı genel hatlarıyla çizilir (Gryakalova, 2017: 529). Artık ilgi; nesnellik ve dekoratifliğe, insan figürünün plastisitesine ve oranlarına, yükseltilmiş bir biçim duygusuna, *ölçü* ve *zevk* kavramlarına, şiirsel imgenin somutluğu ve duygusallığına doğru çevrilir. Annenski (2017, s. 535), edebiyattaki yeni yaklaşımları "Çağdaş duyarlılığın niteliği ve şekli değişiyor" şeklinde yorumlar.

Apollo dergisi simgecilerin ve post-simgecilerin sanatsal güçlerinin birleşmesinde önemli bir rol oynar. Dergi, post-simgecilikte yeni yaklaşımları dile getirerek aslında yakın gelecekte doğacak akmeizme zemin hazırlar. Akmeizmin akım olarak doğuşu ve kuramsal zemininin oluşumu, 1910'larda post-simgeciliğin genel gelişim sürecinin bir dönemi olarak ortaya çıkar (Gryakalova, 2017, s. 609). N. Gumilyov'un "Hovarda (Müsrif) Evlat"(1911) şiiri, akmeistler ve simgecilerin ayrı düşmelerinde hareket noktası olur. Gumilev'in, şiirde epik temalara atıfta bulunması, sanatçının yaratıcı özgürlüğünün sınırları hakkında bir fikir ayrılığına neden olur. Ancak Gorodetskiy Gumilyov'u destekler ve oluşan beraberliğin sonucunda "Şairler Zanaathanesi" adında edebiyat topluluğu kurulur. Grubun adı, Orta Çağ zanaatkarlarının mesleki topluluklarına bir imâda bulunarak grubun, şiirsel becerileri geliştirmek olan ana amacını net bir şekilde yansıtır. Akmeizmde *gizli gerçekliğin* yerini *sıradan hayatın güzelliği* alır.

Bu zanaathanenin çatısı altında A. Ahmatova, O. E. Mandelştam, V. I. Narbut, M. A. Zenkeviç, M. L. Lozinskiy, G. V. Ivanov, V. Gippius, E. Y. Kuzmina-Karavaeva, M. L. Moravskaya gibi yeni nesil şairleri bir araya gelir. Grubun şiirleri ve akmeizm ruhuyla yazılan

eleştirel kritikleri yayımlandığı "Hyperborea" dergisi Şairler Zanaathanesinin basım merkezi haline gelir. Akmeizm programı 19 Aralık 1912'de *Sokak Köpeği* kabaresinde düzenlenen bir akşamda kamuoyuna ilk kez tanıtılır. Akmeizmin temelinde şiirsel sözlerin netliği ve kavramların maddi karşılığı ilkesi yer alır. Akıma göre bir şiir mutlaka düşünce ve duyguya sahip olmalı, bununla beraber düşünce ve duygu mükemmel biçimde aktarılmalıdır. "Bir şiir, bir insan vücudu kadar mükemmel olmalıdır, vücut yaradılışın en yüksek, en mükemmellik seviyesidir, insanlar Tanrı'yı bile kendi suretlerinde sebepsiz yaratmadı" (Gumilev, 2017, s. 619). Yeni akım pek çok eleştiri alır, ancak akmeizmin en objektif tarihsel değerlendirmesi V.M. Jirmunskiy tarafından "Simgeciliğin Üstesinden Gelmek" (1916) makalesinde yapılır. Jirmunskiy, akmeizmi Rus şiirinin gelişiminde doğal bir aşama olarak nitelendirir ve akımı neoklasisizm olarak adlandırır.

Akmeizm de modern düşüncelere yeterli cevap veremez. Akmeizmin ardından fütürizm kendisini agresif bir şekilde göstermeye başlar. Fütüristler de tıpkı akmeistler gibi simgecilere karşı koyar, hatta simgecilerle olan tartışmalarında akmeistlerin ve fütüristlerin tek taraf olduğunu söylemek mümkündür. Her iki grup, simgecilerin şiirsel sözü dini ve felsefi fikirlerin aracına dönüştürmelerini kınar. Ancak fütürizm, simgeciliğin ilkelerinin ve etkisinin yıkılmasında akmeizme göre çok daha etkili ve programlı bir hareket geliştirir (Parer, 2002, s. 44). Rus fütürizmi bir yaşam tarzı, bir isyan, bir başkaldırı, toplumda bir şok etkisi yaratmayı amaçlayan bir akımdır. Fütüristler, sahne dışında kalan günlük hayatlarında bile duruşlarıyla, giyimleriyle, konuşmalarıyla meydan okurcasına davranır. Fütüristler, muhaliflerini argümanlarıyla değil, varlıklarıyla ikna etmeye çalışır. Gerçek ve mecazi anlamdaki fütürizm, taşranın başkentlere hücumu, yerleşik geleneğin ve otoritelerin yıkımı, sanat estetiğinde ikincil araçların temel araçların yerine geçmesi üzerine kurulur. Primitivizm temelinde kurulan fütürizm parodiye dönüşme sınırında varlık gösterir.

1910 yılının Mart ayında V. Hlebnikov'un "Gülme Büyüsü" şiiri "Empresyonistlerin Stüdyosu" adlı seçkisinde yayınlanır. "Gülme Büyüsü"nü, Rus fütürizminin başlangıcı olarak kabul edilen "Yargıçlar Bahçesi I" izler. Alfonsov (2017, s. 680), Vasiliy Kamenski'nin "Yargıçlar Bahçesi I" seçkisinin okurlar üzerindeki etkisini "sağır edici bir sesle patladı" olarak nitelendirir. Aslında patlama etkisini içeriğinden ziyade kitabın tasarımı, özellikle duvar kâğıdı üzerine basımı yaratır. Söz konusu tasarım ilk fütüristlerin, *duvar kâğıdı şairleri* olarak adlandırılmasına neden olur. Seçkinin içeriği son derece olumsuz eleştiriler alır. Seçkide Kamenskiy, David ve Nikolay Burlyuk, Elena Guro, V. Hlebnikov'un şiirlerine yer verilir. Bu şairler *gelecekçiler* anlamına gelen *budutlyane* veya aidiyetlerini belirterek *gileani* adlarını yeğler ve Rus edebiyat tarihine kübofütüristler olarak geçer. 1912 yılında D. Burlyuk, A. Kruçenih, V. Mayakovski ve V. Hlebnikov "Toplumsal Zevke Tokat" başlıklı manifesto ile kübofütürizmin ilkelerini kaleme alır. Kübofütüristlerin meydan okurcasına saldırgan faaliyetlerinin zirvesi, Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde 1913'e ve 1914'ün ilk yarısına tesadüf eder. Bu dönemde, "Ölü Ay", "Böğüren Parnas", "Ben!", "Patlattı", "İneklerle Tango" gibi derlemelerle kübofütüristler dikkat çekmeyi ve öne çıkmayı başarır. Kübofütüristlerin ana argümanları, önceden var olan akımlarının tükenmiş olmasıdır. Kübofütüristler "Puşkin, Tolstoy, Dostoyevski ve diğerlerini çağdaş gemiden atmak" gerektiğini söyleyerek yeni akımlarının doğruluğunu savunur (Burlyuk v.d., 2017, s. 709). İlginç olanı ise sadece klasik sanat reddedilmez, çağdaş sanat da kübofütüristler tarafından reddedilir. Tüm bunlarla beraber kübofütürizm hiçbir zaman net bir kuram oluşturamaz ve manifestoları sadece edebiyatın skandal sayfaları olarak tarihe geçer.

Bugün kültür bilimciler, fütürizmin akmeizme kıyasla çok daha güçlü, parlak ve yenilikçi bir akım olduğunda hemfikirdirler. Fütürizmin Rus edebiyatına katkısı oldukça büyüktür, zira biçim ve sözcüğe odaklanarak yeni kuramsal kavramlara zemin hazırlayan akım fütürizm olur. Fütüristler, simgecilerin sözcüğe yükledikleri, başka dünyaların yankısı olan simge görevini reddeder ve sözcüğün maddi anlamını geri getirir: "Hlebnikov, Guro, Kaminski, Gnedov eski kökten yeni bir sözcük türetir, Mayakovski sözcüğü kafiyeye böler, Kruçenih ise sözcükteki vurguyu kaydırma tekniğini geliştirir" (Şklovski, 2017, s. 762). Fütürizm şiiri, çok farklı

kaynaklardan, özellikle dilbiliminden beslenir. Sözcüğün dilbilimsel analiz geleneğini fütüristler başlatır: “Onların şiirsel yöntemlerinin özünde genel dilbilimin yöntemleri yer almaktadır.” (Şklovski, 2017, s. 763). İzleyen yıllarda dilbiliminde gelişen yapısalcılığının yolunu da fütüristler çizer.

Rus edebiyatında fütürizmin bayrağı altında yürümek isteyen bir grup daha vardı. Bu grup 1911 yılında Petersburg'da İ. Severyanın öncülüğünde ortaya çıkar. (Parer, 2002, s.47). Fütürizm sözcüğüne *ego* önekini ilk ekleyen Severyanın olur, böylelikle egofütürizm ortaya çıkar. Ego-fütürizmin ana ilkeleri arasında Ego-Tanrının tanınması, evrensel bir ruhun kazanılması, bencilliğin bireyselliğin özü olarak yüceltilmesi ve ruhsal arayışların sonsuzluğu yer alır (Severyanın, 2017, s. 806-807). Severyanın'ın kurduğu “Egoşairlik Akademisi”ne Konstantin Olimov (K.K. Fofanov), Georgi Ivanov, Grail-Arelski (S.S. Petrov) katılır. Akademinin dağılmasından sonra, kalan üyeleri "Sezgisel Egofütürizm Derneği"ni kurarlar. Yeni kurulan derneğin faaliyetlerinde I. Ignatiev, Pavel Şirokov, Vasilisk Gnedov ve Dmitri Kryuçkov da yer alır. Şiir sanatında, ego-fütüristler bir kafiye reformu önerir. Örneğin, Ignatiev *ünlüler ve ünstüler kafiyesini* önerirken, Vasilisk Gnedov, kendisi tarafından keşfedilen *kavramlar kafiyesini* önerir. Gnedov Rus edebiyatında tek satırlık şiirler ustası olarak ün kazanır. Yazar, “Ölsün Sanat” kitabında yer alan “Sonun Şiiri” başlıklı eseri tümüyle sözsüz bestelenir. Gnedov’un sözsüz şiiri, ancak Maleviç'in "Kara Kare"sinin yarattığı etkiyle karşılaştırılabilir (Alfonsov, 2017, s. 688).

Etkin fütüristler aralarında ılımlı fütüristik *Şiir Mezzanine* ve *Santrifüj* grupları da vardı. Şiir Mezzanine'nin en aktif üyesi kuşkusuz Vadim Şerşeneviç olur. Grup, yazarlığı L.V. Zak'a (M. Rossiyanski) atfedilen "Uvertür" (1913) ve "Kübofütüristlere Eldiven"(1913) eserleriyle varlığını duyurur. Şiir Mezzanine'in temelini oluşturan “söz bir kokudur” ilkesi de Zak'a aittir (Rossiyanskiy, 2017: 851). Grubun aktif üyeleri arasında V.G. Şerşeneviç, K.A. Bolşakov, R. İvnev, S.M. Tretyakov yer alır.

Boris Pasternak ve diğer Santrifüj şairleri fütürizmin çatısı altında olmalarına rağmen ayrı bir duruş sergiler. Özellikle Pasternak'ın fütüristlere katılma nedeni edebiyatta öncü bir rol üstlenmekten ziyade, kendini özgürce ifade edebilme isteği olur. Santrifüjde Boris Pasternak'la beraber Sergey Bobrov, Nikolay Aseev, İvan Aksenov, Grigori Petnikov, Bojidar (B.P. Gordeev), Fyodor Platov, Boris Kuşner aynı yoldan yürür. Eleştirmenler, Santrifüj'ün tutumunun *sağlam bilginlik ve kültürel arayışlar* temeline oluşturulduğunu vurgular. Fütürist grupların arasında en *bilgin ve filolojik* olan kuşkusuz Santrifüj'dü, zira Rus şiirsel fütürizminin üçüncü ana akımını oluşturan grup, santrifüj olur (Alfonsov, 2017, s. 690-691).

Gümüş Çağ şairleri, modern dönem insanının davranışlarını sosyal koşullar ve çevre ile açıklama girişimlerinin üstesinden gelmeye çalışır ve bunu kişinin kendisine, düşüncelerine, Tanrı'ya ve Aşk'a besledikleri duygulara önem veren Rus şiir gelenekleri çerçevesinde sürdürür. Gümüş Çağ şairleri sanata ve kelimenin gücüne inanırlar. Sadece anlamı değil, aynı zamanda biçimi de önemserler. Ortaya koydukları akımlar yaşam kültürüne dönüşür, yaratıcı kimlikleri ve edebiyatları ayrılmaz bir parça olur. Ve ne yazık ki buna bağlı olsun veya olmasın, Gümüş Çağ şairlerinin çoğu özel hayatlarında mutsuz olur, birçoğunun da hayatı talihsiz sonuçlanır.

Görsel Sanatlar

Rus modernizminin ana özelliklerinden biri edebiyat ve görsel sanatın tek bir sahnede gösteri yapması olur. Edebiyat ve görsel sanat, varlığı yeniden düşünmeye yönelik ortak bir girişim, ortak bir dünya oluşturur. Sanatçıların dünya ile farklı bir şekilde muhatap olma arayışları çeşitli yorumları doğurur. Dönemin her tanıtımı, özellikle fütüristlerin eser tanıtımları bir sergiye, bir gösteriye, bir tiyatro sahnesine dönüşür. Dönemin her kitabı okurlara görsellik ekseninden biçimlenerek sunulur. Örneğin D. Burlyuk, E. Guro, A. Kruçenih, V. Mayakovski gibi şairler kitaplarında kendilerine ait çok sayıda illüstrasyon kullanarak söz ve resim bütünlüğüne erişmeye çalışır. Soyut bir sanat anlayışını benimseyen M. Larionov, N. Gonçarova, K. Maleviç, P. Filonov, O. Rozanova, V. Tatlin, A. Lentulov, V. Burlyuk, N. Kulbin, N. Altman, V. Çekriğin, L. Şehtel gibi dönemin önde gelen ressamı fütürist şairlerle yoğun iş birliği içerisinde olur. Ancak

modern resimlerin metinle doğrudan ilişkili olması nadirdir, oluşturulan bağlantı paralelizm üzerine kurulup, yöntem ve üslupta metne bağlanır.

Dönemin görsel sanatının bir diğer özelliği ise sayısız kuramlar ve kuramsal tartışmalar olur. Ressamlar hem bireysel olarak hem de küçük grupları temsilen görsel sanat anlayışlarını kuramsal açıdan da desteklemeye çalışır. Örneğin, Vasiliy Kandinski, Kazimir Maleviç, Mihail Matyuşin'in görsel sanat kuramları Rus modernizm anlayışını önemli ölçüde genişletir. Farklı görüşler çoğu zaman polemiklere dönüşür. Örneğin, Vasiliy Kandinski, 1910'da yayınladığı "Sanatta Maneviyat Üzerine" kitabında kendi sanatının kuramını ve felsefesini ortaya koyar. Kitapta yer alan "Cennet boştur. Tanrı öldü" (Kandinski, 1977, s. 11) sözlerine Kazimir Maleviç 1922 yılında "Tanrı atılmayacak. Sanat. Kilise. Fabrika" kitap başlığıyla yanıt verir.

Modern dönemindeki görsel sanatların güçleri, Rusya'da topluluklar ve kolektifler tarafından temsil edilir, örneğin, *Gezgin Resim Sergisi Topluluğu*, *Sanat Dünyası*, *Mavi Gül*, *Moskova Ressamlar Derneği*, *Rus Ressamlar Birliği*, *Karo Vale* zamanın sayısız topluluklarından sadece en büyük ve en etkin olanlarıdır. Bahsi geçen toplulukların arasında *Gezgin Resim Sergisi Topluluğu* modern anlayışını tam olarak yansıtmamakla beraber eski akademik gelenekler ve modern yaklaşımlar arasında oldukça önemli bir köprü görevini üstlenmiş olur, zira klasik ilkeleri reddetme hareketi Rusya'da bu topluluk tarafından başlatılır. *Gezginler*, psikolojik doruk, sosyal yönelim, yüksek tiplendirme ve natüralizm tutumlarıyla bir anlamda Rus görsel sanatında modern yaklaşımların da yolunu açmış olur. Topluluk, ilerleyen zamanlarda her ne kadar yeni ve keskin modern eğilimlerin altında ezilse de, yüksek estetik değerlere sahip olan eserleri, seyirciler tarafından daima olumlu yorum ve beğeni toplar.

Sanatta yüzyıllardır süregelen mimesis ve diyalog geleneğini ilk reddedenler *Sanat Dünyası*, *Mavi Gül* ve *Karo Vale* toplulukları olur. Yeni arayışlar içerisinde olan ressamlar sosyal sorunlardan uzaklaşarak sanatlarındaki estetik sorununa yönelirler. Yeni resim konuları o zamana kadar hâkim olan tarihi ve dini sahnelerden bir hayli uzaklaşır. Modern ressamlar; yüzeyi, çizgiyi ve rengi ilk defa bağımsız imgesel bir araç olarak ele alır. Peyzajlar, taklitsel niteliğini ve düz perspektifini kaybederek, renk kombinasyon ve oyununa dayalı daha demokratik ve ifade bakımından özgür bir hal alır. Portreler, dekoratif örgüsel fon ile heykelsi keskinliği kazanır.

Kültür bilimciler tarafından Rus görsel sanatında modernizmin başlangıcı, genellikle *Sanat Dünyası* topluluğuyla ilişkilendirilir. 19. yüzyılın 80'li yıllarının sonunda Aleksandr Benua'nın etrafında genç ressamlar grubu toplanır. İlk olarak gruba Konstantin Somov ve Lev Bakst katılır, ilerleyen zamanlarda topluluğa Yevgeni Lansere ve Sergey Dyagilev'in de dahil olmasıyla topluluk büyür. Başlangıçta grubun toplantıları eğlence niteliği taşıırken, zamanla sunumlar, sohbetler ve tartışmalar ciddileşerek toplumun tüm üyelerinde, Rus sanatının Batı'da az bilinmesi ve Rus ressamların dünyada yeterince bilinmediği konusunda endişe ve üzüntü duygusu doğurur. Bu meseleye çözüm arayışları 1898'de Dyagilev'in, St. Petersburg'da Rus ve Fin sanatçıların ortak sergisiyle sonuçlanır. Serginin orijinal afişi, Dyagilev'in isteği üzerine 1897 yılında guaş boya ile Somov tarafından hazırlanır. Ancak baskı sırasında V.A. Serov'un tavsiyesi üzerine orijinal afişte bilinmeyen nedenle değişiklikler yapılır, bu da Somov ile Dyagilev'in arasında bir tartışmaya neden olur. Çelişkili yorumların hedefi olan bu sergi yeni akım temsilcilerinin ilk sergisi olur. Ayrıca ünlü simbolist Mihail Vrubel'in *Sabah* adlı çalışması da ilk kez burada izleyicilerle buluşur. Sergiyi, grubun diğer sanatsal faaliyetleri ve en önemlisi 1906'da Paris'te açılan "Rus Resim ve Heykelinin İki Asrı" adlı sergi izler. Grand Palais'de açılan sergide, Çar ve büyük prenslerin saraylarının, Moskova'daki Tarih Müzesi'nin ve St. Petersburg'daki Sanat Akademisi Müzesi'nin duvarlarından hiç eksik olmamış hazineler ve birçok özel koleksiyondan eserler Avrupalı izleyicinin beğenisine sunulur. Dyagilev serginin kataloğuna şunları yazar: "Bu sergi, modern bir bakış ekseninden derlenmiş sanatımızdaki gelişimin kısa bir özetidir. Ülkemizin mevcut özelliklerini doğrudan etkileyen tüm unsurlar sergide sunulmaktadır. Söz konusu sergi, günümüz Rusya'sının sanatsal anlamdaki gerçek bir görüntüsü, onun samimi ilham kaynağı, geçmişe duyduğu saygı ve geleceğe olan ateşli inancıdır" (Melnik, 2020). Böylelikle grubun yeni

sanat anlayışına duyduğu coşku ve çabaları Rus sanatının Batı Avrupa'ya kültürel açılımıyla sonuçlanır.

1898'de Benua ve Dyagilev, prenses M.K. Tenişeva ve iş adamı S.I. Mamontov'un maddi desteğini alarak *Sanat Dünyası* adlı dergiyi yayınlamaya başlar. Basın İşleri İdaresi'ne sunulan izin dilekçesinde dergide saf sanat, uygulamalı sanat ve sanat tarihi şeklinde üç bölüm beyan edilir. Dyagilev, derginin temel prensiplerinin tanıtıldığı makalede sanatın herhangi bir sosyal öğretiyi tanıtmak amacıyla kullanılmaması gerektiğini, ana hedefin yaratıcının kendini ifade etmesi olduğunu belirtir. Dyagilev'e göre gerçek sanat kendi içinde hayatın gerçeğini, tasvirini, vahyini bulundurmalıdır. Zaman ilerledikçe *Sanat Dünyası* ismi hem gruba hem de grubun etrafında bulunan sanatçılara hitaben kullanılmaya başlanır.

Tenişeva ve Mamontov, dergiye sadece maddi destek sağlamakla kalmaz, geniş çevrelerce tanınan bu iki sanatsever isim, Benua ve Dyagilev grubunun kapılarını yeni sanatçılar için de aralar. Topluluğa V.A. Serov, M.A. Vrubel, M.V. Nesterov, I.I. Levitan, N.K. Rerih, S. Petrov-Vodkin gibi dönemin önemli ustaları da katılır. Grup üyeleri arasında izlenimcilikten avangarda kadar pek çok temsilciyi görmek mümkündür. Birbirine çok az benzemekle beraber tutumlarında ve görüşlerinde pek çok ortak nokta da olur. Örneğin, A.A. Benua, E.E. Lansere, M.V. Dobujinski'nin rafine, zarif ve tiyatro sahnelerini andıran resim ve grafiklerinde geçen yüzyılın asil kültürüne duyulan hayranlığın izlerini görmek hala mümkündür (Yuşkova, 2008, s. 34).

Bu grubun çatısı altından Rus görsel sanatının önemli çalışmaları ortaya çıkar. Örneğin, Benua ve Dobujinski tarafından sırasıyla Puşkin'in "Bronz Atlı" (1837) ve "Menzil Bekçisi" (1831) için çizilen grafikler günümüzde dahi hala tüm zamanların en iyileri olarak kabul görmektedir. Bu arada modern dönemin simgesi olarak kabul gören "Gözlüklü Adam" (1905) resminin Dobujinski'nin fırçasına ait olduğunu hatırlatmak yerinde olacaktır. Dobujinski, "Gözlüklü Adam"ında, Çehov'un "Kılıftaki Adam"ına atıfta bulunarak yeni dönem yaşamını ve bu yaşamdaki insanın yerini yansıtmaya çalışır.

Topluluk temsilcilerinin üslup arayışları çok farklı tarzlardan oluşsa da yolları *Sanat Akademisi*'nin geleneksel ilkelerinden ve *Gezginler* gerçekçiliğinden sapma noktasında kesişir. *Sanat Dünyası* topluluğundaki sanatçıların hedefleri geçen yüzyılın sanatsal üslubunu reddederek kendilerine ait yeni modern bir biçim yaratmaktır. Topluluğun ressamı sadece yeni biçimlerle yetinmeyip yeni sanat türlerini de yaratmak isterler. Bu anlamda özellikle grafik tasarımı alanında istedikleri hedefe ulaşırlar. *Sanat Dünyası*, sanatçıların süregelen grafikte paralel anlatım yaklaşımından vazgeçerek, illüstrasyonun söz konusu olduğu, edebi metnin kendisiyle ilişkili sanatsal bir unsur olarak değerlendirme geleneğini başlatır. Bu girişim gelecekte fütüristler ve konstrüktivistler tarafından sürdürülür.

Sanat Dünyası topluluğunun talihi bir kaderinin olduğunu söylemek zordur. Dergi 1904'ten sonra yayın hayatını noktalar. O zamana kadar birçok sanatçı, gruptan uzaklaşır ve topluluk en baştaki kurucu üyeler boyutuna kadar küçülür. Ancak üyelerinin sanatsal ve kişisel bağlantıları uzun yıllar devam eder ve Rus görsel sanatının simgesi haline gelir.

Sanat Dünyası dergisinin yayın hayatına veda ettiği 1904'te, Moskova'da *Terazi* adlı yeni bir dergi yayınlanmaya başlar. Bir zamanlar *Sanat Dünyası*'nin da yaptığı gibi, *Terazi*'nin editörleri de okurlarını Batı sanatıyla tanıştırmak ve sanat hakkında bilgileri ilk elden aktarmak isterler. İlk sayı kapağının, simgeci yazarların hayranlık duydukları izlenimci Odilon Redon tarafından çizilmiş olması oldukça semboliktir. Ne ilginçtir ki ilerleyen zamanlarda *Terazi*'nin simgeciliği benimseyen editörleri izlenimciliğin teorik temelini sarsmak ve akımdan uzaklaşmak için mümkün olan her yolu dener. *Terazi*'nin ardından aynı tutum *Sanat* ve *Altın Post* dergileri tarafından da izlenir (Sternin, 1970).

Dönemin görsel sanatını etkileyen bir diğer önemli ressam topluluğu da *Mavi Gül* olur. Grubun çekirdeğini P.V. Kuznetsov, M.S. Saryan, N.N. Sapunov, S.Y. Sudeykin gibi ressamlar oluşturur. Topluluğun tüm sanatçıları, simgeciliğin doğasında var olan ayrıntılı olay örgüsüne ilgi

duymadan, tuvallerini mavi rüyalarla yelpazeler. Grubun ressamaları, rengin dekoratif etkilerine ve saf sanata ilk ilgi duyanlar arasında yer alır (Yuşkova, 2008, s. 35).

Rus Ressamlar Birliği ve *Moskova Ressamlar Topluluğu* gibi diğer gruplar izlenimci renk kuramını temel ilke olarak kabul eder. O zamanlar *Sanat Akademisi*'nde öğretilmeyen renk kuramı, sanatçılar tarafından bireysel estetik anlayış ekseninde yorumlanır. Dönemin neredeyse her genç sanatçısının geçtiği zorunlu yaratıcı süreç izlenimcilik olur. K.A. Korovin, I.E. Grabar gibi ünlü ustalar için ise izlenimcilik ana biçim haline gelir.

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı, manevi değerlerin kutuplaşmasının bir yansıması olan sanatsal zıtlıklar dönemidir. Rus sanatının özgün ve etkileyici bir biçim almasında söz konusu zıtlıkların ve kutuplaşmanın etkisi oldukça büyüktür. Sanatsal polemikler olağanüstü eserlerin doğuşuna neden olur. Bununla beraber modern resim sanatı geleneksel sanat anlayışından vazgeçerek ve soyutlaşarak gündelik gerçekçilikten çok uzaklaşır.

Modern dönemin diğer özelliği, sergi alanı ve tiyatro sahnesi arasındaki sınırın yok olmasıdır. Sergiler çoğu zaman bir tiyatro sahnesine dönüşür. Bu anlamda sergiler dönemin kuşkusuz en parlak fenomeni olur, özellikle *Karo Vale* sergisi bir hayli ses getirir. Karo Vale Aralık 1911'de Moskova'da Levisson'un salonunda açılır. Sergide, M.F. Larionov, A.V. Lentulov, P.P. Konçalovski, I.I. Maşkov, N.S. Gonçarova, V.V. Kandinski, K.S. Maleviç, Burlyuk kardeşler, A.A. Ekster gibi sanatçılar bir araya gelir ve sergiyle başlayan bu beraberlik ardından topluluğa dönüşür. Bu topluluğun faaliyetleri uzun soluklu olmasa da resim sanatında kendi sözünü söylemek isteyen tutkulu genç ustaları aynı çatı altında toplayarak Rus resim tarihçesine önemli bir sayfa yazar. Topluluk bir anlamda adıyla yaşar. Karo sıfatı, doğrudan iskambil kâğıtlarına atıfta bulunarak tutkuyu ifade ederken, vale ise genç katılımcıları simgeler. Maşkov, sergi adının seçimi aşamasını şöyle açıklar: “Çoğunluk bu adı beğendi... çünkü o zamanlar tok Moskova burjuvazisinde, tüccarlarda ve soylularda bir şaşkınlık, hayret, tiksinti duygusu uyandırdı... Bazıları... isimde gençlik, tutku ve coşkuyu gördü... Ben ise sırtında karo işareti olan bir mahkûmu hayal ettim. Bu mahkûmun o sırada kimseyi tanımadığını ve hiçbir şeyden korkmadığını düşündüm” (Maşkov, 1987, s.194). Maleviç ise otobiyografisinde “... Karo Vale beraberinde yeni bir gençlikle, fenomenler dünyasına yeni bir üslupla ve dolayısıyla sanata yeni bir bakış açısıyla giriş yaptı. ... Sakin lirik manzaralar, koyunları otlayan çobanlar, gün batımları, gökyüzünde yükselen Ukrayna dolunayı, aşk ezgileri, psikolojik portre ve öğretici yorumların arasında uyuyan asırlık resim sanatında ilk öfkeli volkandı. Bu sergide ustalar dünyayı resim olarak, renk olarak sundular” diye yazar (Yuşkova, 2008, s. 37). Sergi, dikkat çekmekle kalmayıp eleştirilenler tarafından son derece olumsuz değerlendirilmeler alır. Ancak Karo Vale sergisinde Rus ressamaları ilk defa kendi estetik tercihlerini koşulsuzca sergiler. Maleviç, bu sergide sanatçıların, resim sanatının kendi içinde var olduğunu sergilemek istediklerini söyler. Karo Vale'de ressamaların amaçlarına ulaştığına şüphe yoktur. Sergiye E. Bossy, J. Braque, F. Vallotton, M. Vlaminck, A. Gleizes, R. Delaunay, A. Derain, K. Van Dongen, J. Jovenot, C. Camoen, O. Kubin, F. Leger, A. Le Fauconnier, A. Matisse, A. Macke, F. Mark, O. Muller, G. Munter, P. Picasso, A. Rousseau olmak üzere yabancı sanatçılar da katılır. Sergilere yabancı ressamaları davet etmek geleneği modern dönemde başlar. 20. yüzyılın başındaki sergileri, Fransız sanatçıların katılımı olmaksızın hayal etmek zordur. Bu dönemde, her akımdan farklı temsilciler Fransız sanatına ilgi duyar. Rusya'nın yabancı sanatçıları davet etme geleneği sayesinde, Rus insanı Paris'e seyahat etmeksizin modern Fransız resmiyle tanışabiliyordu. Dolayısıyla, yalnızca izlenimcilik ve izlenimcilik sonrası değil, aynı zamanda fovizm, kübizm ve diğer modern dönemi akımları Avrupa'da ortaya çıktıkları andan itibaren Rusya'da tanınıyordu. Karo Vale ve modern dönemi diğer sergileri, çağdaş izleyiciye dünyayı resim olarak, renk olarak görmeyi öğretir. Sergiye katılan ressamaların çoğu bu aşamada durur, ancak bazıları kendi özgür sanatsal ifadeler arayışlarına devam ederek fütürizm bayrakları altına girer.

Müzik

Modernizmin müzikteki etkisi, değer sanatsal alanlarda da olduğu gibi, didaktikten uzaklaşmayla başlar. Modern müzikte psikolojizm artık merkez olmaktan çıkar, armonik kanunlardan vazgeçilir, öz ve içerik yerine biçim gelir. Ancak müzikteki modernizm hareketi, tüm fevriklere rağmen şiir ve görsel sanatlardaki değişimlerden çok daha mütevazı olur.

Eleştirmenler, modernizm etkisiyle dönemin müziğinde iki tutumun hüküm sürdüğüne dikkat çeker. Birinci tutum I.F. Stravinski, S.S. Prokofyev, N.Y. Myaskovski, M.F. Gnnessin gibi genç profesyonel besteciler arasında şekillenir. Bu sanatçılar, eserlerinde yeni teknik ve estetik unsurlar kullanarak modernizmin getirdiği özgürlüğü uygulamalı olarak hayata geçirmeye çalışır. İkinci akım ise fütüristik tutum çerçevesinde kuramsal-deneysel biçimi alır. Bu tutumu izleyenler arasında N.I. Kulbin, M.V. Matyuşin ve A.S. Lurie gibi besteciler yer alır. Pratikten ziyade kuramsal yöneliminden dolayı, bu hareket herhangi bir önemli kültürel güce dönüşmez. Ama birinci akım, tam tersine, müzik dünyasına seçkin eserler katar. Dönemin parlak eserleri arasında özellikle I.F. Stravinski'nin *Ateş Kuşu* bir hayli beğeni toplar. Avrupa'ya Rus sanatını tanıtmak arzusuyla yanıp tutuşan Dyagilev, Paris'te Rus Mevsimler turnesi için Stravinski'ye bale müziğini yazma teklifini götürür. Balenin öyküsü dönemin çok popüler Neorus akımından beslenerek halk masallarından kurgulanır. Sahne ve kostümlerin tasarımını ressam A.Y. Golovin, koreografiyi ünlü M.M. Fokin üstlenir. *Ateş Kuşu* ilk defa 1910 yılında Grand Opera sahnesinde izleyicilerle buluşur ve ilk performansıyla başarılar arasına girmeyi başarır. Bu bale günümüze kadar dünya tiyatro repertuarlarında yer alır.

Asırların dönüşünde sanat dallarının arasındaki sınırlar bulanıklaşır; şiir, resim, tiyatro ve müzik arasında duvarlar tümüyle yok olur. Sanat bir bütün olarak ortak bir dünyada icra edilir. Bazen kırılğan, bazen ateş gibi yanan görsel eserler, müzik ve dansla bütünleşerek olağanüstü gösterilere dönüşür. *Ateş Kuşu* balesi, o dönemin ressamaları, koreografları, yazarları ve bestecilerinin ortak çalışmanın tek örneği değildir. Besteci A.N. Rimski-Korsakov ve ressam L.S. Bakst'ın beraberliği çarpıcı *Şehrazat* balesini doğurur. Neredeyse tüm dünya tiyatro sahnelerini dolaşan *Petruşka* balesi ise, besteci Stravinski ve ressam Alexander Benua'nın fikir birliğinin eseridir. Bale, *Petruşka*'nın *Balerine* duyduğu aşkı anlatan hikâyeye incelikle, ironi ve hüzünle anlatılırken, fiziksel gücün ve kaba tutkuların hâkim olduğu acımasız bir dünyada sanatçının kaderi hakkında üzücü düşünceler uyandırır.

Rus müziğinde fütüristik başlangıcın ilk temsilcisi N.İ. Kulibin olur. Besteci, müzikteki yeni akımın kuramsal temelini *Serbest Müzik – Yeni Sanatsal Yarattım Kuramının Müziğe Uygulanması* (1909) adlı kitabında tanıtır. Kurama göre yeni müzik sadece notalarla değil, doğada var olan tüm ses ve duraklarla da bestelenmelidir. Kulibin, müziğe karşı ortaya koyduğu fütüristik tutumun yanı sıra, kısa aralık (Rus. малый интервал) kavramını da kazandırır. Kulibin'in avangart eğilimine M.V. Matyuşin tarafından destek gelir. Çeyrek tonların ustası Matyuşin aynı zamanda bir ressamdı. Yönlü sanat kuramcısı hem müzik hem resim alanında önemli eserlere imza atar. Süprematizmin en radikal temsilcisi olan Kazimir Maleviç'a ithaf edilen "Güneşe Karşı Zafer" (1913) operası avangart müziğin önemli eserleri listesine girer. Öğrencileriyle beraber renk üzerine yürüttüğü çalışmaların sonuçları ise 20. yüzyılın Rus avangardındaki organik akımın temelini oluşturur.

Tiyatro

19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başı Rus tiyatro tarihinin kuşkusuz en verimli dönemidir. Zamanın tiyatrosu diğer tüm sanat alanlarına kıyasla izleyiciye en yakın olan sanat dalıydı. Tiyatro sahnesi asırların dönüşüm noktasında neredeyse toplumsal sorunların dile getirildiği bir kürsüye dönüşür. Bununla beraber tiyatro, modernizmi uzun zamandır bekliyormuşçasına çabucak benimser, deney ve yaratıcı arayışlara kapılarını ardına kadar açar. Modernizmin ideologlarından Fransız filozof Jacques Lacan (1901-1981), insanın zihinsel yaşamını tehdit eden birçok nevroz, psikoz ve diğer bozuklukların nedeninin insan benliğinin teatral etkilerinden kaynaklandığına inanır. Zira kendini tanıma sürecinde ve gerçek *benin* arayışlarında, insan maske

değiştirme oyunun cazibesine kapılarak psikoloji açısından çok kaygan zeminde yürür (Tselehoviç, 2011, s. 77). Modern tiyatro, insan psikolojisinde bölünmenin trajedisini yansıtarak ruhunu serbest bırakır.

Rus modern tiyatrosunun oluşumunda üç isim büyük önem taşır: Anton Çehov, Konstantin Stanislavski ve Vladimir Nemiroviç-Dançenko. Anton Çehov, öncesinde var olan tiyatro anlayışını tümüyle değiştirir. Yazdığı ilk oyununa (*İvanov*, 1887) tiyatronun yeni anlayışını ustalıklı yansıtır. Sahnede artık iyi veya kötü kahramanlar yok, sadece gerçekçi kahramanlar vardır. Kurgulu sahne düzeninin yerine gerçek hayattan bir kare gelir. Yükselen ritmin yerini muazzam iç gerilim ve telaşsız ilerleme alır. “Çehov tiyatrosu, içinde hareketin yer almadığı, ruhsal durumları tasvir eden ‘atmosfer’ tiyatrosu olarak tanımlanır ve söz konusu tiyatro anlayışında yalnızca insanın ve onun dünyasının karmaşık diyalektik ilişkisi aktarılmaz, klasik tiyatrodaki olmayan, sürekli gelişim içerisinde bulunan tipler de yaratılır.” (Kaşoğlu, 2016, s.367). Çehov’un bu anlayışı birçok tiyatro akımının öncüsü olur. Yazarın ikinci tiyatro oyunu olan *Martı* (1895) Rus modern tiyatrosunun mihenk taşlarından biri kabul edilir. *Martı*’nın ilk sahnelendiği yer Aleksandr Tiyatrosu olur. Ancak oyunun ilk sahnelenmesinde beklenen performansa ulaşılamaz, zira Çehov’un modern oyun anlayışı ancak yeni sahne ilkeleriyle seyircilere aktarılabilir. Beklenen destek oyunu çok beğenen Nemiroviç-Dançenko tarafından gelir. İlerleyen zamanlarda Sanat Tiyatrosu’nda sahnelenen *Martı* bu sefer büyük beğeni toplar. Çehov, oyununu yeni modern ilkelerle sahneye Nemiroviç-Dançenko’ya hediye ettiği madalyonda, “*Martı*’ma hayat verdin. Teşekkür ediyorum,” şeklinde yazı düşerek minnetini belirtir.

Kırk bir senelik birlikteliğin ardından yaşama veda edene dek aynı yolda yürüyen Stanislavski ve Nemiroviç-Dançenko, Sanat Tiyatrosu’nu kurmakla kalmaz, aynı zamanda yeni modern dramaturgi prensiplerinin kuramcıları da olur. Yönetmenler sahneye seyirci için oynayan aktörleri değil, birbirleriyle evdeymiş gibi düşük tonda konuşan gerçek insanları çıkarır. Oyuncular sahnede serbestçe hareket eder, hatta izleyiciye sırtlarını bile dönebilirler. Özellikle bu hareket çok çüretkâr görünür, ancak yeni düzenin gerçekliliği seyirciyi büyüler (Radişçiva, 1997, s. 7). Birçok dünya tiyatro yönetmenleri tarafından örnek alınan “Stanislavski sistemi, kendinden önce varlığını sürdüren tüm sistemlerden farklı olarak herhangi bir sonucu yaratan nedenlerin saptanmasını esas alır” (Ömer, 2016, s. 239).

Sanat Tiyatrosu’nun modern repertuarında Maksim Gorki’nin oyunları yeni bir sayfa açar. Tiyatro oyuncularını çok beğenen Gorki, Çehov’a yazdığı bir mektupta, hayranlığını “Böyle bir tiyatro için yazmaman bir suçtur” sözleriyle ifade eder (Belova, 2009). Sanat Tiyatrosu Gorki’nin *Küçük Burjuvalar* (1901) ve *Ayaktakımı Arasında* (1902) oyunlarını sahneler. Her iki oyun büyük başarıya ulaşır. Daha sonra Stanislavski anılarında, Gorki’den tiyatronun sosyal ve politik yaşamının önderi ve yaratıcısı olarak söz eder. Gorki, Sanat Tiyatrosu’nun dışında Vera Komissarjevskaya’nın tiyatrosuyla da yoğun iş birliği yapar.

Şiir sanatında modern dönemi başlatan simgecilik, Rus tiyatrosunu da etki altına alır ve 20. yüzyılın başlarında tiyatrodaki güçlü bir simgecilik dalgasını başlatır, zira simgeci şairler, tiyatroyu yeni fikirlerin kürsüsü olarak görür. Simgeciler, yeni imgelemler ve yoğun çağrışımsal içeriği benimseyerek oyunlarında çağdaş sahneyi ve şiiri birbirine çok yaklaştırır. Bu tutumların örneklerini Bryusov’un *Dünya* (1905), Blok’un *Meydandaki Kral* (1906), İvanov’un *Tantalos* (1904) gibi dramalarında görmek mümkündür. Ancak tiyatrodaki simgecilik birtakım benzerliklerle beraber farklı yorumlar da sunar. Örneğin, F.K. Sologub dramalarında maneviyatın, güzelliğin ve gerçeğin yer olmadığı hayatı tümüyle reddeder, A.M. Remizov ise folklor oyunlarını yoğun bir şekilde korkutucu motiflerle süsler. Simgecilik, etkisini L.N. Andreyev’in ve V. Mayakovski’nin ilk çalışmalarında da görmek mümkündür. Mayakovski’nin *Vladimir Mayakovski* trajedisinin sahne dekorasyonu P.N. Filonov ve I.S. Şkolnik gibi fütürist ressamlar tarafından yapılır. Trajedinin proloğu rastgele renk sıçramalarına sahip siyah bir kareye karşı oynanır ve bölümleri ise, kaotik bir şekilde üst üste gelen binaların kübist fon önünde sahnelenir.

Modernizmin etkisini, yönetmen V. Meyerhold'un (1874-1940) tiyatro deneyimlerinde de gözlemek mümkündür. Meyerhold'un sosyal maske buluşu modern tiyatronun kültü haline gelir. Sosyal maske dönemin benliği bulma süreciyle doğrudan ilişkilidir. Sadece belli sosyal gruba aidiyeti simgeleyen maske sayesinde seyirci, oyuncunun herhangi kişisel bir özelliğinin etkisi altında almakla kalmayıp karakter hakkında kendi izlenimleri temelinde imgelem oluşturabilir. Modern tiyatro dramaturjisinde sosyal maske bir yönden sınırsız özgürlüğü, diğer yönden sosyal tipten kemikleşmesini simgeler. Meyerhold'un bu yenilikçi yaklaşımı sosyal maskeyle sınırlı kalmaz, biomekanik sistemi de yönetmenin buluşlar listesine girer. Biomekanik, özünde oyuncuların hızlı ve etkili bir şekilde farklı karakterlerin fiziki özelliklerini yansıtabilmeleri için bir dizi fiziki hareketler sistemidir. İlerleyen süreçlerde biomekanik sistemi konstrüktivist tiyatronun temelini oluşturur (Kirillova, 2020).

1914'te yönetmen A.Y. Tairov, Moskova'da Parşınlar malikânesinde Oda Tiyatrosu'nu kurar. Tiyatro topluluğu, dönemin tartışmalı sosyal olaylarından bağımsız olarak çalışmayı ve benzer kaygılara, düşüncelere ve hayata dair görüşlere sahip seyircileri bir araya getirmeyi hedefler. Bu tutum tiyatroya oda adının verilmesine de sebep olur. Ancak oyuncuların performansları oda tiyatrosu tarzından oldukça uzak kalır, buna rağmen tiyatro, doğuştan kendisine verilen adını ilerleyen zamanlarda da taşımayı seçer. Tairov, hareket ve plastisiteye vurgu yaparak sentetik bir tiyatro yaratmaya çalışır, yarattığı tiyatroyu da duygusal biçimlerle zengin ve yeni gerçekçilik tiyatrosu olarak adlandırır (Tairov, 1921). Tiyatronun dekorasyonları N.S. Gonçarova, A.V. Lentulov, P. V. Kuznetsov, A.A. Ekster gibi dönemin büyük ressamların imzasını taşır. Özellikle Ekster'in, konstrüktivizm ve kübo-fütürizm tarzında yaptığı deneyler oldukça ilgi çekici olur.

Modernizm, dönemin opera ve bale sahnelerini de etkisini altına alır. Opera sanatçıları ses performanslarının yanı sıra oyuncu kimliklerini de ortaya koymaya başlar. Dönemin olağanüstü seslerinden F.I. Şalyapın, L.V. Sobinov, A. V. Nejdanova'nın sahnedeki drama performansları, profesyonel drama oyuncularının duruşuyla yarışır nitelikte olur. Zamanın en büyük koreograflardan M.M. Fokin'in yarattığı *Ateş Kuşu*, *Petruşka*, *Şehrazat* baleleri dans sanatında yeni dönemin simgesi haline gelir.

Gümüş Çağ'ın drama sanatı son derece zengin ve çeşitli olur. Dönemin sanatsal başarıları 20. yüzyıl başlarında Rus tiyatrosunu dünya sahnelerine yakınlaştırır. Hem drama hem müzikal tiyatro sanatında elde edilen başarılarla Sanat Dünyası topluluğunun ve avangart ressamların katkısı büyük olur. Modernizmin etkisiyle tiyatro sahnesi ressam atölyesine dönüşür ve tiyatro sanatı sahne grafiği geleneğini kazanır. Modernizm fikirleriyle beslenen Rus tiyatrosu Stanislavski sistemini, Meyerhold'un biyomekaniğini, Tairov'un sentetik yaklaşımını dünya tiyatro sanatına miras bırakır.

SONUÇ

Nasıl ki bir durumu tarafsız olarak değerlendirmek için onu dışarıdan gözlemek gerekiyorsa, tarihsel bir süreci de sadece dönemin bitişinde değerlendirmek mümkündür. Modernizm çağının sona erdiği günümüzde, 20. yüzyılın en büyük sanatsal fenomenlerinin birçoğunun modernizm kaynaklı olduğu aşikârdır. Asırlık kültürel geleneklere karşı çıkarak başlayan modernizm, ilerleyen zamanlarda gelenekle bağdaşarak sanatın yeni görevlerini belirlemiştir. Ortaya çıkan bu yenilikçi biçimlerin olgunlaşması ve şekillenmesi, genel modernist estetiğin sınırları içinde oluşmuş ve oluşmaya da devam etmektedir, çünkü modernizm dönemi nihayete ermiş olmasına rağmen etkisi devam sürmektedir. Günümüzün postmodernizmi her ne kadar modernizme tepkisel olarak ortaya çıkmış olsa da sanattaki temsil problemini hala modernist bilincin temelinde çözümlenmeye çalışmaktadır.

Rusya'da 19. yüzyılın sonlarında başlayan modernizmin, uzun bir kültürel gelişiminin tamamlanması ile ilişkilidir. Sanat dallarının bağımsız gelişimlerinin tamamlanması ve belirli biçimlerin içten tükenmesi, yeni biçimlerin arayışına ve sentetik yargıya yol açmıştır. Dünyadaki dinsel ilkelerin sarsılması sonucunda oluşan boşluğa pozitivism, bilimi yerleştirmeye çalışmış,

kültürel enstitüler yeni ilkelere hizmet etmek amacıyla yeniden yapılandırılmıştır. Rusya’da modernizm, gerçekçiliğin son döneminin yarattığı natüralizm ve simgecilik arasındaki şiddetli sanatsal tartışmayla başlamıştır. Her ne kadar natüralizm, modernizmin çatısı altında yer almasa da felsefi ve estetik kaygıları ortaktı. Modern dönemde ortaya çıkan sorunları sadece yenilikçi felsefi ve estetik anlayışlarla çözmek mümkündü. Simgecilik; fütürizm, kübizm, ilkelcilik, imgecilik, akmeizm gibi parlak sanatsal akımların doğuşu da bu arayışların sonucudur. Her akım kendi felsefesi ve estetik anlayışı çerçevesinde modernizmin getirdiği problemleri çözmeye çalışmıştır. 1917 Ekim Devrimi son dönem modernizm akımına da bir ivme kazandırmıştır.

Etik Beyan

“Rusya ve Modernizm: Gümüş Çağ’dan Demir Perdeye” başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir. Bu araştırma etik kurul kararı zorunluluğu taşımamaktadır. Makale, Etik Kurulları Yayın Etiği Komitesinin (Committee on Publication Ethics – COPE) yazar, hakem ve editörler için belirtilen kurallardan yararlanılarak oluşturulmuş olan Anasay dergisi etik kuralları çerçevesinde yazılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declares that they have no competing interest.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA

Ahmatova, A. (1976). *Korotko o sebe. Anna Ahmatova. Stihotvoreniya i poemi*. Leningrad: Sovetskiy pisatel.

Alfonsov, V.N. (2017). *Teoritiçeskiye pozitsii russkogo futurizma. Literaturniye manifesti i deklaratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.

Aniçkov, Y. (2013). *Oçerk razvitiya estetiçeskih uçenyi*. Moskva: URSS.

Annenski, İ.F. (2017). *Poetiçeskiye formi sovremennoy çuvstvitelnosti. Literaturniye manifesti i deklaratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.

Bely, A. (2017). *Simvolizm kak miroponimaniye. Literaturniye manifesti i deklaratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.

Belinski, V.G. (1953). *Polnoye sobraniye soçineniy*. 1. Cilt. Moskva: AN SSSR.

Belova, T. (2009). *Kultura v Rossii v naçale 20 veka*. 20.06.2023 tarihinde <https://proza.ru/2009/04/13/1091>.

Branskaya Y.V. & Panfilova M.İ. (2015). Modern, modernizm, postmodernizm (k ponyatiyu opredeleniy. *İnnovatsionnaya nauka*, 3, 264-266.

Bryusov, V.Y. (2017). *Otvet. Literaturniye manifesti i deklaratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.

Burlyuk, D., Kruçenih, A., Mayakovskiy, V. & Hlebnikov, V. (2017). *Poşçeçina obşçestvennomu vkusu. Literaturniye manifesti i deklaratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.

- Epşteyn, M. (1999). Russkya kultura na rasputye. Sekulyarizatsiya i perehod ot dvoičnoy modeli k troičnoy. *Zvezda*, 1, 202-220.
- Ergur, A. (2020). Gerilimden Bileşime Doğru Modern ve Postmodern: Tanımlar, Kavramlar, Toplumsal Bağlam. *JOMOPS*, 1(2), 1-9.
- Florenski, P.A. (2010). *Obratnaya perspektiva*. Moskva: Direkt-Media.
- Gay, P. (2017). *Modernizm. Sapkınlığın Cazibesi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Gryakalova, N.Y. (2017). *Pastsimvolizm. Literaturniye manifesti i dekloratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.
- Gumilev, N. S. (2017). *Jizn stiha. Literaturniye manifesti i dekloratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.
- Gureviç, L.Y., & Volinskiy, A. (2017). *İdealizm i burjuaznost. Literaturniye manifesti i dekloratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.
- İlin, İ.A. (1996). *O rossii. Sobraniye soçineniy*. (6.2. Cilt) Moskva: Russkaya kniga.
- Kandinski, W. (1977). *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Dover Publications.
- Kaşoğlu, A. (2016). *Rus Tiyatrosu. Sembollerin anlam Evrenine Katkısı: Çehov'dan Üç Kızkardeş*. Ankara: Çeviribilim Yayınları.
- Kaufman, P.M. (1907). O vvedenii vseobşçego načalnogo obuçeniya v Rossiyskoy İmperii. 13.12.2020 tarihinde [Льбб://льльль.doc20vek.ru/node/1638](http://льльль.doc20vek.ru/node/1638).
- Kirillova, N.B. (2020). Rol maski v hudojestvennoy kulture Rossii epohi Serebrennogo veka. *Kultura i iskusstvo*, 5, 77-93.
- Krusanov, A. (2010). *Russkiy avangard, Novoye russkoye obozreniye*. (3. Cilt). Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye.
- Kuzmin, M.A. (2017). *O prekrasnoy yasnosti. Literaturniye manifesti i dekloratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.
- Lifşits, M. (1979). *Mifologiya drevnyaya i sovremennaya*. Moskva: İskusstvo.
- Maleviç, K. (1922). *Bog ne skinut. İskusstvo. Tserkov. Fabrika*. Vitebsk: UNOVİS.
- Markaryan, T.V. (2013). Razvitiye vneşkolnogo obrozavaniya v Rossiyskoy İmperii kontsa 19 načala 20 veka. *Vestnik Surgutskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta*. 6 (27), 167-172.
- Maşkov, İ.İ. (1937). *Avtobiografiya. Sovetskiye hudojniki*. Moskva: İzogiz.
- Medinski, Y.N. (1916). *Vneşkolnoye obrazovaniye, yego znaçeniye, organizatsiya i tehnik*. Moskva.
- Melnik, N.D. (2020). V zerkale pressı: podgotovka i provedeniye S.P. Dyagilevim pervogo "Russkogo sezona" (1906). *Vestnik NGU: İstoriya, Filologiya*, 6, 48-58.
- Merejkovski, D.S. (1914). *Polnoye sobraniye soçineniy*. 2. Cilt. Moskva.
- Merejkovski, D.S. (2017). *Dekadenstvo i obşçestvennost. Literaturniye manifesti i dekloratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.
- Merejkovski, D.S. (2017). *O priçinah upadka i novih teçeniyah sovremennoy russkoy literaturı. Literaturniye manifesti i dekloratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.

Ömer, S. (2016). *Rus Tiyatrosu Konstantin Stanislavski ve Oyunculuk sistemi*. Ankara: Çeviribilim Yayınları.

Parer, M.Ö. (2002). Rus Edebiyatında Fütürizm, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 42, 43-65.

Parer, M.Ö. (2013). Rus Modernleşmesinde Son Avangard Fenomeni: OBERİU. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 53 (2) 531-548.

Parhomenko, T. (2010). *Kultura bez tsenzuri*. Moskva: Knigovek.

Petrovskaya, Y.V. (2021). *Novaya filosofskaya entsiklopediya*. 10.03.2021 tarihinde <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0c180709923b860d63380c> .

Polnoye Sobraniye zakonov Rossiyskoy İmperii, 28. Cilt (1908): 228, kanun: 30328 20.06.2023 tarihinde https://nlr.ru/e-res/law_r/content.html .

Polnoye sobraniye zakonov Russkoy İmperii, 25. Cilt (1905): 237-238. 20.06.2023 tarihinde https://nlr.ru/e-res/law_r/content.html .

Polnoye sobraniye zakonov Russkoy İmperii, 3. Cilt (1883): 219, kanun 1545). 20.06.2023 tarihinde https://nlr.ru/e-res/law_r/content.html .

Radişeva, O.A. (1997). *Stanislavskiy i Nemiroviç-Dançenko: İstoriya teatralnih otnoşeni:1897 – 1908*. Moskva: Artist. Rejisser. Teatr.Артист.

Rossiyanski, M. (2017). *Perçatka kubofuturistam. Literaturniye manifesti i dekloratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.

Sadohin, A.P. (2015). *İstoriya mirovoy kulturi*. Moskva: Yuniti.

Severyanin, İ. (2017). *Epilog “Ego-Futurizm”. Literaturniye manifesti i dekloratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.

Solonin, Y.N. & Kagan, M.S. (2005). *Kulturulogiya*, Moskva: Vısşeye obrozovaniye.

Sternin, G.Y. (1988). *Hudojestvennaya jizn Rossii na rubeje 19-20 vekov*. Moskva: İskusstvo.

Şapir, M.İ. (1995). Estetiçeskiy opıt XX veka: avangard i postmodernizm. *Philologica*, 2. Cilt 3/4,136—143.

Şklovski, V.B. (2017). *Voskreşeniye slova. Literaturniye manifesti i dekloratsii russkogo modernizma*. Sankt-Peterburg: Puşkinskiy dom.

Tairov, A.Y. (1921). *Zapiski rejissera*. Moskva: İzdaniye Kamernogo teatra.

Tselehoviç, T.P. (2011). *Kulturologiya*. Gomel: Gomelskiy meditsinskiy universitet

Voskresenskaya, M.A. (2003). *Simvolizm kak mirovideniye serebryanogo veka*. Tomsk: Tomskiy universitet.

Yuşkova, O.A. (2008). *Stantsiya bez ostanovki. Russkiy avangard 1910-1920 godı*. Moskva: Galart.