

RUS EDEBİYATINDA MODERNİST BİR EĞİLİM OLARAK NEOREALİZM¹

Kevser Tetik²

Öz

Rus edebiyatında XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde realizm akımı ortaya çıkar. Yüzyılın sonlarına doğru sembolizm akımı ile birlikte edebiyatta modernizm süreci başlar. 1910 ve 1920’li yıllarda ise edebiyatta çoğulculuk (plüralizm) görülür. Sembolizm, akmeizm, fütürizm, neorealizm, neoromantizm gibi pek çok akım; imajinizm, LEF (Sol Sanat Cephesi)³, RAPP (Rus Proleter Yazarlar Derneği)⁴ gibi birçok edebiyat grubu; Mezanin Şiir⁵ ve Santrifüj⁶ gibi edebiyat birlikleri bu yıllarda aynı anda varlıklarını sürdürürler.

Çoğulculuğun görüldüğü bu dönemde neorealizmin ortaya çıkışı, klasik realizmin krizi ve realizm akımının yeni yüzyıl insanının dünya görüşüne uyum sağlama ihtiyacıyla bağlantılı olarak biçim değiştirmesi ile ilişkilidir. Neorealizm, modernist bir üslup eğilimidir. Akımın tarihsel gelişimi, Gümüş Çağ dönemindeki oluşum süreci, 1917-1920’li yıllardaki parlak dönemi ve 1930’lu yıllar olmak üzere üç döneme ayrılır. Neorealist sanat yönteminde realizm ve sembolizmin özellikleri bir arada görülür, ancak sembolizmin özellikleri daha ağır basar. Neorealizm akımı içerisinde realist ve sembolist yöntemlerin haricinde, empresyonist, ekspresyonist vb. yöntemler bir araya getirilir.

Bu çalışmada, betimleyici ve karşılaştırmalı yöntem kullanılarak neorealizmin ortaya çıkışına, özelliklerine, tipolojisine, temsilcilerine, gelişim evrelerine ve neorealizm içindeki alt eğilimlere, başvurdukları edebî tür ve üsluplara açıklık getirilmiştir. Neorealizm konusunda Türkiye’de neredeyse hiçbir bilimsel çalışmanın yapılmamış olması Rus Edebiyatı alanında ciddi bir boşluk teşkil etmektedir. Bu nedenle söz konusu çalışma, bundan sonraki araştırmalar için bir ön adım niteliğindedir.

Anahtar Kelimeler: Neorealizm, Realizm, Modernizm, Sembolizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Yevgeniy Zamyatin.

NEOREALISM AS A MODERNIST TREND IN RUSSIAN LITERATURE

Abstract

Realism movement emerges in Russian literature in the first quarter of the XIX century. Towards the end of the century, together with the symbolism movement, the modernism process in literature begins. In the 1910s and 1920s, pluralism is seen in literature. Many movements such as symbolism, acmeism, futurism, neorealism, neoromanticism; many literary groups such as imaginism, LEF (Left Front of the Arts), RAPP (Russian Association of Proletarian Writers); literary associations such as The Mezzanine Poetry and The Centrifuge continue to exist simultaneously in these years.

In this period of pluralism, the emergence of neorealism is related to the crisis of classical realism and the transformation of the realism movement in connection with the need to adapt to the world view of the people of the new century. Neorealism is a modernist stylistic trend. The historical development of the movement is divided into three periods: the formation process in the Silver Age period, the bright era in 1917-1920 and the 1930s. The features of realism and symbolism are seen together in neorealist art method, but the features of symbolism outweigh those of realism. Apart from the realist and symbolist methods, impressionist, expressionist etc. methods are combined in neorealism.

¹ Söz konusu çalışma, Kocaeli Üniversitesi tarafından 23-24 Temmuz 2020 tarihlerinde online olarak düzenlenen Modernizm ve Postmodernizm Çalışmaları Konferansı’nda sözlü olarak sunulan “Rus Edebiyatında Modernist Bir Eğilim Olarak Neorealizm” başlıklı bildirinin genişletilmiş hâlidir.

² Dr. Öğretim Üyesi, Rus Dili ve Edebiyatı, Anadolu Üniversitesi, kevser_tetik@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1611-8594>.

³ ЛЕФ (Левый фронт искусств)

⁴ РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей)

⁵ Мезонин поэзии

⁶ Центрифуга

In this study, the emergence of neorealism, its characteristics, typology, representatives, developmental stages and sub-tendencies in neorealism, the literary genres and styles they refer to are clarified by using descriptive and comparative methods. The fact that there is hardly any scientific study about neorealism in Turkey poses a serious gap in Russian Literature. Therefore, this study is a preliminary step for future researchers.

Keywords: Neorealism, Realism, Modernism, Symbolism, Impressionism, Expressionism, Yevgeny Zamyatin.

Giriş

Rus edebiyatında ve sanatında yeni eğilimlerin ortaya çıkışı, XIX. ve XX. yüzyılların sınırında gerçekleşen toplumsal ve ekonomik değişiklikler, bilimsel buluşlar ve felsefi düşünceler ile bağlantılıdır; XIX. yüzyıl sonlarında Rusya'nın ekonomik dokusu, şehirler ve fabrikalar merkez olmak üzere derin bir değişim geçirir. Sözü edilen dönemde şehirlerin nüfusu hemen hemen ikiye katlanır ve dönemin ekonomik büyümesi de büyük ölçüde şehirlerde gerçekleşir. Sanayileşme ve şehirleşme azar azar devreye girer ve XIX. yüzyılın son çeyreğinde daha da hızlanır (Milner ve Dejevskiy 135). Gelişen dünya düzeni içerisinde çağı yakalama ve ona uyum sağlama ihtiyacının duyulması, Rus edebiyatında sembolizm ve akmeizm akımlarını kapsayan modernizm sürecinin başlamasına sebep olur.

Latince 'modernus' kelimesinden türeyen modernizm, 'şimdi', 'yeni başlayan' anlamlarına gelir. Modernizm, geçmişe karşı şimdiki zamanın yüceltilmesini ifade eder; bu bağlamda her çağ bir öncekine göre modern sayılabilir. Ancak tarihsel bağlamda modernizm; Rönesans ile birlikte ortaya çıkan, tam olarak XVIII. yüzyıldaki bilimsel/düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, bireyin/insanın ve aklının odağa taşındığı bir dönemdir. Rasyonel bilincin dorukta yaşandığı bu zaman kesiti, toplumsal, ekonomik ve siyasal içerikli gelişmelerle çağa damgasını vurur. Modernizmde akıl ve bilim; kendi dışındaki tüm eğilimleri, yaşam görüşlerini dışlayarak kendi ilkelerini ve öğretilerini ortaya koyar (Ecevit 40).

Başlangıç noktası Sanayi Devrimi olan modernizm, içerisinde çeşitli akımları barındıran, üsluplar ötesi bir dönemdir. Yüzyılın sınırının edebiyatının tüm bileşenleri birbiriyle koşulsuz temas hâlinindedir ve "karmaşık bir bütünlük" gösterir. 1910 ve 1920'li yıllarda edebiyatta çoğulculuk (plüralizm) görülür. Sembolizm, akmeizm, fütürizm, neorealizm, neoromantizm gibi pek çok akım; imajinizm, LEF (Sol Sanat Cephesi)⁷, RAPP (Rus Proleter Yazarlar Derneği)⁸ gibi birçok edebiyat grubu; Mezonin poezii (Mezanin Şiir)⁹ ve Tsentrifuga (Santrifüj)¹⁰ gibi edebiyat birlikleri bu yıllarda aynı anda varlıklarını sürdürürler. XIX. yüzyılın ilk çeyreğinden yüzyıl sonuna kadar edebiyata hâkim olan realizm akımı, sembolizm ve akmeizmi içinde barındıran modernizmden etkilenir. Realizmdeki modernist eğilim ve modernizmdeki realist eğilim, sanatsal yöntemin temellerini etkilemeden kendisini biçim düzeyinde gösterir. Böylece oldukça kısa bir zaman dilimini kapsayan edebiyatın ara gelişim döneminde ideoloji, tür ve üslup eğilimlerinin çeşitliliği ve alternatifliği göze çarpar.

Birçok edebiyat akımına aynı anda ev sahipliği yapmış olan modernizm süreci, sembolizm akımının ortaya çıkışı ile başlar. XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başlarında Rusya'da sanayi ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte şehirlerin inşası canlanır, kentsel yaşam alanları oldukça genişler. Yükselen şehirler, şehir kültürü, yalnızlaşma, bireyselleşme; kısacası yeni çağın ve şehirleşmenin getirdiği yenilikler şairleri korkutur. Rus toplum yaşamındaki bu radikal değişimler, şairlerin zihinlerinde büyük bir bilinmezliğe sebep olur. Şehirleşmenin, sanayileşmenin nereye kadar gideceğini ve ne ile sonuçlanacağını sorgularlar: "Gelecekte insanoğlunu neler bekliyor?", "Dünyanın sonu geldi mi?", "Ölümden sonra hayat var mı?", "Gelecek güzel olacak mı?" gibi pek çok soruya cevap ararlar. Bu durum, şiirlerinde en çok şehir temasına yer vermeleriyle sonuçlanır. Kendilerinin ve dünyanın akıbeti konusundaki bilinmezliği sembollerle dile getirirler. Gümüş Çağ'ın sembolist ve empresyonist şairi İnnokentiy Annenskiy "O sovremennom lirizme" ("Çağdaş Lirizm Üzerine")¹¹ adlı makalesinde:

⁷ ЛЕФ (Левый фронт искусств)

⁸ РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей)

⁹ Мезонин поэзии

¹⁰ Центрифуга

¹¹ О современном лиризме

“Şiirde sembolizm, şehrin çocuğudur.” der (382). Yaşamdaki modernite, edebiyata yansır ve böylece Rus edebiyatında modernizm süreci başlar.

Neorealizmin ortaya çıkışı, sembolizmin üçüncü evresi olan 1910’lu yıllardaki kriz dönemine rastlar. 1909 yılının sonunda en iyi sembolist dergiler *Vesy* (*Terazi*)¹² ve *Zolotoye runo* (*Altın Yapağı*)¹³ kapatılır. 1910 baharında neredeyse tüm büyük sembolist şairler arasında sembolizmin kriziyle ilgili tartışma yaşanır. Yeni şiir okulları, akmeistler ve fütüristler makalelerinde ve manifestolarında sembolizmin gelişimini tamamladığını iddia ederler. 1910 yılı, Rus yazın ve kültür yaşamında önemli bir tarih olarak kabul edilir. Lev Tolstoy’un ölümü, sembolizmin krizi ve yeni akımların, özellikle de fütürizmin, ortaya çıkışı aynı yıl gerçekleşir. 1910’lu yılların sonu – 1920’li yılların başını kapsayan dönem, edebiyatın kültürel ve tarihsel bir kırılma ortamında kendisini gerçekleştirme girişimi ile ilişkilidir. Devrimlerin yaşandığı bu zor dönemde birçok yazar ya Rusya’yı terk eder ya da ağır trajik koşullarda yaşamlarını yitirir.

Rus modernizmi ve Gümüş Çağ üzerine birçok eser veren Lidya Kolobayeva sembolizmi: “sembolizm” (1890-1900’lu yıllar) ve “postsembolizm” (1910’lu yıllar) olmak üzere iki evreye ayırır (61). Rus edebiyat bilimci Oleg Kling ise söz konusu evrelere açıklık getirir: Kling’e göre “postsembolizm, “sembolizmin krizi”nin yaşandığı dönemde ortaya çıkmıştır, akım temsilcileri sembolizmin mirasından uzaklaşmışlar; ancak sanatsal uygulamada sembolizm ile içsel bağlarını koparmamışlardır. Üstelik 1910-1917 yılları, sembolizmin “baskın edebiyat akımı”na dönüştüğü dönemdir; 1917-1934 yılları ise Rusya’da ve göçmen edebiyatında sembolizmin geleneklerinin devam ettiği “gizli” (латентный) dönemidir” (38). Rus edebiyat kuramcısı Sergey Kormilov’a göre “sembolizm, akmeizm ve fütürizm, 1917 yılından kısa süre sonra varlıklarının en saf hâline son verirler; ancak temsilcileri ve mirasçıları edebiyatı ihya etmeye ve zenginleştirmeye devam ederler (23).

Neorealizm, edebiyatta Şubat ve Ekim Devrimlerinin öncesinde görülmeye başlanır. Sergey Kormilov’a göre neorealizm, modernist akımların bazı özelliklerini özümseyen realizmdir (Kormilov 23). Tatyana Davidova’ya göre ise neorealizm, “neorealist sanat yöntemine dayanan 1910-1930’lu yıllarda kendini gösteren postsembolizm, modernist bir üslup eğilimi”dir (28). Davidova, neorealizmle birlikte “realizmin ve sembolizmin özelliklerinin, en çok da sembolizmin özelliklerinin sentezlendiğini” (61) söyler. Onun “gerçekçi özelliklere sahip” olduğunu vurgular; ancak öne çıkan özellikleri arasında “sembolizm yazım yöntemlerinin ve anlamlı ifade tekniklerinin” olduğunu altını çizer. Aynı zamanda “modernizmin poetikasını kullanan neorealizmin içindeki realizm ve sembolizmin arasındaki sınırların hareketli/canlı olduğunu” belirtir (304). Davidova’ya göre “Yevgeniy Zamyatin tarafından ileri sürülen “sentetizm” teorisine dayanan neorealist eserlerde, sembolizmin yanı sıra empresyonizm, ekspresyonizm gibi resimsel ve ifade gücü yüksek yöntemler bir araya getirilmiştir” (27). Rus sembolizminin kuramcısı Andrey Bely ise neorealizmi modernist bir eğilim olarak değil, modernizmin edebiyat okullarından biri olarak görür (338).

1. NEOREALİZMİN BESLENDİĞİ FELSEFİ KAYNAKLAR

Neorealizmin ortaya çıkışı, XIX. sonlarında ve XX. yüzyılların başında yaygınlaşan bilimsel ve felsefi fikirlerle bağlantılıdır. Rus edebiyat bilimci Vsevolod Keldış, neorealizmi, 1900-1910’lu yılların Moskova’sında yaşanan bir dizi yeni olaya ve felsefi düşünceye (V. V. Rozanov’un eserleri, V. S. Solovyov’un “dinî-felsefi toplantı faaliyetleri” ve “fikir topluluğu” ile N. A. Berdyayev’in “spirüalist metafizik”ine vb.) dayandırır. Keldış’a göre, yeni dünya görüşünün ana muhaliflerinden biri olan pozitivizmin reddedilmesi, modernizmin felsefi temelini oluşturur. (43-44). Bunun sonucu olarak realizme özgü determinist insan ve çevre görüşünün yerine, dönemin sanatsal sürecinde neorealizmin düşünsel temelini oluşturan determinist olmayan insan ve çevre anlayışı ortaya çıkar.

Bilim felsefesindeki ve fizikteki yeni buluşlar (Einstein’in uzay, zaman ve izafiyet teorisi vd.) dünya resminin, pozitivist anlayıştaki gibi doğrusal ve tek yönlü olmadığını, aksine çok daha karmaşık olduğunu gösterir. Böylece realizmde olduğu gibi insan karakterinin ve davranışlarının kaynağının sadece bulunduğu çevrenin etkisiyle açıklanamayacağı anlaşılır. Bu yüzden realizmin yanı sıra, onu

¹² Вesy

¹³ Золотое руно

ortadan kaldırmadan ve yerine geçmeden, insanı çevreleyen gerçekliği başka türlü, fantastik bir şekilde, yorumlayan yeni, modernist edebiyat akımları ortaya çıkar (Golubkov 33). Bunlar, varlığın maddi ve manevi alanlara bölünmesine sebep olan öznel ile nesnel olanı yakınlaştıran Friedrich Nietzsche'nin fikirlerinin zeminini oluşturan Henri Bergson'un "sezgiselliği" ve "kozmozizm" fikirlerinin yanı sıra genel olarak yaşam felsefesi ve psikoloji alanında yapılan keşiflerdir (İvan Pavlov, Sigmund Freud ve maddenin fiziksel deneylerde "kaybolması" ...). Söz konusu dönemde zaman, mekân, olay ve durumlar çok yönlü olarak algılanmaya ve yorumlanmaya başlanır. Kısılan ve uzayan yeni bir zaman algısı oluşur. Rus bilincinde (Vasilij Rozanov, Gustav Şpet, V.Novgorodtsev), Batı felsefesinde (Friedrich Nietzsche, Wilhelm Dilthey, Georg Simmel, Oswald Spengler) çoktan yaygınlaşmış yeni bir felsefi dünya görüşü ortaya koyulur: böylece yaşam, daha önce olduğu gibi ruh ve madde olarak alt bölümlere ayrılmaz; bağımsız ve kendi kendine değerli bir fenomen olarak tezahür eder (Mihaylova ve diğerleri 48).

XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başını kapsayan dönemde Rusya'da birçok savaş ve devrim yaşanır. Yaşanan devrimlerin ve savaşların yanı sıra şehirleşme, makineleşme ile birlikte Rus toplum yaşamındaki bu radikal kırılmalar, varoluşçuluk felsefesinin (egzistansiyalizm) oluşmasına zemin hazırlar. Varoluşçuluk, XX. yüzyıldaki en etkili felsefi akımlardan biridir. Varoluşçu fikirler, Rusya'da (Lev Şestov, Nikolay Berdyayev), daha sonra ise Almanya'da (Martin Heidegger, Karl Jaspers) ve Fransa'da (Jean-Paul Sartre, Marcel Proust, Albert Camus) geniş bir şekilde irdelenir (Alekseyev 455). Varoluşçuluk, Schopenhauer'ın "akıl dışıcılığı", Nietzsche'nin "bireyciliği", Bergson'un "sezgisi", Husserl'in "olgu bilimi", Dilthey'in "yaşam felsefesi" üzerinde yükselir (Kaya 384). Varoluşçuluğun merkez noktasında hayatın anlamı ve bireysel özgürlük problemleri bulunur. Varoluşçuluğa göre, dünyadaki diğer varlıklardan farklı olarak önce var olan sonra ne olduğu belirlenen birey, kendi özünü arar ve kendisi olmaya çabalar. Bu bakımdan birey, yaşadığı toplumla çatışma içindedir. Varoluşçulara göre bireysel gerçeklik, tek ve öncelikli gerçekliktir. Önce dünyasında zorunlu bir yabancı olan tek başına kalmış birey vardır. Sonra insan, özünü kendisi yaratır, özünü kendisi yaratan tek yaratık insandır. Önce var olur, sonra ne olacağına kendi karar verir (Kaya 385).

Neorealizmin doğuşuna zemin hazırlayan bir diğer felsefi düşünce "eskatoloji"dir. Eskatolojik düşünce, sadece neorealistlerin değil, sembolist ve ekspresyonistlerin de sanatsal düşüncelerin temelini oluşturur. Eskatoloji (dünyanın sonu beklentisi), Hristiyanlıkta büyük öneme sahiptir. Hristiyanların bu konuya fazlasıyla ilgi duymalarının arka planında, evrensel bir gerçeklik olarak insanlardaki gelecek merakı, İncil'de yer alan İsa'nın bu yöndeki ifadeleri ve Kutsal Kitap'ın çizdiği apokaliptik kıyamet senaryosu yatar. Hristiyan kültüründeki dünyanın sonuna ilişkin veriler, sadece insanların geleceğe ilgi duymalarına yol açmakla kalmaz, aynı zamanda Hristiyanlık tarihi boyunca pek çok kişinin kıyamet tahminleri ileri sürmelerini de beraberinde getirir (Bıyık 164). Eskatoloji ve varoluşçu felsefe birçok eserde bir arada görülen felsefi düşüncelerdir. Çoğu zaman kendisine ve yaşadığı dünyaya yabancı olan birey, etrafında ve dünyada yaşananlara anlam veremez. İnsan beyni ise her şeyi tanımlamak ister. Bu yüzden yüzyıllardır insanoğlu, dünyada yaşanan büyük değişimlerden korkup kıyamet senaryoları yazar. Eskatolojik düşünceler içinde sıkışıp kalan insan, varoluşunu gerçekleştirme konusunda zorlanır.

Neorealizmin en çok beslendiği felsefi düşüncelerden biri de Henri Bergson'un "sezgiciliği"dir (intuitionizm). Fransız filozof Bergson, sezgiyi bir düşünme yöntemi olarak ortaya koyar. Bergson, psikoanalistlerin "Ben" kavramına dayanarak gerçekçiliğin yaratıcı hayat (ruh) olduğunu ve bu arı oluşumun evrensel bilgisinin ancak özel bir yetenekle (sezgiyle) kavranabileceğine inanır. Bergson'a göre, yaşam zaman içinde sezgi ile kavranacak bir niteliktedir. Akıl ve bilim, yaşamın değil, sadece kesinliği ve hareketsiz maddenin bilgisini resimler; yaratıcı yaşamın bilgisi ise içten duymayla elde edilir (Kaya 382).

Neorealistler gerçeği yansıtmada Bergson'un sezgiciliğinden başka Edmund Husserl'in "fenomenoloji"sinden (olay bilim, görüngü bilim) de etkilenirler. Husserl fenomenolojisinde "kendimizi anlamak için doğayı değil, doğayı anlamak için kendimizi anlamalıyız" der. Ona göre olaylar bilincin kavradığı kadarıyla açıklanabilmekte, ancak görüngülerin içeriklerinde var olan bilinmemektedir (Kaya 383).

2. RUS EDEBİYATINDA NEOREALİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI, TEMSİLCİLERİ, ÖZELLİKLERİ VE GELİŞİM EVRELERİ

XIX. yüzyıldaki rasyonel ve nesnel bilincin mantığına tâbi olan klasik realizm, XIX. ve XX. yüzyılların başında dünya algısının önemli ölçüde genişlemesiyle yetersiz kalmaya başlar. İnsanoğlu alışmış olduğu gerçekliğin sınırlarının ötesine bakma imkânı bulur. Böylece söz konusu dönemin yazarları, yeni koşullara uyum sağlayabilmek için yeni bir ifade sistemine, kendi dünya görüşlerini ifade edebilmek için yeni yöntemlere ihtiyaç duyarlar. XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan Altın Çağ'ın birçok klasik eserinin yazılmasını sağlayan realizm akımı, yüzyılın sonunda da Rus edebiyat dünyasını terk etmez, yeni çağın koşullarına uyum sağlayarak kendisini günceller. Yeni başlayan modernizm sürecinin ilkeleri (özellikle sembolizmin) realizmin gelenekselliğiyle birleşir. Ancak bu sentezde sembolizm ağır basar. Yeni realizm, sadece modernist bir akım olan sembolizmden değil, modernist bir akım olan empresyonizmden ve avangard bir akım olan ekspresyonizmden de faydalanır. Artık sanatsal yöntemlerini değiştirmiş, çok yönlü ve senteze dayalı yeni bir realizm (neorealizm) vardır.

Söz konusu akımın temsilcileri arasında Yevgeniy Zamyatin (1884-1937), Mihail Prişvin (1873-1954), Sergey Sergeyev-Tsenskiy (1875-1958), Konstantin Trenyov (1876-1945), Aleksey Çapıgin (1870-1937), Vyacheslav Şişkov (1873-1945), İvan Şmelyov (1873-1950) gibi yazarlar bulunur. Yüzyıl sınırında modernizmde olduğu gibi neorealizmin de kendi tipolojisi bulunur. Neorealist yazarlar, eserlerinde yoğun olarak başvurdukları yöntemler konusunda ayrılırlar. Örneğin, Yevgeniy Zamyatin yazın sanatında daha çok sembolizme; İvan Bunin, Aleksandr Kuprin ve Boris Zaytsev empresyonizme; Leonid Andreyev ekspresyonizme; Aleksey Remizov ve Mihail Prişvin ise mitolojiye başvurur. Neorealizm kavramı, geniş kronolojik ve anlamsal sınırları kapsar. Bu nedenle birçok edebiyat akımında görülen kategorik kesinliğe ve netliğe sahip değildir.

Neorealist yazarlar eserlerinde dünyevî gerçeklerle uhrevî gerçekleri, akıl ötesi mistik konuları tasvir ederler. Neorealizm akımının tipolojisi, ilk olarak edebiyat bilimci Tatyana Davidova tarafından verilir. Davidova'ya göre neorealizmin içinde dinî ve ateist olmak üzere iki alt eğilim bulunur. Ateist eğilimle ironi ile hayatın trajedisinin üstesinden gelen Yevgeniy Zamyatin, İlya Ehrenburg, Veniamin Kaverin, Lev Lunts, Andrey Platonov, aynı zamanda Aleksey Tolstoy ve Aleksandr Belyayev gibi isimlerle ilişkilendirilir. Dinîlik ise çeşitli dinî inançlara mensup yazarlarla, İvan Şmelyov (onun Ortodoks inancıyla), Sergey Sergeyev-Tsenskiy, Mihail Prişvin, Vyacheslav Şişkov, Konstantin Trenyov (onların panteizmiyle), aynı zamanda ise Aleksey Remizov ve Mihail Bulgakov (sapkınlığa varan inançlarıyla)'un yazın sanatıyla nitelendirilir (61).

Neorealizmin 1900'lerin ortalarında Rus edebiyatında kendini ilan etmesine rağmen neorealist sanat düşüncesinin öncüsü olarak Anton Çehov (1860-1904) kabul edilir. Andrey Bely'nin 1907 yılında yazdığı "Çehov" başlıklı makalesinde, Çehov'un yazın sanatında "birbirine zıt olan realizm ve sembolizm akımlarının kesiştiğinden", "Çehov'un realizmi tükettiğinden", "onun yazın sanatının Rus sembolizminin temelini oluşturduğundan", bu yüzden kendilerine de yeni bir şey üretme görevi düştüğünden bahseder:

Onda, sembolizm ve realizm gibi zıt akımların buluşur ve kesişir. Lev Tolstoy'un bizim için değerli edebî olan geleneklerinin aktarımının sürekliliğinin mirasçısı Çehov'dur. Aynı zamanda, Rus edebiyatının birçok ara akımını patlatabilen gerçek sembolizmin dinamiti, Çehov'un yazın sanatında saklıdır; bu akımlar genellikle gerçek dürüst realizmi reddederek gerçekçiliklerini yarı sembolik görüntülerin ödünç allıklarıyla bozarlar... Çehov, hiçbir zaman kendisini bir sembolist olarak görmedi, ancak asil ve dürüstçe, âdeta bütün yazın sanatını Rus sembolizminin temeli olması için adadı (831).

...Günümüzdeki realizm epigonlarının sembolik bir dünya görüşü ile dışarıdan bağlantı kurma girişimleri ciddi gelmemektedir. Tek bağlantı noktaları, sadece Çehov'dur. Öyleydi, öyle de kalacak. Geri kalan her şey toz olup uçacak... Çehov, realizmi tüketti. Biz, sembolistler, onun önünde eğiliyoruz, tükenmiş olana geri dönmek istemiyoruz; çünkü Çehov'un yazın sanatının ustalığının farkındayız. Ondan öğrenmeye, kendimizi onunla test etmeye, hatta dünyaya onun gözleriyle

bakmaya; ancak geleceğin yollarının bizi yönlendirdiği alanlara, ileriye bakmaya hazırız... (835).

Çehov, iki büyük gelişme dönemi arasında merkezî bir konuma sahiptir. XIX. yüzyıl, onunla sona erer. Çehov, yazın sanatı aracılığıyla realizm ile bizim aramıza aşılmaz bir sınır çizmiştir. Bundan böyle bizim saf realizme geri dönüşümüz yok... (835-836).

Çağdaşı Lev Tolstoy da onun açtığı yolun yeniliğini fark eder ve Çehov'un yazın sanatında görülen üslup özelliklerinin onu, çağdaşlarından farklı kıldığından bahseder:

Çehov emsalsiz bir yazardır, evet, evet, bilhassa emsalsiz... Yaşamın yazarı... Çehov, bütün dünya için fikrimce, yeni, tamamıyla yeni, benzerine hiçbir yerde rastlamadığım yeni yazılış biçimleri yaratmıştır... Çehov'u yazar olarak önceki Rus yazarlarıyla, Turgenyev, Dostoyevski ve benimle, kıyaslamak imkânsızdır. Çehov'un empresyonistlerde olduğu gibi kendine özgü bir üslubu vardır (Sergeyenko 226-228).

Tolstoy'un da belirttiği gibi, Çehov'un kısa ve uzun hikâyeleri, oyunları edebî empresyonizmin özelliklerini taşır. Çehov, metindeki gereksiz her şeyi atar, düzyazıyı şiir gibi özlü ve yoğun yapan üslubunun soylu lakonizmi, büyüleyici basitliği ve kısalığıyla yeniden canlandırır (Özkaya 165). Çehov'un realizme asıl katkısı, bu akımı yeni tipler ve konularla zenginleştirmiş olmaktan çok modern Rus ve dünya edebiyatına kaynaklık etmesi ve Rus edebiyatına getirdiği yenilikçi özelliklerdir. Bu yenilikçi öğeler, Lev Tolstoy'un çok sevdiği, hayranlık duyduğu genç çağdaşının *Bozkır*'ını okuduktan sonra dile getirdiği "izlenimcilik" saptamasını da içermekle birlikte, çok daha geniş ve derin bir alanı kapsamaktadır (Behramoğlu 99).

Rus, Sovyet şairi, sanat ve edebiyat eleştirmeni Maksimilian Voloşin'in 1910 yılında kaleme aldığı "Henri de Régnier" ("Анри де Реньє") başlıklı makalesi 'neorealizm' teriminin geçtiği, akımın ortaya çıkışının ve özelliklerinin anlatıldığı ilk eserlerdendir:

Henri de Régnier'in yazın sanatı sembolizmden yeni gerçekçiliğe geçişi temsil eder. Sembolizmden kurtulan ve yeni bir organik sanat çağına giren bu uyumlu, katı ve art arda gerçekleşen dönüşüm örneği bizim için son derece önemlidir. Andrey Behy, Mihail Kuzmin, Aleksey Remizov, Aleksey Tolstoy'un romanlarında ve uzun öykülerinde, neorealizmin yolu zaten başlamıştır ve Henri de Régnier örneği, çok şey anlamamıza yardımcı olacaktır. Sembolizmden kaynaklanan bu neorealizm, elbette, romantizm temelinde ortaya çıkan realizme benzemez. Sembolizm, natüralizme karşı idealist bir tepkidir (60).

Sembolizm bayrağı için mücadele sona erdi, sanattaki her şeyin sembol açısından yeniden değerlendirilmesi artık tamamlandı, bu nedenle sembolizmin temeli üzerinde güçlendirilmiş yeni bir gerçekçilik yaratma zamanı geldi. Yeni gerçekçilik, tıpkı Flaubert'in realizminin romantizme düşman olmadığı gibi, sembolizme düşman değildir. Bu, bir tepkiden çok sentezdir, söz konusu prensibin sonucunu özetlemektir, inkâr etmek değildir (61).

...Sembolistler sürekli olarak yüzeysel analogilere dayanan az ya da çok karmaşık bilmeceler inşa etme alanına düştüler. O zamanlar, alegoriye eşlik eden sembolizm, analiz ve gözlem temeline dayanan realizm anlayışına aykırıymış gibi görünüyordu.

Ancak *her şeyin kalıcı* bir sembol olarak anlaşıldığı o andan itibaren, bu bilmeceler oyununun olasılığı ortadan kalktı. Bir kez daha, sanatçının tüm dikkati, artık kesin bir anlamın olmadığı dış dünyanın imgelerine odaklandı; ancak sembolizm, yaşamın tüm özelliklerine özel bir şeffaflık kazandırdı. Önceden nehir yüzeyinde gökyüzünün, bulutların ve ağaçların yansıması görülürken, neorealizm ile birlikte bu titreşim ışık görüntülerinin altından taş ve otlar ile karanlık ve şeffaf bir taban ortaya çıktı.

Neorealizmde, olayların ve imgelerin insan ruhunun derinliklerine nüfuz eden bağımsız bir anlamı vardı. Her şey rastlantısal olarak mantıklı olaylar silsilesi ile değil, bu olayların yayıldığı merkezin bulunduğu farklı bir planla bağlantılıydı; gerçekçi bireycilik olarak *empresyonizm*, bu yeni tasvir için uygun temeli ve tonu yarattı (62).

Neorealizm akımının kuramcısı ve önde gelen yazarı Yevgeniy Zamyatin, kaleme aldığı bir dizi makalede akımın ortaya çıkış gerekçelerine, tipolojisine, özelliklerine vb. açıklık getirir. Zamyatin, 1924 yılında kaleme aldığı “O literature, revolyutsii, entropii i priçyom” (“Edebiyat, Entropi ve Diğer Şeyler Üzerine”)¹⁴ adlı makalesinde “Ama onlar dün de kaldı. Canlı edebiyat dünün saatine göre yaşamaz, bugünün de değil, yarının saatine göre yaşar” (*Entropi* 244) diyerek klasiklerin dününe ait olduğunu vurgular. Yaşadığı dönemin edebî arayışları konusunda şu sözleri sarf eder:

...Aritmetik, alfabeci eleştirilenler de şimdi sanatsal üslupta elle tutulur olanın dışında bir şey arıyorlar. Ama onu, tıpkı benim bir akşam ıssız Neva Bulvarı’nda, yağmur altında gördüğüm yeşil paltolu adam gibi arıyorlar. Yeşil paltolu adam sallanıp direklere tutunarak fenerle aydınlanan köprüye doğru ilerliyordu. Adama sordum: “Neyiniz var?” - “Cüzdanımı arıyorum, az önce işte şurada kaybettim” (- eliyle karanlıkta bir yeri gösterdi). - “Peki, neden onu fenerin altında arıyorsunuz?” - “Çünkü burası, fenerin altı aydınlık, her şeyi görüyorum.” Arıyorlar, ama kendi fenerlerinin altında. Ve herkesi de fenerlerin altında aramaya davet ediyorlar.

Canlı edebiyatın biçimsel belirtisi, içsel belirtisiyle aynıdır: doğrudan uzaklaşma, yani herkesin bildiği ve bu ana dek benim bildiğimden uzaklaşma - kanon rayından çıkma, geniş otoyoldan çıkma. Rus edebiyatının otoyolu, Tolstoy, Gorkiy, Çehov’un dev tekerleklerinin çığnediği bu otoyol realizmdir, gündelik hayattır, demek ki, günlük hayattan uzaklaşmak gerekiyor. Blok, Sologub, Bely tarafından kutsallık derecesinde kanonlaştırılmış olan raylar, gündelik hayattan uzaklaşan simgeciliktir: demek ki, gündelik hayata yakınlaşmak gerekiyor. Saçma, evet. Paralel çizgilerin kesişmesi de saçmadır. Ama bu saçma sadece Euklides’in kanonlaşmış, düzlem geometrisine göre saçmadır: Euklidesçi olmayan geometride bu bir aksiyomdur. Sadece düzlemsel olmayı bırakmak, düzlemselliğin ötesine çıkmak gerekiyor. Bugünün edebiyatı için gündelik hayatın düzlemselliği de, uçak için yer neyse odur: sadece hız almak için bir yol - sonra yükselmek için - gündelik hayattan varoluşa, felsefeye, fantastiğe yükselmek için. Otoyollarda, şoseselerde dünkü at arabaları gıcırdayabilir. Canlıların kendi geçmişlerinden kopma gücü vardır: Gorkiy’nin son öykülerinde birdenbire fantastik belirir, Blok’un *Onikiler*¹⁵ şiirinde birdenbire sokak manileri belirir, Bely’nin *Epopeya* dergisinde birdenbire Arbat’ın gündelik hayatı belirir (*Entropi* 246-247).

Zamyatin’in de belirttiği gibi, realizmin yeni dünya anlayışının gerisinde kalması, yeni sanatsal biçimlerin doğmasına yol açar; sanatsal düşüncenin türü daha “sentetik” hâle gelir. “Yeni gerçekçiliğe” yönelen yazarlar, “iki dünya görüşünün, realizm ve sembolizm” in sınırında güçlenmek için ortak bir emel etrafında birleşirler.

Zamyatin, yazılı olarak sentetizm kuramından ilk kez “Edebiyat, Entropi ve Diğer Şeyler Üzerine” (1924) makalesinde değil, “O sintetizme” (“Sentetizm Üzerine”, 1922)¹⁶ adlı çalışmasında bahseder. Ancak sentetizm fikrinin oluşumu daha da öncelere dayanır. Zamyatin, neorealizm (sentetizm) fikrini ilk kez 8 Eylül 1918’de Lebedyan Halk Üniversitesi’nde okuduğu *Sovremennaya russkaya literatura (Çağdaş Rus Edebiyatı)*¹⁷ başlıklı bildirisinde ortaya koyar: “neorealistlerin ortaya çıkışına doğru hayat zorlaştı, daha çok hızlandı, daha hummalı bir hâle geldi, “Amerikanlaştı” Bu yeni yaşam karakterine uygun olarak neorealistler, realistlerden farklı olarak daha kısa, daha yüksek derecede anlaşılır yazmayı öğrendiler. Bütün bir sayfada söylemek istediklerini on satırda ifade etmeyi öğrendiler” (*Sovremennaya* 360). Konuşmasında ayrıca yeni gerçekçiliğin tanımına (daha sonra akımı “sentetizm” olarak adlandırır) ve başlıca özelliklerine yer verir. Zamyatin’in 1920’lerde kaleme aldığı diğer kuramsal ve eleştirel makaleleri önemli ölçüde bu bildirinin başlıca tezlerini tekrarlamakta ve açıklığa kavuşturmaktadır (Polyakova ve Jeltova 98). Neorealizmin kuramcısı, “Sentetizm Üzerine” başlıklı makalesinde sanatçının detayları yakalamak istediğinde değil, hızla geçip giden hayatı tasvir etmek istediğinde neorealizmin gerekli olduğunu söyler (*O sintetizme* 170-171). Edebiyat bilimci Larisa Polyakova ve Natalya Jeltova, Zamyatin’in eserlerinde geçip giden hayatı yakaladığından, az ve öz ancak etkili bir şekilde tasvir ettiğinden bahseder: “Zamyatin portrelerinin hepsinde, tasvirin

¹⁴ О литературе, революции, энтропии и прочем

¹⁵ Двенадцать

¹⁶ О синтетизме

¹⁷ Современная русская литература

lakonizmi dikkat çekicidir; ancak çoğu durumda geleneksel bir tasvirde bahsetmek bile zordur. Aksine, bu tasvirler en göze çarpan, uzaktan ve hareket hâlindeyken bile görülebilen ayırt edici işaretlerin bir kompozisyonudur. Bunun nedeni, Zamyatin'in daha çok dünyaya ve bireye hareketli kamera açısından bakmasıdır" (Polyakova ve Jeltova 98).

Neorealistlerin dünya görüşünün özünü anlatmak için Zamyatin, mikroskop üzerinden örnek verir:

...Eliniz size çok gerçek ve inkâr edilemez geliyor. İnce tüylerle kaplı pürüzsüz, pembe bir cilt görüyorsunuz. Bu size göre çok basit ve inkâr edilemez bir gerçek.

Bu da mikroskopun acımasız ironisiyle aydınlanan elinizi saran derinin bir parçası: gözenekler, çizgiler, bilinmeyen bitkilerin kalın sapları, tüyler. Devasa gri bir toprak parçası veya sonsuz uzaklıktaki gökyüzünden, tavandan, düşen bir göktaşı; tamamen fantastik bir dünya, belki de Mars'ta bir düzlük. Şimdi kendinize şu soruyu sorun: daha gerçek, daha hakikî olan pürüzsüz, pembe bir cilt mi yoksa bu, tümsekli ve yarıklı olan mı?

Realizm, dünyayı çıplak gözle gördü; sembolizm ise dünya iskeletinin yüzeyinde parladı ve dünyadan yüzünü çevirdi. Bu tez (realizm) ve antitezdir (sembolizm), sentez (neorealizm) ise dünyaya kompleks bir gözlük seti ile yaklaştı. Böylece önünde insanın bir evren, güneşin bir atom, gezegenlerin moleküller ve bir el, elbette ki, elin ışıl ışıl parlayan uçsuz bucaksız takımyıldızı olduğu, dünyanın beyaz bir kan hücreci olduğu, Orion'un dudakta çirkin bir ben olduğu, güneş sisteminin Herkül'e uçtuğu, ki bu sadece devasa sağımsallığıdır bağırsakların, grotesk ve tuhaf dünyalar açıldı. Odunun güzelliği ve ayın cesedi andıran çirkinliği açıldı, insanoğlunun hiçliği ve azameti açıldı, her şeyin izafiliği açıldı... (*O sintetizme* 167).

Artan görüşle sunulan gerçeklik, çarpık ve abartılı görünür. Bu nedenle Zamyatin'e göre "gerçeklik ilkel değildir; 'realia' değildir, 'realiora'dır, yer değiştirmede, çarpıtmada, eğrilikte, nesnel olmamaktadır" (*O sintetizme* 168). "Nesnel olan fotoğraf aygıtının objektifidir" (*O sintetizme* 179). Zamyatin'in bu son cümlesinin Andrey Bely'nin "Simvolizm i sovremennoye russkoye iskusstvo" ("Sembolizm ve Çağdaş Rus Sanatı", 1994)¹⁸ makalesindeki "Bizler (sembolizmler), edebiyatın görevi olarak görülen, yaşamın fotoğrafını çekme eylemini protesto ediyoruz" (341) cümlesiyle içerik olarak neredeyse aynı olması tesadüf değildir. Zamyatin, aynı zamanda Vyaçeslav İvanov'un "sanatçının görünen gerçekten en gizli gerçeğe yönelmesi gerektiği anlamına gelen "gerçekçi sembolizm ve mit" (реалистический символизм и миф): "gerçekten en gerçeğe" (latince: "a realibus ad realiora") sloganında verdiği mesajı yazın sanatında yerine getirir (134). Gerçekliğin derinliklerine nüfuz etme arzusu, neorealist yazarları yalnızca yeni tasvir yollarını değil, aynı zamanda gerçekliğin yoğunlaştığı alanları da aramaya teşvik eder. Neorealizmin temsilcileri, kırsal yaşamda, doğada, kentsel yapının duyarsızlaşmasını ve standartlaşmasını önlemeyi başaran her şeyde bu alanları bulurlar. Neorealistlerin antişehirciliği, taşra ve köy yaşamına bağlılıkları bu yüzden.

Zamyatin, "yeni biçim herkesçe anlaşılıyor mu, çoğu kimse için zor mu?" sorusuna şu sözlerle cevap verir:

Olabilir. Alışılmış, banal olan şey elbette, daha sadedir, tatlıdır, lezzetlidir. Veresayev'in çıkmazı çok rahattır - yine de rahat bir çıkmazdır bu. Euklides dünyası çok sadedir ve Einstein'ınki çok zordur - buna rağmen Euklides'in dünyasına dönmek imkânsızdır. Hiçbir devrim, hiçbir kâfirlik rahat ve kolay değildir. Çünkü bu bir sıçramadır, bu evrimsel eğrinin akışından bir kopuştur, kopuşta yaradır, acıdır. Ama yaralanmak gerekir: İnsanların çoğunda miras alınmış bir uyku hastalığı vardır, bu hastalığa (entropiye) yakalanan uyuyamaz, yoksa son uykusuna, ölüme yatmış olur. Bu hastalık sık sık sanatçıya, yazara da gelir: bir kez icat edilmiş ve iki kez mükemmelleştirilmiş biçimin içinde uykuya dalmaktan hoşnut olurlar. Kendini yaralamak, sevilenden ayrılmak, yaşayıp geçmişlerden ayrılmak, huzurun hoş kokulu defne yapraklarından ayrılmak boş tarlaya gitmek ve orada yeniden başlamak gücünü bulamazlar. Doğru, kendini yaralamak zordur, hatta tehlikelidir: Blok Onikiler'i yazarak kendinde ölümcül bir yara açtı. Ama canlı bir insan için

¹⁸ Символизм и современное русское искусство

bugünü dün gibi yaşamak ve dünü bugün gibi yaşamak çok daha zordur (*Entropi* 248-249).

Zamyatin'in 1923 yılında kaleme aldığı "Novaya russkaya proza" ("Yeni Rus Nesri")¹⁹ makalesinde de içinde bulunduğu dönem edebiyatının hareket noktasının "sentetizm" olduğunu belirtir. Realizmi mikroskoba, sembolizmi ise teleskoba benzetir. Zamyatin, neorealizm ile her ikisine birden sahip olduklarını dile getirir. Bu sayede hem yakındaki gerçekliği en ince ayrıntısına kadar görebilmenin hem de sonsuzluğun bilgisine ulaşabilmenin mümkün olduğunu ifade eder.

Edebiyatın şu anda hareket ettiği noktayı tanımlamak için bir kelime arıyor olsaydım, "sentetizm" kelimesini seçerdim: sentetik bir doğanın biçimsel deneyleri, sembolizmde sentetik bir imge, sentezlenmiş bir günlük yaşam, bir fantezi ve günlük yaşam sentezi, sanatsal ve felsefi sentez deneyimi. Diyalektik olarak: realizm bir tezdır, sembolizm ise bir antitezdir. Artık hem realizm mikroskobunun hem de sonsuzluğa götüren sembolizmin teleskop merceklelerini içinde barındıran üçüncü bir sentez var (*Novaya russkaya proza* 269).

Rus, Sovyet dil ve edebiyat bilimci Viktor Jirmunskiy 1916 yılında yazdığı "Sembolizmin Üstesinden Gelenler" ("Преодолевшие символизм") adlı makalesinde, Hiperborealıların (yani akmeistlerin) sanatsal metodunu neorealizm olarak adlandırır: "Biraz dikkatli bir şekilde, "Hiperborea"lıların idealinden, kesin ve biraz çarpıtılmış olan gerçekliği öznel, içsel ve estetik deneyimlerle, özellikle de dış hayatın izlenimlerini, dıştan algılanan mânevi yaşamı aktaran neorealizm olarak tanımlamak mümkündür" (131).

Yevgeniy Zamyatin, XX. yüzyılın başında yeni bir edebiyat akımının ana hatlarını açıkça ortaya koyar ve neorealistlerin temel özelliklerine dikkat çeker. Zamyatin, eserde asıl gerçekliği ortaya çıkarmanın kişilerin ve olayların görünürdeki inanılmazlığı olduğunu belirtir. Neorealizmin diğer özellikleri arasında imgelerin ve ruh hâllerinin en canlı ve karakteristik izlenimlerle aktarılmasını (empresyonizm yöntemiyle); kullanılan renklerin belirginliğini, keskinliğini, çoğu zaman abartılı parlaklığını (ekspresyonizm yöntemiyle); konuların köyde, ücra ve sapa yerlerde geçmesini; eserlerdeki çoğu zaman günlük hayatın ayrıntılarının tasviri yoluyla yapılan soyut genellemeleri; anlatmanın değil, göstermenin amaç edinilmesini; yerel halk lehçelerinin kullanımını; sözcüklerin kullanımında müzikaliteye önem verilmesini; dilin vecizliğini gösterir (*Sovremennaya* 362-363): "Eski, ağır, boğucu tasvirler yok artık: vecizlik - ama her sözcük büyük salgın gücüne, yüksek voltaja sahip olacak. Bir saniyeye daha önce altmış saniyelik dakikada ne varsa o sığdırılacak: sözdizimi eliptiktir, karmaşık virgül piramitleri uçar, bağımsız önermeler taş taş döşenir" (*Entropi* 247). Neorealistlerin yeni çağa uyum sağlamak için yöntemlerini ve üslubunu değiştirme girişimi, Davıdova tarafından "vizyoner filozofların ve modernist deneycilerin cesareti" (2) olarak değerlendirilir.

Araştırmacı Darya Klivenkova, "Çertı neorealizma v romane V. S. Makanina "İspug"" ("V. S. Makanın'ın "Korku" Romanında Neorealizmin Özellikleri")²⁰ adlı bildirisinde neorealizmin başlıca özelliklerini ve motiflerini üç gruba ayırır (31): 1) "Kaos hâlindeki dünya", "otoritelerin krizi", Tanrı-merkezcilik, ideal ile gerçeklik arasındaki uyumsuzluk, "ben" ve toplum karşıtlığı, varoluşsal bir çıkmaza karşı tutum, tatminsizlik, kopukluk, iki kutupluluk; çelişki, dönüşüm, protesto, yerinden olma, iğrenme, yabancılaşma, kaçış, ölüm, boşluk ve yokluk motifleri (Ganiyeva); 2) Karamsar ve eskatolojik ruh hâli (Kaznaçeyev); 3) Senkretizm, sanatsal düşüncenin heterojenliği, birkaç geleneğin eşzamanlı kullanımı, çeşitli sanatsal yöntemlerin unsurlarının sentezi, çeşitli sanatların sentezi, maksimum samimiyet ve günah çıkartma çabası, birinci tekil anlatım, metinde anlatıcıların değişimi, çirkinlik, yalnızlık ve yanlış anlama motifleri (Romanov).

Neorealistler sadece yöntem değil, üslup arayışlarına da yönelirler. Bu arayışlarının bir sonucu olarak 'ornamental'naya proza' (süslü nesir) ve 'skaz' (epik halk hikâyesi) ortaya çıkar. İsmi şiiirin gücünden alan Rus edebiyatının Gümüş Çağ dönemiyle birlikte nazımın ilkeleri ve sanatları nesirde de görülmeye başlanır. Böylece şiiirdeki benzerlik, karşıtlık ve üsteleme üzerine kurulu, mecaza, anlama, söze ve sese dayalı çeşitli sanatlarının görülüşü 'ornamental'naya proza' ortaya çıkar. Özellikle 1920'li yıllarda yazılan eserlerin önemli bir kısmında leitmotifler, imgeler, semboller, ön yinelemeler,

¹⁹ Новая русская проза

²⁰ «Черты неorealizma в романе В. С. Маканина «Испуг»»

art yinelemeler, değişmeceler, deyim aktarmaları, benzetmeler, ad aktarmaları, asonans ve aliterasyon gibi sanatlar geniş yer tutar. Söz konusu sanatlarla birlikte nesirde ritim ve âhenk ön plana çıkarken, konu arka planda kalır. ‘Ornamental’naya proza’ türünde eserler veren yazarlar arasında Andrey Bely, Aleksey Remizov Boris Pilnyak, Mihail Bulgakov, Mihail Prişvin, Vladimir Nabokov, Boris Poplavskiy, Varlam Şalamov, Vladimir Gusev, Boris Pilnyak gibi yazarlar bulunur.²¹

İlk örnekleri Rus halk edebiyatında görülen ‘skaz’ ise yine neorealist yazarların en çok başvurduğu anlatı türlerinden biridir. ‘Skaz’, tarihsel konuların ele alındığı, anlatıcının ön plana çıktığı, anlatıcı ve eser kahramanlarının ait oldukları toplumsal sınıfa göre konuşturulduğu anlatı türüdür. ‘Skaz’; ‘harakterniy skaz’ (karakteristik skaz) ve ‘ornamental’nıy skaz’ (süslü skaz) olmak üzere ikiye ayrılır. ‘Ornamental’nıy skaz’ın ‘harakterniy skaz’dan farkı, diyalogların, anlatisallığın, konuşma dilinin görülmesinin yanı sıra ‘ornamental’naya proza’da olduğu gibi şiirdeki söz sanatlarının ve âhenginin de görülmesidir. Nikolay Leskov, Mihail Zoşçenko, Pavel Bajov ‘harakterniy skaz’ türünde yazarken, Leonid Leonov, Andrey Bely ve İsaak Babel ‘ornamental’nıy skaz’ türünde eserler verir.²²

Neorealizm akımının geçirdiği evreler Tatyana Davidova tarafından 1900-1910’lu yıllar, 1920’li yıllar ve 1930’lu yıllar olmak üzere üç döneme ayrılır. 1900-1910’lu yıllar neorealizmin ilk dönemidir. Edebî bir akım olarak neorealizm (sentetizm), 1910’larda yeni halkçı dergi *Zavety*’nin (*Vasiyetler*)²³ atölyesinde ortaya çıkar. 1900-1910’ların eleştirisinde, konularını yaşam malzemelerinden seçen, Rus realizmine özgü olan yaşam yazarlığını icra eden genç nesir yazarlarının ilk sanatsal deneyimleri değerlendirilir. Ancak, bu yazarlar dünyanın gerçekçi resminden ve insan kavramından vazgeçerler ve aktif olarak yeni, modernist sanatsal araç ve yöntemler ararlar. Bu nedenle söz konusu yazarlar, eleştirmenler tarafından neorealistler (неореалисты) ya da yeni realistler (новореалисты) olarak adlandırılırlar. Erken kuşak neorealistlerin yaratıcılığı, Fyodor Sologub, Zinaida Gippius, Aleksandr Blok, Andrey Bely, Maksim Gorkiy ve Aleksey Tolstoy’un eserleriyle ilişkilidir (64-65).

1920’li yıllarda ise “birinci dalga” neorealistlerin ve aralarında öğretmenleri ve kuramcıları Yevgeniy Zamyatin’in de bulunduğu “Serapion Kardeşler”²⁴ edebiyat grubundan yazarların yazın sanatıyla birlikte neorealizmin (sentetizmin) teorisi kesinleşir. 1920’li yıllar, neorealistlerin sanatsal yaratıcılığının en verimli dönemidir. Bu yıllarda “ikinci dalga”, ve aralarında Veniamin Kaverin, Lev Lunts, Mihail Zoşçenko, aynı zamanda Valentin Katayev, İlya Ehrenburg ve onlara yakın olan Aleksandr Grin, İsaak Babel bulunan “Serapion Kardeşler” ortaya çıkar. 1920’lerin neorealist akımının temelini Yevgeniy Zamyatin, Mihail Prişvin, Aleksey Tolstoy, Andrey Platonov ve Mihail Bulgakov’un yazın sanatı oluşur. 1920’li yıllarda neorealistlerin her şeyden önce Rus devrimi fenomeniyle ve onunla bağlantılı olan özgürlük, mutluluk ve Rusya’nın ulusal özgünlüğü, yeni insan yaratımı, medeniyet ve kültür ilişkisiyle ilgilendiği görülür. Bundan başka neorealistlerin yazın sanatında simbolist, realist, empresyonist, ekspresyonist tipleştirme yöntemleri ve görsel, ifade gücü yüksek yöntemler sentezlenir. Simbolist tipleme ve poetikanın görüldüğü romanlar arasında Yevgeniy Zamyatin’in *Biz* (*Мы*, 1920), Andrey Platonov’un *Çevengur* (*Чевенгур*, 1972), Mihail Prişvin’in *Cadının Zinciri* (*Кощеева цепь*, 1927), ve Mihail Bulgakov’un *Usta ve Margarita* (*Мастер и Маргарита*, 1966) eserleri bulunur (Davidova, 65-66).

1930’lu yıllar, modernist bir eğilim olarak neorealizmin varlığının son etabıdır. Gümüş Çağ’ın iki önemli kilometre taşı olan Andrey Bely’nin 1934 yılındaki, Osip Mandel’ştam’ın 1938’deki ölümü ile birlikte Rus modernizminin, alternatifler döneminin sonu gelir (Davidova, 69-70). Çoğulculuğun yerini tekilcilik alır. Sadece siyasî değil, toplumun her alanını etkileyen “sosyalist realizm” ortaya çıkar ve diğer akımlar yasa dışı ilan edilir. Birinci Sovyet Yazarlar Kongresi’nin²⁵ yapıldığı 1934 yılı,

²¹ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Tetik, Kevser ve Gönül Yüksel. “Türk ve Rus Edebiyatında Süslü Nesir.” *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (SEFAD)* 44 (2020): 85-102.

²² Ayrıntılı bilgi için bkz.: Tetik, Kevser. “Bir skaz örneği: İsaak Babel’in *Tuz* adlı öyküsü”. *Siyasi, sosyal ve kültürel yönleriyle Türkiye ve Rusya*. Cilt 4. Osman Köse ed., Ankara: Berikan Yayınevi, 2020. 205-219.

²³ Заветы

²⁴ Серапионовы братья

²⁵ Первый съезд советских писателей

Rus edebiyatı tarihinde önemli bir dönemeci, estetik çoğulculuk edebiyatından tekilciliğe, yaratıcılık özgürlüğünden izin verilen tek sanatsal yöntem olan sosyalist realizme geçişi işaret eder.

3. RUS EDEBİYATINDA NEOREALİZMİN BÜNYESİNDE BARINDIRDIĞI EDEBİ AKIMLAR

a) Sembolizm

1870-80li yıllarda Fransa’da doğan, daha sonra Valeriy Bryusov tarafından kaleme alınan *Rus Sembolistleri* (*Русские символисты*, 1894-1895) adlı üç kitapçığın yayımlanması ile birlikte Rusya’ya yayılan sembolizm, edebiyat ve sanat akımıdır. Sembolizmin felsefi temelini kökenleri, Friedrich Hegel ile Johann Gotliebb Fichte’nin estetik üzerine olan düşüncelerine, Platon’un ‘düşüncelerin ve nesnelerin tezi’ne, Immanuel Kant’ın ‘idealist felsefe’si ile ‘epistemoloji’sine ve Arthur Schopenhaur’un ‘kötümserlik felsefesi’ne dayanır. Sembolizm ile birlikte Rus edebiyatında modernizm süreci, aynı zamanda Rus edebiyat tarihinin ikinci en önemli dönemi olarak görülen ve şiirin güçlü olduğu Gümüş Çağ başlar. Sembolistler, erken kuşak sembolistler (Valeriy Bryusov, Konstantin Bal’mont, Dimitriy Merejkovski, Zinaida Gippius, Fyodor Sologub) ve genç kuşak sembolistler (Aleksandr Blok, Andrey Bely, Vyaçeslav İvanov) olmak üzere iki gruba ayrılırlar. Erken kuşak sembolistler de kendi aralarında ‘dekadan-bireyciler’²⁶ (Valeriy Bryusov, Konstantin Balmont, Fyodor Sologub) ve ‘mistik-Tanrı’yı arayanlar’²⁷ (Dmitriy Merejkovski, Zinaida Gippius, Nikolay Minskiy) olmak üzere ikiye ayrılır. Sembolizmin özellikleri arasında: sembollerin yoğun kullanımı, muğlaklık (kapalı anlatım), çok anlamlılık, iki dünya fikri (gerçek ve uhrevî), dinî arayışlar, müzikalite gibi özellikler bulunur.²⁸

Neorealizm, “neorealist sanat yöntemine dayanan 1910-1930’lu yıllarda kendini gösteren postsembolizm, modernist bir üslup eğilimi”dir (Davidova 28). Davidova, neorealizmle birlikte “realizmin ve sembolizmin özelliklerinin, en çok da sembolizmin özelliklerinin sentezlendiğini” (61) söyler. Sembolizmin manifestolarından biri olan *Elementarnıye slova o simvoliçeskoj poezii* (*Sembolist Şiir Üzerine Temel Kelimeler*, 1904)²⁹ adlı çalışmasında Konstantin Bal’mont, “Realistler her zaman yalnızca gözlemcidirler, sembolistler ise her zaman düşünürdürler” der (76). Neorealistler, realizm ile sembolizmi sentezleyerek hem gözlemci hem de düşünür olmayı; okuyucuya hem mesaj vermeyi hem de düşündürmeyi amaçlarlar. Gerçeği anlatırken sembolizme özgü olan yoğun sembol kullanımı, müzikalite gibi yöntemlerden yararlanırlar. Onlar için sanat, hem toplum hem de sanat içindir. Neorealistler yaşadıkları çağın koşulları itibarıyla (yoğun şehirleşme, sanayileşme) çağı yakalama, “dünün altmış saniyesini bugünün bir saniyesine sığdırma” ihtiyacı hissederler. Bu ise ancak sembollerin yoğun kullanımıyla mümkündür.

Neorealistler arasında sembolizme en çok başvuran yazar, neorealizmin kuramcısı ve temsilcisi Yevgeniy Zamyatin’dir. Yazarın 1920 yılında kaleme aldığı, XXVI. yüzyıl devlet ve toplum eleştirisi yaptığı distopya romanı *Mr³⁰ (Biz)*, sembolizm yöntemlerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı neorealist bir eserdir. Eserde, totaliter devlet anlayışının eleştirisi yapılır: devlet yönetiminin elinde tek tip hâline getirilmiş ve bireysellikten yoksun bırakılmış bir toplum anlatılır. Eserin başkahramanı D-503 bu otoriter toplumda yaşayan integral adındaki uzay gemisi yapımında çalışan bir mühendistir. Romanda onun gözlemlerini bir günlük gibi kaydetmesine dayalı bir anlatım vardır:

Ben, İntegral’i inşa eden D-503, Tek Devlet’in matematikçilerinden sadece biriyim. Benim sayılara alışık kalemim uyumlu seslerin ve kafiyelerin şarkısını yazmaya muktedir değildir. Ben yalnızca gördüklerimi, düşündüklerimi, daha doğrusu bizim düşündüklerimizi (tam da öyle: biz, hem izin verin kayıtlarımın başlığı da bu “BİZ” olsun) yazmayı deneyeceğim. Ama bu kayıtlar, ne de olsa bizim yaşamımızın, Tek Devlet’in matematiksel mükemmel yaşamının bir türevi olacaktır. Eğer böyleyse, peki bu, benim irademin dışında kendi kendine bir şiir olmayacak mı? Olacaktır, inanıyorum ve biliyorum (12).

²⁶ Декаденты - индивидуалисты

²⁷ Мистики-богоискатели

²⁸ Daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Tetik, Kevser. *Rus Edebiyatında Sembolizm ve Valeriy Yakovleviç Bryusov’un Şiir Sanatı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2012.

²⁹ Элементарные слова о символической поэзии

³⁰ Мы

Eserin adında, bireysellik yoksunluğuna vurgu yapılarak “Ben” değil, “Biz” zamiri tercih edilir. Toplumdaki bireyselliklerini yitirmiş, duygularından arındırılmış insanlar isimleriyle değil kodlarla (kadınlar sesli harf, örneğin I-330; erkekler sessiz harflerle, örneğin R-13) adlandırılır. Yaşadıkları toplumda her şey şeffaftır, bu yüzden insanlar devlet gözetimine açık odalarda yaşarlar. Tek devletin izni olmadan hiç bir şey yapılamaz: herkesin “ünif” olarak adlandırılan üniformalarını giydiği bu toplumda, uyuyup uyanma, yemek yeme saatleri bile devlet tarafından belirlenmiştir. Sadece bunlar değil, insanların özel hayatları bile denetlenmektedir. Cinsel birliktelik, ancak devletin verdiği pembe biletle mümkündür ve sadece cinsel birliktelik sırasında camdan yapılmış evlerin stor perdelerinin indirilmesine izin verilir:

Çabucak büroya uğradım, nöbetçiye pembe biletimi verdim ve storları indirmek için onay aldım. Bu hak sadece seks günleri için verilir. Yoksa bizler âdeta parıldayan havayla örülmüş gibi ve ilelebet ışıkla yıkanan şeffaf duvarlarımızın arasında her zaman herkesin görebileceği şekilde yaşarız. Birbirimizden saklayacak hiçbir şeyimiz yoktur. Bu durum Koruyucuların ağır ve yüce emeklerini kolaylaştırır. Başka türlü olursa, her şey olabilir... (28).

Başkahraman D-503 birkaç kişiyle birlikte olur, ta ki I-330’la tanışana kadar. Ona âşık olduktan sonra D-503, hayal kurmanın, rüya görmenin bile imkânsız olduğu bu toplumda kendi ruhunu keşfeder ve keşfettiği ruh, yaşadığı toplumda hastalık olarak adlandırılır: “Ama bu sizin suçunuz değil, siz hastasınız. Bu hastalığın adı: Hayal gücü. Bu hastalık alnınızdaki siyah çizgileri kemiren bir kurt. Hep daha uzaklara koşmaya kovalayan hummadır bu, bu “uzaklar” mutluluğun bittiği yerde başlasa bile. Bu hastalık mutluluğa uzanan yoldaki son barikattır” (185-186). Devlete ve velinimete bağlı olan D-503 ruh kavramına eriştiğinde I-330’un, Tek Devlet’in sınırları olan Yeşil Duvar’ın arkasına geçme fikri konusunda onun yanında olur; ancak romanın sonunda devlet galip gelir. Bu toplum, çok iyi bir teknolojiye sahiptir ve her şeyi makineler yapmaktadır. Her şey matematiksel bir düzlem üzerinde kuruludur: yollar, şehirler, şiirler, şarkılar bile. Bu toplumda, özgürlüğün mutsuzluk getireceği dikte edilmiştir: “İnsanı suçtan arındırmanın tek yolu onu özgürlükten arındırmaktır. Biz bundan zorlukla arınmıştık ki (yüzyılın kozmik ölçeğinde bu şüphesiz “zorlukla”), birden birtakım zavallı geri zekâlılar...” (44).

Görüldüğü üzere Zamyatin, *Biz* eserinde sembolleri ve metaforları yoğun bir şekilde kullanır. Yazar, öngörüsü ve kehanetleriyle bizim çağımızı, hatta bizden sonraki çağları yakalar. 200-250 sayfalık eserde verilmek istenen mesajlar ve felsefi düşünceler yüzlerce sayfada anlatılabilecek derinliktedir. Ancak Zamyatin, kuramsal makalelerinde belirttiği gibi “bütün bir sayfada anlatılacak şeyi on satırda anlatır”, “dünün altmış saniyesini bugünün bir saniyesine sığdırır”. Üstelik bunu yaparken oldukça çarpıcı bir dil kullanır.

b. Empresyonizm (İzlenimcilik)

Empresyonizm, neorealistlerin ana eğilimlerinden biridir. Fransızca “impressionisme” kelimesinden türemiş olan empresyonizm, XIX. yüzyılın son çeyreğinde ve XX yüzyılın başlarında yaygınlaşan edebiyat fenomenlerinden biridir. Empresyonistler, Henri Bergson’un “sezgiciliği”nden, William James’in “bilinç akışı” fikirlerinden, Ernst Mach’ın “ampiryokritisizm”inden, Sigmund Freud’un “psikoanaliz”inden etkilenirler. Önce resimde ortaya çıkan akım, daha sonra diğer sanat dallarını da etkiler.

Edebiyatta empresyonizm, resimden farklı olarak, ayrı bir akım olarak gelişmez. Dönemin çeşitli akımlarının bünyesinde, en çok da natüralizm ve sembolizmin içinde gelişir. Empresyonizm, anı yakalama, bir olguyu olduğu gibi betimleme arzusuyla, natüralizmle ilişkilidir. Realizmden gelişen bir tür olarak natüralizm, gerçek doğayı ve şimdiki anı izlenimler prizmasıyla yansıtmayı amaçlar. Sembolistler ise natüralistlerden farklı olarak dünya hakkındaki fikirlerini oldukça mecazî, çok anlamlı ve derin bir şekilde ifade etmeye çalışır. Bu edebî türlerin ortak noktası, duygusal, sezgisel, içgüdüsel dünya algısıdır. Empresyonizmde önem kazanan, duygusal ve öznel izlenimdir. Bu izlenim, eşsiz bir andır ve son derece net ve etkileyici bir tarzda dile getirilmek durumundadır (Aytaç 279). Empresyonizmde dış dünyada görülen varlığın gerçek yönünü değil, anın gerçekliğini, kişide bıraktığı duyumsal izlenimleri yakalamak önemlidir. Varlığın sanatçıda uyandırdığı izlenimler, sanatın ögesi olarak kabul edilir. Böylece düşüncenin yerini algılama, mantığın yerini içgüdü alır. Anlamın yorumu

açık olması hedeflenerek anlam belirginliğinden çok kapalılık yeğlenir. Sanatın amacı birtakım gerçekleri yansıtmak değildir. “Sanat için sanat” ilkesi benimsenir. Gerçekler kişilere göre değişir ve kişisel değer kazanır. Işık ve renk kaynaklı görsel izlenimler, metinde önemli bir yer tutar. Bununla birlikte empresyonistler fotografik değil de sanatçının gördüğü ve hissettiği şekilde eserler verirler. Kısacası, hissetmeyi, anlamaya tercih ederler.

Empresyonistlerde özellikle kahramanın psikolojik durumunun bir göstergesi olan tasvir ön plana çıkar. Empresyonist yazarlar fikirlerini ifade etmek için çoğunlukla küçük formlara başvururlar. Bu yüzden akımın temsilcileri için en karakteristik edebî türler: olay örgüsüz bir hikâye, kısa bir eskiz, novella, hikâye ve lirik şiiirdir. Empresyonist poetika, sembolist roman türünde özel bir nitelik kazanır. Burada esas olarak metnin yapısının özel bir çağrışımı harekete geçirmesinde, anlatının doğrusal olmayışında, geleneksel bir olay örgüsünün yokluğunda, “bilinç akışı” tekniğinde tezahür eder. Sembolist romanda empresyonizme örnek olarak Andrey Belıy’ın *Petersburg (Петербург, 1913–1914)* romanı verilebilir. Rus empresyonist yazarlar arasında İnnokentiy Annenskiy ve Konstantin Bal’mont bulunur. Ancak Anton Çehov [*Bozkır (Степь, 1888)*, *Sıkıcı Bir Hikâye (Скучная история, 1889)*, *Çukurda (В овраге 1900)* vb.]; İvan Bunin [*Antonov Elmaları (Антоновские яблоки, 1900)*, *Çam Ağaçları (Сосны, 1901)* vb.]; Boris Zaytsev [eskiz olarak yazılmış olan *Yolda* eseri (*В дороге, 1901*), *Sessiz Şafaklar (Тихие зори, 1906)* vb.]; Sergey Sergeyev-Tsenskiy [*Tundura (Тундра, 1903)*, *Orman Bataklığı (Лесная топь, 1905)*, *Bahçe (Сад, 1905)*, *Babayev (Бабаев, 1907)*,]; İvan Şmelyov [*Gökyüzü Altında (Под небом, 1910)*, *Korkutucu Sessizlik (Пугливая тишина, 1912)*, *Duvar (Стена, 1912)*, *Kavşaklar (Росстани, 1913)* vb.] ve hatta Maksim Gorkiy [*San Sıkıntısı (Скуки ради, 1897)*, *Narışhane (Тюрьма, 1905)* vb.] yazın sanatında empresyonizme başvurur (Zaharova).

Neorealist sanat düşüncesinin öncüsü olan Çehov, Ukrayna bozkırındaki bir yolculuğun hikâyesini dokuz yaşında bir çocuğun gözünden anlattığı *Bozkır (Степь, 1888)* adlı uzun öyküsünde empresyonizmin özellikleri görülür. Eserde epitetler, empresyonizmde olduğu gibi anlamsal ve tanımlayıcı işlevlere ek olarak duygusal bir işleve sahiptir. Çehov, eser kahramanı Yegoruşka’nın yolculuğundaki duygusal ve öznel izlenimlerini etkileyici bir dille aktarır. Aktarmakla kalmaz, hissettirir. Yoğun betimlemelere yer verilen bu eserde renkler, sesler ve kokular, âdeta uzun öykünün ana karakterlerindedir. Yazar, okurun olabildiğince bütün duyularına hitap etmek ister:

Bu arada arabadakilerin gözlerinin önünde artık çevresi sıra sıra tepelerle sıralanmış uçsuz bucaksız bir ova uzanıyordu. Bu tepeler, birbirine sıkışarak, biri diğerinin ardından görünerek yolun sağından ta ufka kadar uzanan leylak rengi uzaklarda kaybolan bir sırt oluşturuyordu; gidiyor, gidiyordun ve bu sırtın nerede başlayıp nerede bittiğini anlamıyordun... Güneş artık kentin arkasından görünmüş, sessiz, telaşsız işini yapmaya koyulmuştu. İlk önce ileride, göğün yerle birleştiği yerde, küçük tepelerin ve uzaktan bakınca kollarını sallayan ufak tefek bir adamı andıran yel değirmeninin yakınında, toprağın üstünde açık sarı, geniş bir şerit uzanıyordu; bir dakika sonra biraz daha yakında aynı böyle bir şerit parlamaya başladı, sağa sola kaydı ve tepeleri kapladı; Yegoruşka’nın sırtına ılık bir şey değdi, arkadan sessizce yaklaşan ışık şeridi arabanın ve atların üstünden çabucak geçti, diğer ışık şeritleriyle buluştu ve birden geniş bozkırın her yeri sabahın hafif gölgesini üzerinden attı, gülümsedi ve çiylele parlamaya başladı.

Biçilmiş çavdar, yabancı ot, sütleğen, yabancı kendir, sıcaktan kavrulmuş, sararmış ve yarı ölü hâldeki her şey şimdi çiyle yıkanarak, güneşle okşanarak yeniden çiçek açmak için canlanıyordu. Yolun üstünde yağmur kuşları neşeli çığlıklar atıyor, tarla sincapları otların arasında birbirlerine sesleniyor, kız kuşları solda, uzakta bir yerde ağlıyordu. Bir keklük sürüsü arabadan ürkerek havalandı, yumuşak bir “pırr” sesiyle tepelere doğru uçtu. Çayır çekirgeleri, ocak çekirgeleri, cırcır böcekleri ve danaburunları otların arasında cızırdayan tekdüze bir müzik tutturmuştu (5).

c) Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Fransızca ifade gücü anlamına gelen “expressio” kelimesinden türemiş olan ekspresyonizm, neorealizmin bünyesinde barındırdığı bir diğer alt akımdır. Edebiyatta ekspresyonizm, empresyonizm gibi ayrı bir akım olarak ortaya çıkmaz. Diğer akımların bünyesinde bir alt akımdır ve sanatsal ifadeyi güçlendiren etkili bir yöntemdir. Modern toplumun kriz durumuna bir yanıt olarak XX yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan edebiyat ve sanat akımıdır. Ortaya çıkışı, dünya çapında güçlü pozitivist

etkinin ortadan kalkmasıyla ilişkilidir. Ekspresyonizm, Henri Bergson'un "sezgiselliğine" ve Edmund Husserl'in "fenomenolojisi"ne dayanır. Yoğun şehirleşme, makineleşme ve I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı yüzü, ekspresyonizmin doğuş zeminini hazırlar. Büyük değişimlerin yaşandığı bir çağda yaşayan yazar ve şairler, bu derin duygusal kargaşa döneminde insanın iç dünyasıyla ilgilenmeye başlarlar. Öykü ve roman sayfalarından, şiir kıtalarından gelecek korkusu, acı, mutsuzluk, yaklaşmakta olan ölüm karşısında çaresizlik ve karamsarlık duyguları dökülür. Ekspresyonizmin ana konuları, zavallılaştırılmış insan, ruhsal ve bedensel zavallılık, yalnızlık, boşluk, insan varlığının amaçsızlığı, çöküş, matem, melankoli, tehdit altındaki çevre, yozlaşma, büyük şehir iblisi ve savaşın yıkıcılığıdır (Aytaç 280). Dünya, ekspresyonistlere bilinmez güçler tarafından yönetilen, anlaşılmasız, gizemli ve kurtuluşu olmayan kaotik bir sistem olarak görünür. Bu yüzden akımın diğer özellikleri arasında bireycilik ve dünyanın eskatolojik algısı bulunur. Akımın temsilcileri için tek gerçek insanın ve sanatçının iç dünyası, duygu ve düşünceleridir: gerçekliği yeniden üretmek için değil, insanın duygusal durumunu bir sanat eseri çerçevesinde yansıtmak için çabalarlar.

Leonid Andreyev'in Rusya'nın Rus-Japon Savaşı'ndan (1904-1905) ağır yenilgiyle çıkmasının ardından kaleme aldığı *Kızıl Kahkaha* (*Красный смех*, 1905) eseri Rus edebiyatında ekspresyonizmin akımının en parlak örneklerindedir. Eser, yazarın savaş karşısındaki duygu ve düşüncelerinin, savaşın insan psikolojisi üzerindeki etkilerinin dışavurumudur. Eserde, artan duygusallık, grotesk, sanatsal imgenin yoğun kullanımı ve çarpıcı bir anlatım göze çarpar:

...cinet ve dehşet. Adı önemli olmayan bir yolda hissettim ilk kez bunu. On saattir aralıksız yürüyorduk, mola vermeden, adımları yavaşlatmadan, düşenleri kaldırmayıp peşimizde ilerleyen ve ayak izlerimizi üç dört saat içinde kendi ayaklarıyla silecek olan düşmana bırakarak. Hava çok sıcaktı. Kaç derece olduğunu bilmiyordum, kırk mı, elli mi, yoksa daha mı fazla; tek bildiğim, sıcaklığın kesintisiz, umut kıracak kadar tekdüze ve bunaltıcı olduğuydu. Güneş o kadar büyük, öylesine yakıcı ve korkunçtu ki, sanki dünya güneşe yaklaşmış ve az sonra bu acımasız ateşin içinde kavrulacak gibiydi. Gözler bakmaktan vazgeçmişti. Daralıp küçülen ve toplu iğne başı kadar göz bebekleri, çekilmiş göz kapaklarından ibaret örtünün altında boşu boşuna karanlığı arıyordu: Güneş ince bir kabuğu deliyor ve kanlı bir ışıkla giriyordu eziyet çeken beyne. Ama her şeye rağmen böyle daha iyiydi ve ben de uzunca bir süredir, belki birkaç saattir, gözlerim kapalı, etrafımdaki kalabalığın ilerleyişine kulak vererek yürüyordum: İnsanlarla atların ağır ve düzensiz ayak sesleri, küçük taşları ezen demir tekerleklerin gıcirtısı, düzensiz nefesler ve çatlamış dudakların kuru şapırtısı. Ama hiç kimsenin konuştuğunu duymuyordum. Herkes susuyordu, yürüyen dilsizler ordusuydu sanki ve insanlar düşerken tek kelime etmiyorlar, diğerleri de onların bedenine takılıp düşüyor, sonra yine tek kelime etmeden kalkıyor ve arkalarına bakmadan devam ediyorlardı. Dilsizler aynı zamanda sağır ve de kördü sanki. Ben de birkaç kere takılıp düştüm ve bu sırada gözlerimi açmak zorunda kaldım. Gördüğüm şey aklımı yitiren dünyanın kurduğu yabani bir fanteziyi, ağır bir sayıklamayı andırıyordu. Kor gibi yanan hava titreşiyordu, her an akmaya hazır gibi titreşiyordu taşlar sessizce ve dönemeçteki uzan insan safları, toplar ve atlar dünyadan kopmuş, sessizce titriyordu pelte gibi. Sanki yürüyenler canlı insanlar değil de etten kemikten yoksun bir gölgeler ordusuydu ...(1-2).

Eser kahramanı, umutsuzluk, çaresizlik, bilinmezlik duyguları içindedir. İçinde bulunduğu dünya/ortam büyük bir kaosun içindedir. Ekspresyonizm örneği *Bozkır* eserindeki şefkatli, doğayı ısıtan, canlandıran, güven veren güneş, ekspresyonizmin parlak örneklerinden olan *Kızıl Kahkaha* eserinde eskatolojik bir motif olarak karşımıza çıkar: "Güneş o kadar büyük, öylesine yakıcı ve korkunçtu ki, sanki dünya güneşe yaklaşmış ve az sonra bu acımasız ateşin içinde kavrulacak gibiydi". Esere grotesk hâkimdir: "On saattir aralıksız yürüyorduk, mola vermeden", "Güneş o kadar büyük, öylesine yakıcı ve korkunçtu ki, sanki dünya güneşe yaklaşmış ve az sonra bu acımasız ateşin içinde kavrulacak gibiydi".

Ekspresyonist bir sanat eserinde keskin çizgiler, kırmızı ve tonları öfkeyi ön plana çıkarırken, dairesel oluşumlar, mavi ve tonları daha çok sakinliği vurgular. Leonid Andreyev ekspresyonizmin sanata sağladığı görsel araçlarla duyguları yansıtmaya imkânını edebiyata da taşımıştır:

Üçüncü ya da dördüncü gece, tam hatırlamıyorum, siperin ardında bir dakikalığına uzanmış ve gözlerimi henüz kapatmışım ki, yine aynı tanıdık ve sıra dışı görüntü geldi gözlerimin önüne: ‘Açık mavi’ duvar kâğıdı parçası ve sehpanın üzerindeki el değmemiş tozlu sürahi. Yan odadaysa - ben onları görmüyorum - karım ve oğlum vardı sanki. Ama bu kez masada ‘yeşil’ siperlikli lamba yanıyordu, demek ki akşam, hatta gece olmuştu. Görüntü sabit duruyor ve ben uzun uzun büyük bir sükûnet ve dikkatle ateşin sürahinin kristalinde nasıl dans ettiğini inceliyor, duvar kâğıdına bakıyor ve oğlumun neden uyumadığını düşünüyordum: Çoktan gece olmuş, artık yatma vakti. Sonra yine duvar kâğıdına, tüm bu kıvrımlı desenlere, gümüş renkli çiçeklere, ‘karelere ve çizgilere’ bakıyordum. Odamı bu kadar iyi bildiğimin farkında değildim. Bazen gözlerimi açıyor; aevli güzel şeritlerin kestiği ‘kara’ gökyüzünü görüyordum ve yeniden kapıyordum gözlerimi, yeniden bakıyordum duvar kâğıdına, parıldayan sürahiye ve oğlumun neden uyumadığını düşünüyordum: Çoktan gece olmuş, artık yatma vakti. Bir defasında hemen ötemde bir el bombası patladı bacaklarımı sarsarak ve birileri avazı çıktığı kadar bağırdı, sesi patlamadan bile yüksekti; “Biri öldü!” diye düşündüm. Ama kalkmadım ve gözlerimi ‘açık mavi’ duvar kâğıdından ayırmadım (6-7).

Eserden alınmış bu pasajda sırasıyla “açık mavi, yeşil”, “kare ve çizgiler”, “kara”, “açık mavi” gibi çizgi ve renk türleri geçer. Söz konusu renkler ve çizgiler, ana kahramanın duygusal geçişlerini sembolize eder. Ana kahraman, savaşın 3. veya 4. gecesinde siperin ardında bir dakikalığına uzanır ve uykuya dalmadan gözlerinin önünde evi, içinde ise karısı ve oğlu belirir. Odasına ait tüm detayları hatırlamaktadır. “Açık mavi duvar kâğıdı” ve “yeşil siperlikli lamba” özlem duyduğu, huzurlu, sakin, güvenli aile ortamını sembolize eder. Arada gözlerini açarak bu mutlu aile tablosuna ara verince “kara gökyüzünü” görür ve içine bir hüznün çöker. Yaşadığı acımasız gerçeklikten kaçmak için yine gözlerini kapar. Bu sırada biraz ötesinde el bombası patlar, insanlar feryat figan bağıırır, “biri öldü” diye düşünür; ancak duyarsızlaşmıştır artık, yerinden kalkmaz, gözlerini “açık mavi duvar kâğıdı”ndan ayırmaz. İçinde bulunduğu zor koşullara mutlu aile tablosuna sığınarak katlanır.

Kızıl Kahkaha’da eserin adı da dâhil olmak üzere en çok yer verilen renklere biri, öfkenin sembolü olan kırmızıdır. Eserin adı sembolik bir anlama sahiptir: “*Kızıl Kahkaha* Rus-Japon savaşında “yaralı, sakatlanmış bedenlerin, kanla kızıllaşan toprakların simgesidir. Dünya çıldırdığında böyle gülmeye başlar” (Yılmaz).

Dudakları bir kelime sarf etmek için çaba harcayarak kasılırken anlaşılmaz, akla hayale sığmayan korkunç bir şey oldu. Sağ yanağımda sıcak bir rüzgâr çarptı ve beni şiddetle sarstı, hepsi bu. Karşımdaki soluk yüzün yerini ise şimdi kısa, küt ve ‘kırmızı’ bir şey almıştı ve bu şeyden kan kötü resmedilmiş tabelalardaki mantarı çıkarılmış şişelerden aktığı gibi akıyordu. Ve bu kısa ve akışkan şeyin içinde bir çeşit gülümseme devam ediyordu, dişsiz bir kahkaha: ‘kızıl’ kahkaha (Andreyev 9).

Sonuç

Rus edebiyatında XIX. yüzyılın son çeyreğine kadar tekilcilik görülür: Sırasıyla, klasisizm, santimentalizm, romantizm ve realizm tek başına egemen olur. XIX. yüzyılın son çeyreğinde ise edebiyatta çoğulculuk görülmeye başlanır. Sembolizm, akmeizm, fütürizm, neorealizm, neoromantizm gibi pek çok akım; imajinizm, LEF (Sol Sanat Cephesi)³¹, RAPP (Rus Proleter Yazarlar Derneği)³² gibi birçok edebiyat grubu; “Mezonin poezii” (Mezanin Şiir)³³ ve Tsentrifuga (Santrifüj)³⁴ gibi edebiyat birlikleri bu yıllarda aynı anda varlıklarını sürdürürler. Bu durum, bilim felsefesinde ve fizikteki yeni buluşlarla (Albert Einstein’ın uzay, zaman ve izafiyet teorileri vb.) ilişkilidir. Bilim ve felsefede yaşanan gelişmeler, pozitivist anlayışın terk edilmesine sebep olur. Böylece insan davranışları, toplumda yaşanan olaylar ve durumlar görelî ve çok yönlü açıklanmaya başlanır. Bu da edebiyatta çeşitliliği ve zenginliği, aynı zamanda özgürlüğü beraberinde getirir.

³¹ ЛЕФ (Левый фронт искусств)

³² РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей)

³³ Мезонин поэзии

³⁴ Центрифуга

Şehirleşme ve sanayileşme, gelişen dünyanın hızına uyum sağlama ihtiyacını doğurur. Rus toplum yaşamındaki modernite, edebiyatta modernizm sürecinin yaşanmasına sebep olur. 1890'lı yıllarda sembolist ve empresyonist şair İnnokentiy Annenskiy'nin "şehrin çocuğu" olarak gördüğü modernizm sürecinin ilk akımı olan sembolizm ortaya çıkar. Ancak XIX. yüzyılın ilk çeyreğinden beri Rus edebiyatına damgasını vuran realizm, varlığına bir anda son verme ve yerini tamamıyla sembolizme bırakma niyetinde değildir. Kendisini, yeni çağa uygun olarak günceller. Realizm kendi gelenekleriyle sembolizmin özelliklerini sentezler. Böylece sanatsal yöntemlerini güncellemiş yeni bir realizm olan neorealizm akımı ortaya çıkar. Akımın kuramcısı, Yevgeniy Zamyatin'dir. Zamyatin, farklı akımları bünyesinde barındırdığı için neorealizmin sanatsal metodunu "sentetizm" olarak adlandırır. Söz konusu akımda, sadece realizm ve sembolizm değil, empresyonizm ve ekspresyonizm akımları da sentezlenir. Neorealizmin temsilcileri ağırlıklı olarak kullandıkları yöntemlere göre birbirinden ayrılırlar: Örneğin, yazın sanatında Yevgeniy Zamyatin en çok sembolizme; İvan Bunin, Aleksandr Kuprin ve Boris Zaytsev empresyonizme; Leonid Andreyev ise ekspresyonizme başvurur. Neorealistler, Anton Çehov'u öncülerini olarak görürler. Onlara göre Çehov, yazın sanatında realizmi tüketmiş ve sembolizmin temellerini atmıştır. Bu durumda kendilerine, yeni bir sanatsal metot yaratma görevi düşmüştür. Onlar da neorealizmi oluştururlar. Ancak sadece akım olarak değil, üslup olarak da yeni arayışlara yönelirler. Bunun sonucunda, neorealizmin temsilcileri eserlerinde, nazmın ilkelerine göre inşa edilen, bu yüzden söz sanatlarına bolca yer verilen 'ornamental'naya proza' (süslü nesir) ile tarihsel konuları ele alan ve kahramanları ait oldukları toplumsal sınıfa göre konuşan 'skaz' (epik halk hikâyesi) anlatı türlerini kullanmaya başlarlar. Akımın tarihsel gelişimi, Gümüş Çağ dönemindeki oluşum süreci, 1917-1920'li yıllardaki parlak dönemi ve 1930'lu yıllar olmak üzere üç döneme ayrılır. 1930'lu yıllar, neorealizmin son dönemidir. 1934 yılında Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde sosyalist realizmin tek resmi akım olarak ilan edilmesiyle birlikte söz konusu dönemin diğer edebî akımları, edebiyat sahnesinden bir bir çekilmeye başlar. Böylece Rus edebiyatında çoğulculuğun yerini yine tekilcilik alır.

KAYNAKÇA

- Alekseyev, Aleksandr Petroviç. *Kratkiy filosofskiy slovar'*. Moskva: RG-Press, 2014.
- Andreyev, L. N. *Kızıl Kahkaha*. Çev. M. K. Yılmaz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür, 2018.
- Annenskiy, İnnokentiy Fyodoroviç. "O sovremennom lirizme". *Kniga otrajeniy*. Moskva: Nauka, 1979. Web. 10 Haziran 2020.
- Avremenko, Bugrov ve diğerleri. *İstoriya russkoy literaturı xx veka. 20-50-e godı. Literaturniy protsess*. Moskva: İzdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta, 2006.
- Aytaç, Gürsel. *Genel Edebiyat Bilimi*. Ankara: Tarcan, 2016.
- Bal'mont, Konstantin Dmitriyeviç. *Gornıye verşim*. Moskva: Grif, 1904.
- Behramoğlu, Ataol. "Çehov Tiyatrosunda Modernist Ögeler". *Çehov'dan Sonraki Yüzyıl (Bek noçne Çexova)*. Ataol Behramoğlu ve Valeri Petraçenko, ed. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2004.
- Bely, Andrey. *Simvolizm kak miroponimaniye*. Moskva: Respublika, 1994.
- Bıyık, Mustafa. "Hıristiyan Eskatolojisinde Dünyanın Sonu Kehânetleri." *Marife* 7.2 (2007): 163-187.
- Çehov, A. P. *Bozkır. Bir Yolculuk Hikâyesi*. Çev. A. Hacıhasanoğlu. (3. bs). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür, 2019.
- Davıdova, Tatyana Timofeyevna. *Russkiy neorealizm. İdeologiya, poetika, tvorçeskaya evolyutsiya*. Moskva: Flinta; Nauka, 2005. Web. 05 Haziran 2020.
- Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim, 2001.
- Ganiyeva, Alisa Arkadyevna. "Polyot arheopteriksa. O motivah sovremennoy russkoy prozi." *Literaturnaya uçyoba* 2 (2009): 6-15.
- Golubkov, Mihail Mihayloviç. *Maksim Gorkiy*. 3. basım. Moskva: İzdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta, 2000. Web. 05 Haziran 2020.

- İvanov, Vyacheslav İvanoviç. *Rodnoye i vselenskoye*. Moskva: Respublika, 1994.
- Jirmunskiy, Viktor Maksimoviç. *Teoriya literaturı. Poetika. Stilistika*. Leningrad: Nauka, 1977. Web. 05 Haziran 2020.
- Kaya, Bayram. *Felsefi Düşüncenin Kısa Tarihi*. İstanbul: Sorun, 2003.
- Kaznaçev, Sergey Mihayloviç. “Kogda je pridıyot luç sveta? Depressivno-pessimistiçeskiye motivı v sovremennoy russkoy literature.” *Vstreçı* 3.8 (2011): 9-15.
- Keldış, Vsevolod Aleksandroviç. *Russkaya literatura rubeja vekov (1890-e – 1920-h godov. Kniga 1*. Moskva: İMLİ RAN “naslediye”, 2001.
- Kling, Oleg Alekseyeviç. Evolyutsiya i “latentnoye” suşestvovaniye simvolizma posle Oktyabrya. *Voprosı literaturı* 4 (1999): 37-63. Web. 12 Haziran 2020.
- Klivenkova, Darya Alekseyevna. “Çerti neorealizma v romane V. S. Mankanina “İspug”. *Sovremennaya filologiya (II): materialı mejdunarodnoy zaoçnoy nauçnoy konferentsii*. Ufa: Laym, 2013. Web. 12 Haziran 2020.
- Kolobayeva, Lidya Andreyevna. “Novıye printsıpy postroyeniya kursa “İstorii russkoy literaturı kontsa XIX – naçala XX veka.” *Vestnik Moskovskogo universiteta* 3. 9 (1994), 9: 15-28.
- Kormilov, Sergey İvanoviç, ed. *İstoriya russkoy literaturı xx veka. 20-90-e godı. Osnovniye imena*. Moskva: İzdatel’stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta, 1988.
- Mihaylova, Solntseva ve diğlerleri. *İstoriya russkoy literaturı Serebryanogo veka (1890-e – naçalo 1920-h godov)*. Moskva: Yurayt, 2017.
- Milner, R. ve Dejevskiy, G. N. *Rusya ve Sovyetler Birliğı Tarihi. Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi*. Çev. M. Çulhaoğlu. İstanbul: İletişim, 1993.
- Özkaya, Tüten. *Rus Edebiyatı Üzerine Yazılar*. Ankara: San, 1977.
- Polyakova, Larisa Vasilyevna ve Jeltova, Natalya Yuryevna. *Tvorçeskoye naslediye Ye. İ. Zamyatina v novih kontseptsiyah i gipotezah*. Tambov: Print-Servis, 2019. Web. 12 Haziran 2020.
- Romanov, İgor’ Aleksandroviç. “Novıy realizm kak fenomen sovremennoy russkoy literaturı”. *İnterpretatsiya teksta: Lingvistiçeskiy, literaturovedçeskiy i metodıçeskiy aspekt: Materialı V. Mejdunarodnoy nauçnoy konferentsii*. Çita: Zabaykalskiy gosudarstvennyy universitet, 2012. C. 83-93. Web. 05 Haziran 2020.
- Sergeyenko, Pyotr Alekseyeviç. *Tolstoy i ego sovremenniki*. Moskva: İzdatel’stvo V. M. Sablina, 1911. Web. 05 Haziran 2020.
- Skorospelova, Yekaterina Borisovna. *Zamyatin i ego roman “Mı”*. Moskva: Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta, 1999.
- Suhih, İgor’ Nikolayeviç.(Haz.) *A. P. Çehov: Pro et Contra*. Sankt-Petersburg: Russkiy hristianskiy gumanitarnıy institut, 2002. Web. 10 Haziran 2020.
- Tetik, Kevser. *Rus Edebiyatında Sembolizm ve Valeriy Yakovleviç Bryusov’un Şiir Sanatı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2012.
- Tetik, Kevser. “Bir skaz örneğı: İsaak Babel’in Tuz adlı öyküsü”. Siyasi, sosyal ve kültürel yönleriyle Türkiye ve Rusya. Cilt 4. Osman Köse ed., Ankara: Berikan Yayınevi, 2020. 205-219.
- Tetik, Kevser ve Gönül Yüksel. “Türk ve Rus Edebiyatında Süslü Nesir.” *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (SEFAD)* 44 (2020): 85-102.
- Voloşin, Maksimilian. *Liki tvorçestva*. Moskva: Nauka, 1988. Web. 10 Haziran 2020.
- Yegorova, Lyudmila Petrovna, ed. *İstoriya russkoy literaturı. Pervaya polovina. V dvuh knigah. Kniga 1. Obşçıye voprosı*. Moskva: FLINTA, 2014. Web. 05 Haziran 2020.

- Zaharova, Viktoriya Trofimovna. *İmpressionizm v russkoy proze Serebryanogo veka*. Nijny Novgorod: Nijegorodskiy gosudarstvennyy pedagogičeskiy universitet imeni Kozmi Minina, 2012. Web. 05 Haziran 2020.
- Zamyatin, Yevgeniy İvanoviç. “Soçineniya: V 4 tomah. Tom 4”. *Erenburg. (Polnyy tekst stat’i, v sokraşçennoy redaktsii voşedşiy v sostav stat’i “Novaya russkaya proza)*. Myunhen: Neimains Buchvertrieb und Verlag, 1988. Web. 05 Haziran 2020.
- Zamyatin, Yevgeniy İvanoviç. “Sobraniye soçineniy. V 5 tomah. Tom 3”. *O sintetizme*. S. Nikonenko i A. N. Tyurina, Haz. Moskva: Russkaya kniga, 2004. Web. 05 Haziran 2020.
- Zamyatin, Yevgeniy İvanoviç. *Biz*. Çev. Fatma & Serdar Arıkan. İstanbul: İthaki, 2012.
- Zamyatin, Yevgeniy İvanoviç. “Biz”. *Edebiyat, Devrim, Entropi ve Diğer Şeyler Üzerine*. Çev. S. Gürses. İstanbul: İthaki, 2012.