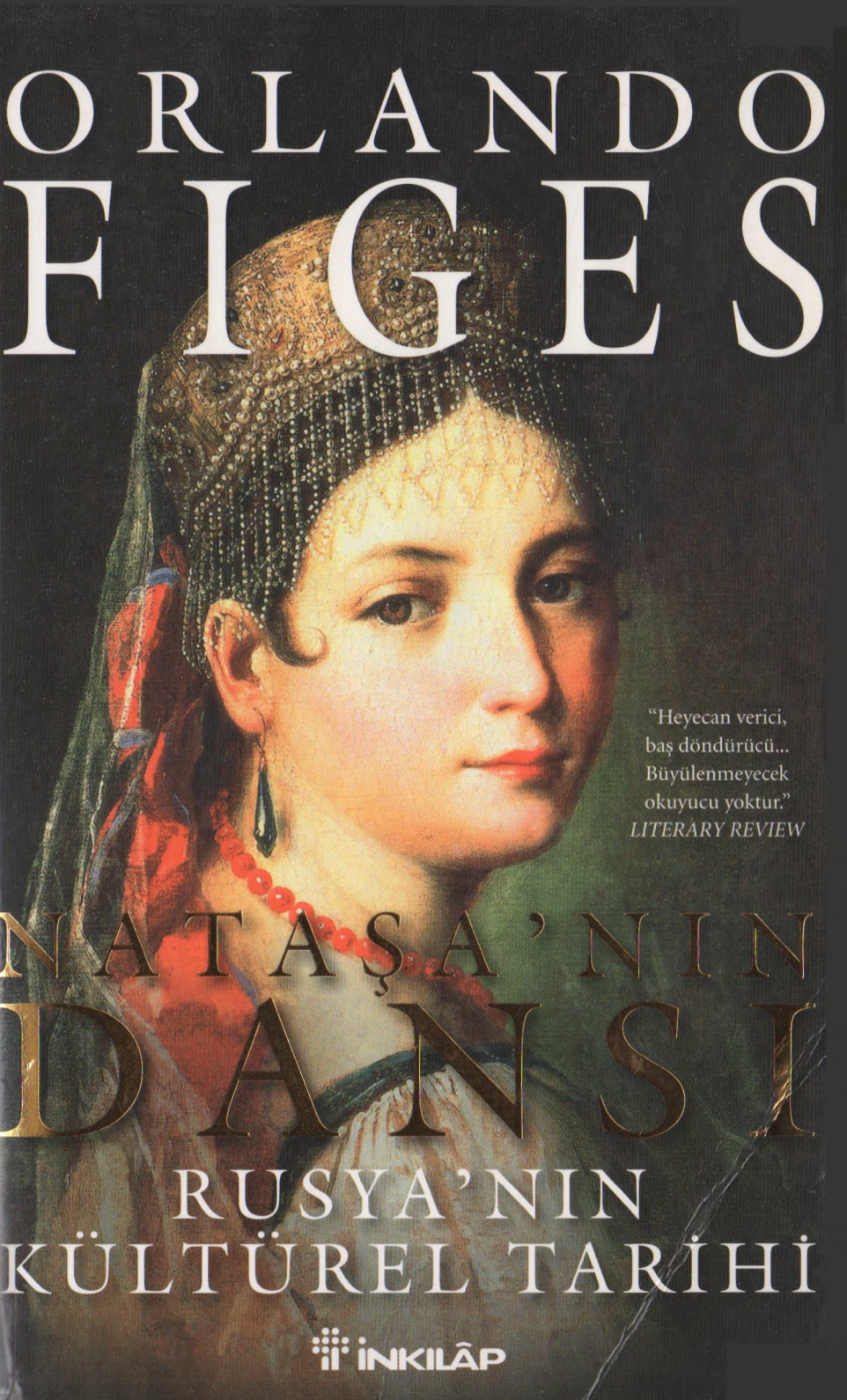
ORLANDO FIGES



"Heyecan verici, baş döndürücü... Büyülenmeyecek okuyucu yoktur."
LITERARY REVIEW

NATAŞA'NIN DANSI

RUSYA'NIN KÜLTÜREL TARİHİ

İNKILÂP

ORLANDO FIGES

•

NATAŞA'NIN DANSI

RUSYA'NIN KÜLTÜREL TARİHİ

Nataşa'nın Dansı Rusya'nın Kültürel Tarihi
Natasha's Dance A Cultural History of Russia

Copyright © Orlando Figes, 2002
Aslı Karasuil Telif Hakları Ajansı aracılığıyla
Türkiye'de yayın hakkı:
© 2009, İnkılâp Kitabevi
Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.

Sertifika No: 10614

Bu kitabın her türlü yayın hakları Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.'ye aittir.

Sayfa tasarım İsmet Sayar - Derya Balcı
Kapak uygulama Okan Koç
Yayıma hazırlayan Senem Davis

ISBN: 978-975-10–2833-4

09 10 11 12 13 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Baskı
İNKILÂP KİTABEVİ BASKI TESİSLERİ

İNKILÂP
Çobançeşme Mah. Sanayi Cad. Altay Sk. No. 8
34196 Yenibosna - İstanbul
Tel : (0212) 496 11 11 (Pbx)
Faks : (0212) 496 11 12
posta@inkilap.com
www.inkilap.com

ORLANDO FIGES

NATAŞA'NIN DANSI

RUSYA'NIN KÜLTÜREL TARİHİ

İngilizceden çeviren
Figen Dereli

İNKILÂP

Orlando Figes

Londra Üniversitesi, Birbeck Koleji'nde tarih profesörü olan Orlando Figes 1959, Londra doğumludur. Cambridge'de tarih bölümünü bitiren Figes, Birbeck'e geçmeden önce aynı üniversitede tarih dersleri de vermiştir. *Peasant Russia, Civil War, The Whisperers: Private Life in Stalin's Russia ve A People's Tragedy: The Russian Revolution 1891-1924* gibi pek çok eserin yazarıdır. *A People's Tragedy: The Russian Revolution 1891-1924* isimli eseriyle 1997 yılında Wolfson Tarih Ödülü'nü, WH Smith Edebiyat Ödülü'nü, Longman/Günümüzde Tarih - Yılın Kitabı Ödülü'nü, NCR Kitap Ödülü'nü ve *Los Angeles Times* Kitap Ödülü'nü kazanmıştır. *Nataşa'nın Dansı: Rusya'nın Kültürel Tarihi,* yazarın Türkçe yayımlanan ilk çalışmasıdır. Bu kitap, Samuel Johnson ve Duff Cooper ödüllerine aday olmuştur.

Figen Dereli

1965'te Ankara'da doğdu. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, İngiliz dili ve edebiyatı bölümünden mezun oldu. Halen özel bir şirkette serbest tercüman olarak görev yapan Figen Dereli'nin bugüne kadar çeşitli yayınevlerine çevirdiği pek çok kitabı bulunmaktadır.

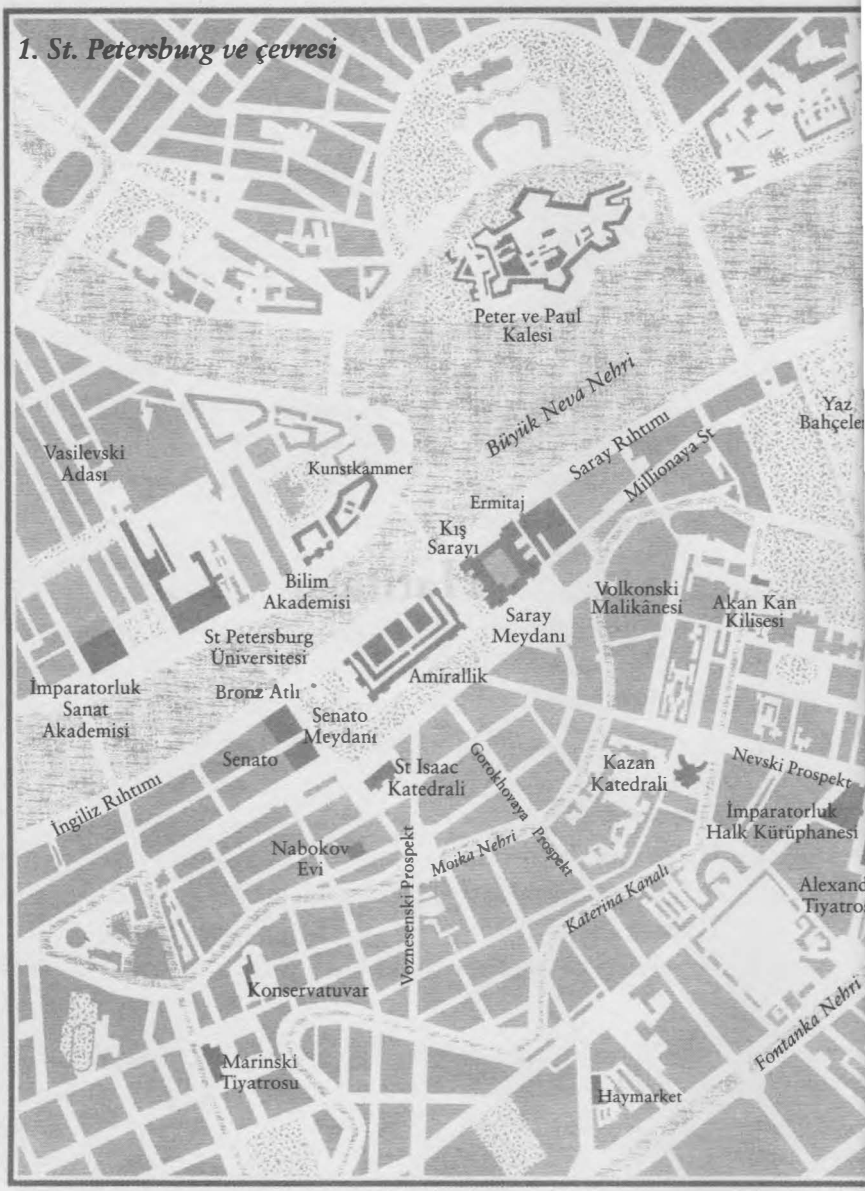
Lydia ve Alice için

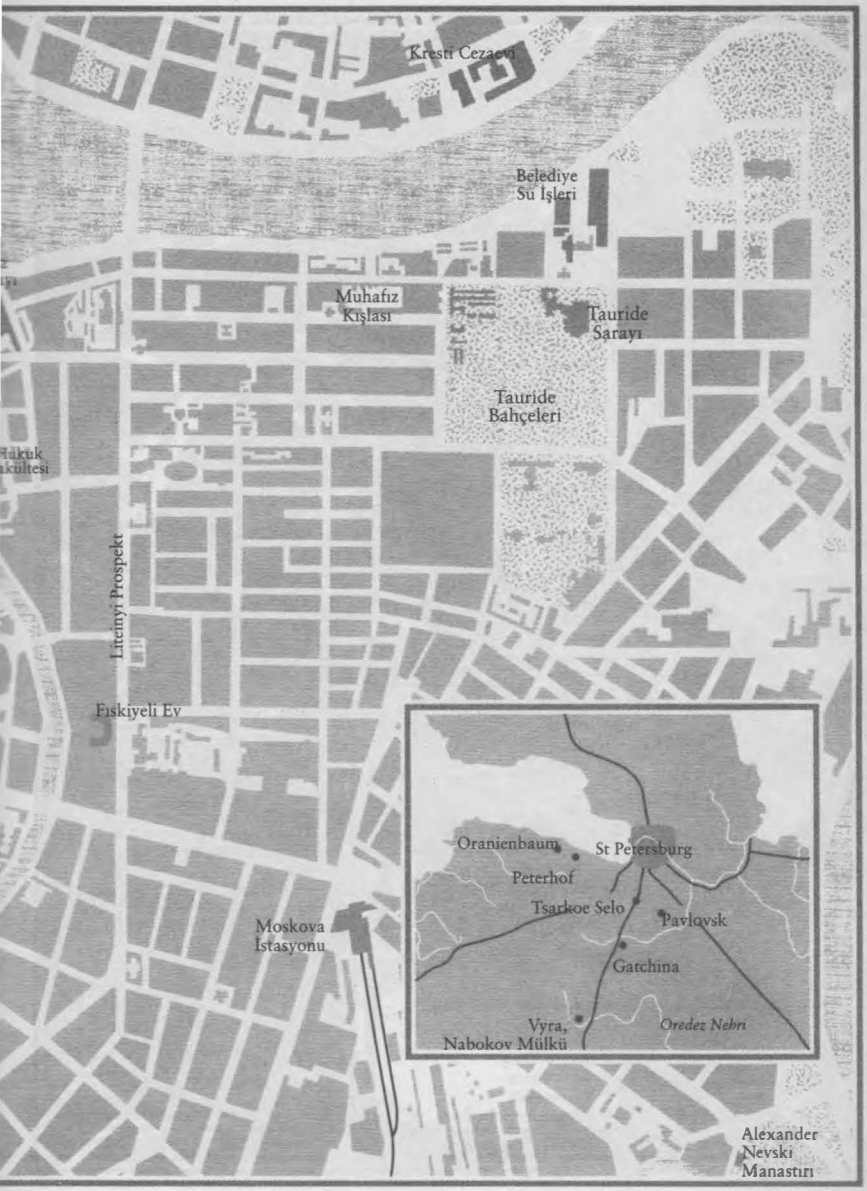
İçindekiler

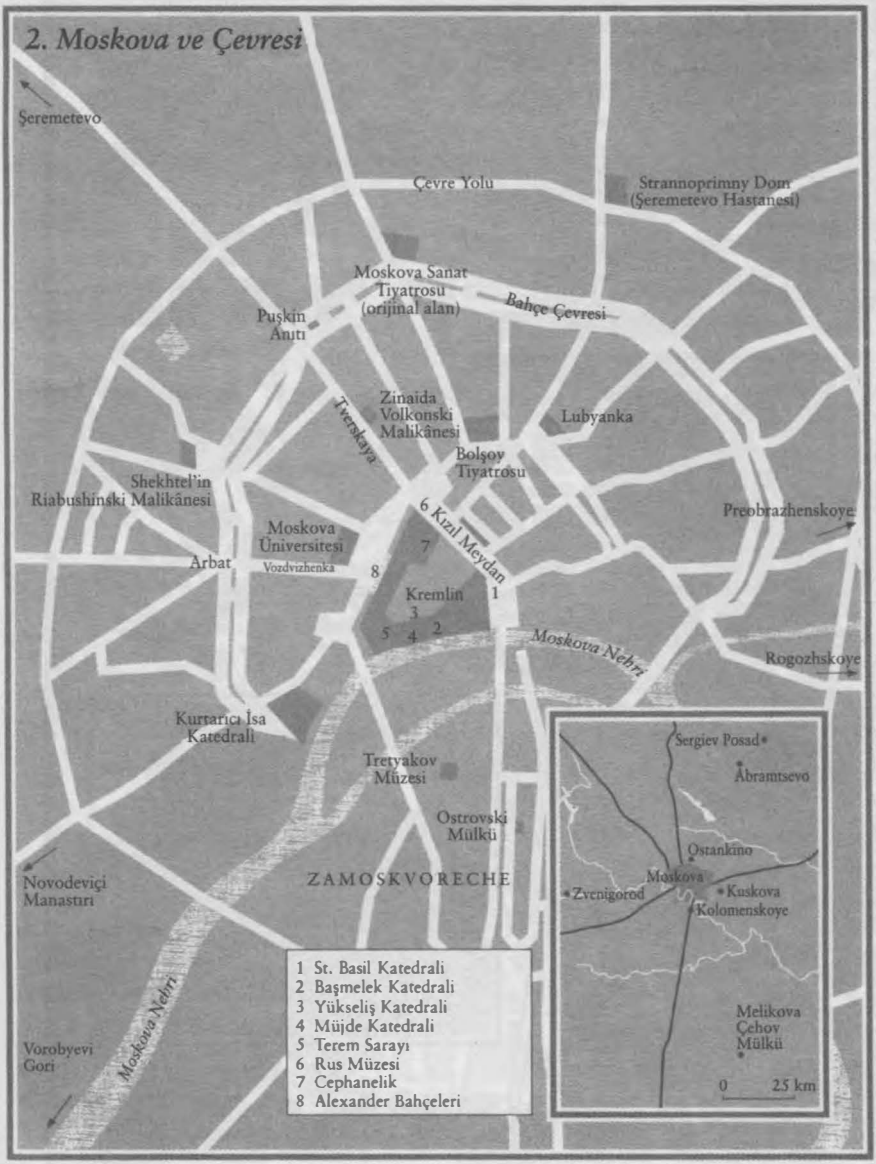
Haritalar 9
Giriş 17
1. Avrupalı Rusya 27
2. 1812 Çocukları 101
3. Moskova! Moskova! 185
4. Köylü Evliliği 271
5. Rus Ruhunu Arayış 347
6. Cengiz Han'ın Vârisleri 417
7. Sovyet Merceğinden Rusya 497
8. Yurtdışındaki Rusya 603
Teşekkür 673
Haritalardaki ve Metinlerdeki Notlar Üzerine 676
Notlar 677
Terimler Sözlüğü 733
Kronolojik Tablo 736
Resimler ve Fotoğraflar için Teşekkür Listesi 749
İzinler 754
Meraklısı için İngilizce Kitap Önerileri 755

Haritalar

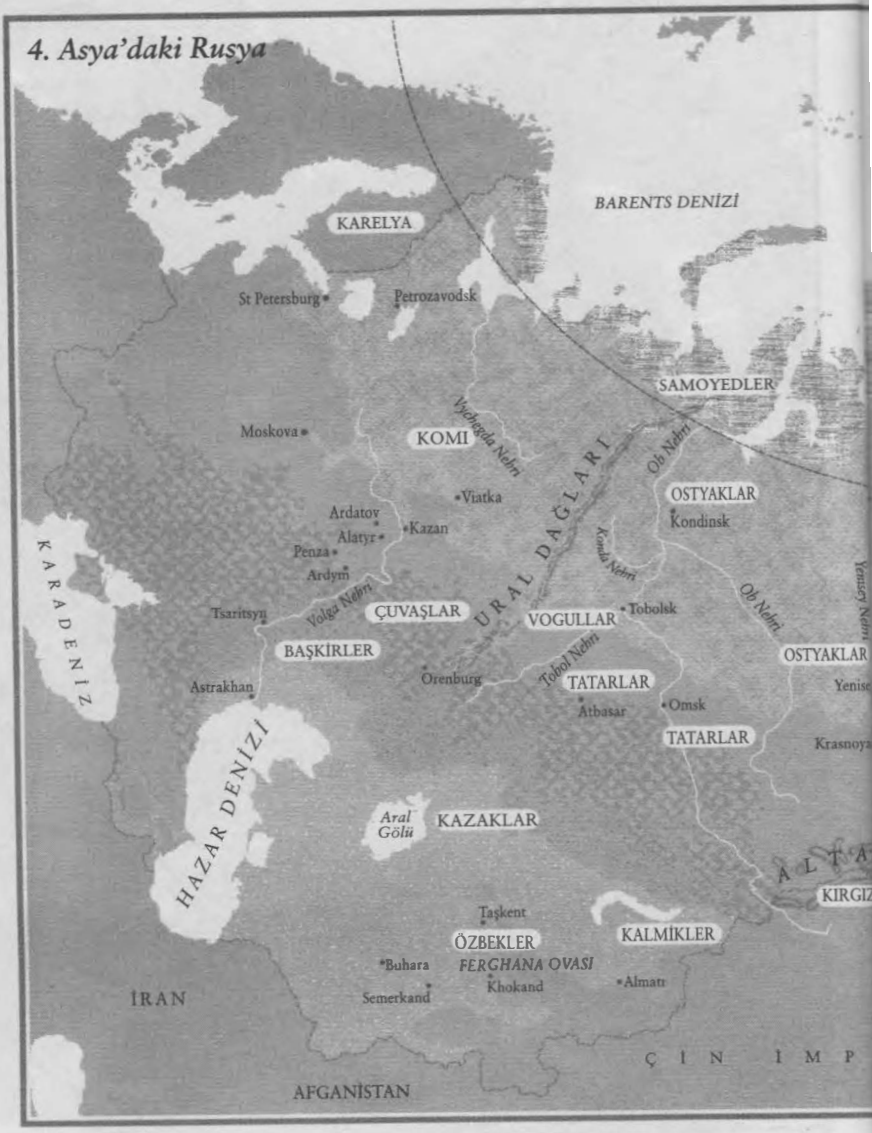
1. St. Petersburg ve çevresi

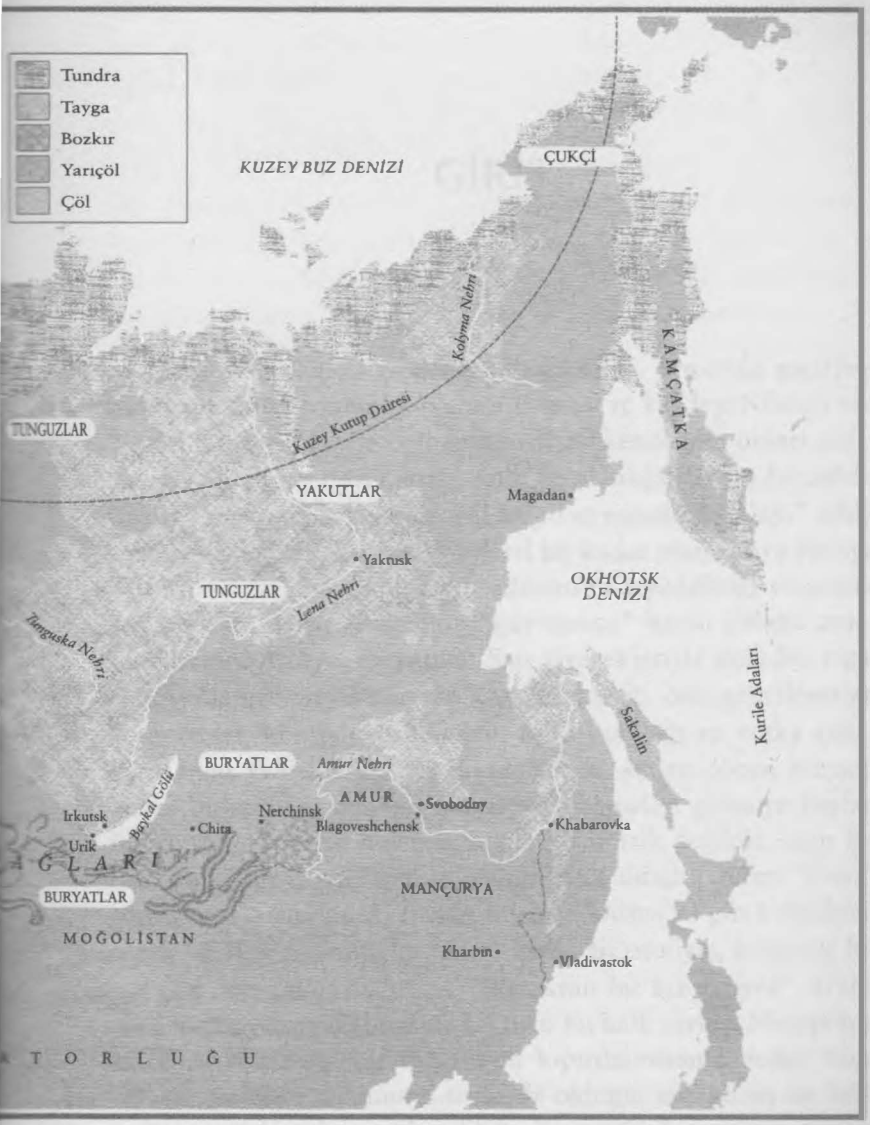



Kresti Cezaevi
Belediye
Su İşleri
Muhafız
Kışlası
Tauride
Sarayı
Tauride
Bahçeleri
Hukuk
Fakültesi
Liteiniy Prospekt
Fıskiyeli Ev
Moskova
İstasyonu
Oranienbaum
St Petersburg
Peterhof
Tsarkoe Selo
Pavlovsk
Gatchina
Vyra,
Nabokov Mülkü
Oredez Nehri
Alexander
Nevski
Manastırı


2. Moskova ve Çevresi
Şeremetevo
Çevre Yolu
Strannoprimny Dom
(Şeremetevo Hastanesi)
Moskova Sanat
Tiyatrosu
(orijinal alan)
Bahçe Çevresi
Puşkin
Anıtı
Tverskaya
Zinaida
Volkonski
Malikânesi
Lubyanka
Bolşoy
Tiyatrosu
Shekhtel'in
Riabushinski Malikânesi
6 Kızıl Meydan
Preobrazhenskoye
Moskova
Üniversitesi
Vozdvizhenka
Arbat
7
8
Kremlin
1
3
5
4
2
Moskova Nehri
Rogozhskoye
Kurtarıcı İsa
Katedrali
Tretyakov
Müzesi
Ostrovski
Mülkü
ZAMOSKVORECHE
Novodeviçi
Manastırı
Moskova Nehri
Vorobyevi
Gori
1 St. Basil Katedrali
2 Başmelek Katedrali
3 Yükseliş Katedrali
4 Müjde Katedrali
5 Terem Sarayı
6 Rus Müzesi
7 Cephanelik
8 Alexander Bahçeleri
Sergiev Posad
Abramtsevo
Ostankino
Moskova
Zvenigorod
Kuskova
Kolomenskoye
Melikova
Çehov
Mülkü
0
25 km


3. Avrupalı Rusya
Karışık orman
Ağaçlık bozkır
Bozkır
Yarıçöl
İSVEÇ
FİNLANDİYA
Beyaz Deniz
URALLAR
KOMI
Üst-Sysolsk
Lagoda Gölü
Olonets
Neva Nehri
St Petersburg
Volkhova Nehri
Sukhona Nehri
Vologda
Viatka
Perm
BALTIK DENİZİ
İlmen Gölü
Novgorod
Pskov
Bezhetsk
Yaroslav
Kostroma
Riga
Mikhailovskoye, Puşkin'in Mülkü
Tver
Nizhnyi Novgorod
Suzdal
Vladimir
Kazan
Konigsberg
Danzig
Vilna
Talashkino, Sanat Kolonisi
Vitebsk
Moskova
Murom
Alatyr
Optina Pustyn Manastırı
Kaluga
Riazan
Tula
Solomenko Sanat Kolonisi
Stavropol
Samara
Minsk
Yasnaya Polyana, Tolstoy'un Mülkü
Mtsensk
Astapovo
Penza
BEYAZ RUSYA
Orel
Tambov
Penrovsk
Orenburg
Ustilug, Stravinski'nin Mülkü
Voronezh
Ivanovka (Rahmaninov'un mülkü)
Kiev
Mirgorod
UKRAYNA
Chuguev
Don Nehri
Volga Nehri
Dnieper Nehri
Bug Nehri
Tsaritsyn
DON KAZAKLARI
Taganrog
Rostov
Astrahan
Odessa
Kherson
KIRIM
ÇEÇENLER
Sivastopol
Yalta
Piatigorsk
Terek Nehri
Grozni
KAFKASLAR
HAZAR DENİZİ
KARADENİZ
GÜRCİSTAN
Istanbul
ERMENİSTAN


4. Asya'daki Rusya
BARENTS DENİZİ
KARELYA
St Petersburg
Petrozavodsk
SAMOYEDLER
Moskova
KOMI
Vychegda Nehri
Ob Nehri
URAL DAĞLARI
Viatka
OSTYAKLAR
Kondinsk
Ardatov
Alatyr
Kazan
Penza
Ardyin
Kama Nehri
Yenisey Nehri
KARADENİZ
Volga Nehri
Tsaritsyn
ÇUVAŞLAR
VOGULLAR
Tobolsk
Ob Nehri
BAŞKİRLER
OSTYAKLAR
Tobol Nehri
Orenburg
Astrakhan
TATARLAR
Yenise
Atbasar
Omsk
TATARLAR
Krasnoya
HAZAR DENİZİ
Aral Gölü
KAZAKLAR
ALTA
KIRGIZ
Taşkent
ÖZBEKLER
KALMİKLER
FERGHANA OVASI
Buhara
Khokand
Almatı
İRAN
Semerkand
ÇİN İMP
AFGANİSTAN


Tundra
Tayga
Bozkır
Yarıçöl
Çöl
KUZEY BUZ DENİZİ
ÇUKÇİ
Kolyma Nehri
KAMÇATKA
TUNGUZLAR
Kuzey Kutup Dairesi
YAKUTLAR
Magadan
Yakutsk
TUNGUZLAR
Lena Nehri
OKHOTSK DENİZİ
Tunguska Nehri
Kurile Adaları
Sakalin
BURYATLAR
Amur Nehri
AMUR
Svobodny
Irkutsk
Baykal Gölü
Nerchinsk
Blagoveshchensk
Khabarovka
Chita
Urik
BURYATLAR
MANÇURYA
MOĞOLİSTAN
Kharbin
Vladivostok

GİRİŞ

Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı eserinde, ormanda geçirilen bir av gününün sonunda, Nataşa Rostov ve kardeşi Nikolai'nin "Dayı"larının (Nataşa öyle hitap ediyor kendisine) onları sade, ahşap kulübesine davet ettiği, ünlü ve oldukça da hoş bir sahne vardır. Emekli bir asker olan asil kalpli ve egzantrik "Dayı" mülk serflerinden güçlü, kuvvetli ve güzel bir kadın olan kâhya Anisya ile birlikte yaşamaktadır. Yaşlı adamın ona yönelttiği yumuşak bakışlardan, Anisya'nın onun "gayriresmi" karısı olduğu anlaşılmaktadır. Anisya, ev yapımı Rus yiyecekleriyle dolu bir tepsi getirir: mantar turşusu, ayran, çavdar ekmeği, ballı şekerlemeler, konserveler, köpüklü bal likörü, bitki konyağı ve votka çeşitleri. Onlar yemeklerini bitirdikten sonra, avdan dönen hizmetlilerin bulunduğu odadan *balalayka* nağmeleri gelmeye başlar. Bir kontesin hoşuna gidecek tarzda bir müzik değildir, basit bir halk baladıdır çalan, ama yeğeninin etkilendiğini gören "Dayı" gitarını ister, üzerindeki tozları üfler ve Anisya'ya göz kırptıktan sonra bir Rus dansının keskin ve hızlanan ritmiyle, tanınmış bir aşk şarkısını çalmaya başlar. "Sokaktan bir kız geliyor". Daha önce hiç duymamış olmasına rağmen bu halk şarkısı Nataşa'nın kalbinde bilmediği bir duygunun kıpırdanmasına neden olur. "Dayı" şarkının anlamının sözlerde olduğu, melodinin ise kelimeleri vurgulamak için "kendiliğinden geldiği" inancıyla, köylüler gibi söylemektedir şarkıyı. Şarkı söylemenin bu direkt şekli,

havaya sanki bir kuş şakımasının sade büyüsünü vermiş gibi gelir Nataşa'ya. "Dayı" onu halk dansına katılmaya çağırır.

"Hadi, yeğen!" diye bağırır, yeni bir notaya bastıktan hemen sonra elini Nataşa'ya doğru sallarken.

Nataşa omuzlarındaki şalı atar, "Dayı"ya bakmak için ileri doğru koşar, ellerini beline yerleştirip omuzlarını oynattır ve poz verir.

Göçmen bir Fransız mürebbiye tarafından eğitilen bu genç kontes, içine Rus havasını çekerken bu ruhu nerede, nasıl ve ne zaman özümsemiş ve insanların uzun zaman önce *pas de chale*'nin sildiğini zannettiği o tavrı edinmişti? Ama bu ruh ve hareketler, "Dayı"nın ondan beklediği o eşsiz ve öğretilemez Rus ruhu ve hareketleriydi. O pozu verdiği sırada muzaffer, gururlu ve kurnaz bir neşe ile gülümserken, Nikolai ve diğerlerini, onun yanlış bir şey yapabileceğine dair başta ele geçiren korku sona ermiş ve onu takdir etmeye başlamışlardı bile.

Doğru olanı öylesine kusursuz, öylesine kararlılıkla yapmıştı ki, ona dans için gerekli mendili uzatan Anisya Fyodorovna'nın gözlerine, gülmesine rağmen yaşlar dolmuştu; Bu ipekler ve kadifeler içinde, kendisinden çok daha farklı biçimde yetiştirilen ince, zarif kontesi izlerken Anisya'nın, Anisya'nın babasının, annesinin, teyzesinin ve bütün Rus kadınlarıyla erkeklerinin içindekini ancak şimdi anlayabiliyordu.[1]

Nataşa'nın dansın ritmini içgüdüsel olarak kapmasını sağlayan şey neydi? Sosyal sınıf ve eğitim bakımından çok uzak olduğu bu köy kültürüne nasıl bu kadar kolaylıkla girebilmişti? Bu romantik sahnede Tolstoy'un da bize sorduğu gibi, Rusya gibi bir ülkenin, görünmez yerel duyarlılık ipleriyle bir arada tutulabileceğini mi farz etmeliyiz? Bu soru bizi bu kitabın merkezine götürür. Bu kitap kendisine kültürel tarih demekte. Ama okuyucunun burada bulacağı kültür unsurları sadece *Savaş ve Barış* gibi büyük eserler değil, Nataşa'nın şalı üzerindeki folklorik işlemeden tutun da, köylü şarkılarının müzikal geleneklerine kadar bütün sanat eserleri olacak. Üstelik bunlar, sadece birer sanat eseri olarak değil, siyaset ve ideoloji, sosyal gelenek ve inanç, folklor ve din, alışkanlıklar ve gelenekler, bir kültür ve bir yaşam biçimi oluşturan bütün o zihinsel ıvır zıvırla birleşen ulusal bilin-

cin izlenimleri olarak toplandı. Sanatın hayata açılan bir pencere olabileceği benim iddiam değil. Dönemin anıları, köylü dansını bu şekilde kavrayan ve bu şekilde dans eden pek çok soylu kadın olduğunu gösterse de Nataşa'nın dans sahnesine, gerçekte yaşananların değişmez bir belgesi olarak yaklaşılamaz.[2] Ama sanata duyulan bir inanç belgesi olarak bakılabilir – bu durumda yazarın Rus köylülerinin de içinde olduğu geniş bir topluma olan özlemi, Tolstoy'un *Savaş ve Barış* eserinin genel sahnelerine de hâkim olan liberal soylu ve vatansever 1812'liler ile paylaştığı konudur.

Rusya, kültür tarihçisini, yüzeydeki sanatsal görünümün altını irdelemeye davet eder. Son iki yüzyıldır Rusya'da sanat, parlamentonun veya özgür basının yokluğunda siyasi, felsefi ve dini bir tartışma alanı olarak hizmet görmüştür. Tolstoy'un *Savaş ve Barış Üzerine Birkaç Kelimesi*'nde de (1868) yazdığı gibi, Rus gelenekleriyle ilgili sanatsal çalışmalar, Avrupai anlamda birer roman değildi.[3] İkonalardan pek de farklı olmayan, fikirlerin test edildiği birer laboratuvar, sembolik düşünmeyi gerektiren büyük birer şiirsel yapıydılar; bilim ve din gibi gerçeği arayış ile hayat kazanıyorlardı. Bütün bu çalışmaların hepsini birden kucaklayan özne ise Rusya'ydı; karakteri, tarihi, gelenek ve görenekleri, manevi özü ve kaderi ile Rusya. Bu, olağanüstü ve sadece Rusya'ya özgü bir durum olabilir, çünkü bir ülkenin sanatsal enerjisinin neredeyse tamamı, o ülkenin kendi milliyet fikrini yakalama arayışına akıtılmıştı. Hiçbir yerde ahlaki liderlik ve ulusal kehanet görevi sanatçıya bu kadar çok yüklenmemiş ve hiçbir yerde devlet, sanatçıdan bu kadar korkup, ona bu kadar çok eziyet etmemişti. Siyasi görüşleri nedeniyle resmi Rusya'dan, eğitimleri nedeniyle de köylü Rusya'dan dışlanan Rus sanatçılar, edebiyat ve sanat aracılığı ile ulusal değer ve fikirler topluluğu yaratma görevini üstlenmişlerdi. Ruslar için ne demekti bu? Rusya'nın dünyadaki yeri ve amacı neydi? Ve gerçek Rusya neredeydi? Avrupa'da mı, Asya'da mı? St. Petersburg mu, Moskova mı? Çarın imparatorluğu mu, yoksa Nataşa'nın "Dayı"sının ya-

şadığı, çamurlu tek caddesiyle köy mü? Puşkin'den Pasternak'a kadar Rus kültürünün altın çağındaki bütün ciddi yazarların, edebiyat eleştirmenlerinin, tarihçilerin, ressamların, bestecilerin, teologların ve filozofların aklını meşgul eden "lanetli sorulardı" bunlar; bu kitabın içinde, yüzeyde görülen sanatın altında yatan sorular. Burada ele alınan çalışmalar bir fikir ve davranışlar tarihini, bu ulusun kavramlarını, Rusya'nın kendisini anlamaya çalıştığı kavramları simgelemekte ve eğer onlara dikkatli bakarsak, bir ulusun iç yaşantısına açılan birer pencere olabilirler.

Nataşa'nın dansı işte böyle bir açılım. Merkezinde, tamamen farklı iki dünyanın karşılaşması bulunuyor: Üst sınıfın Avrupai kültürü ve köylü sınıfının Rus kültürü. 1812 Savaşı, bu iki sınıfın ulusal bir oluşum içinde birlikte hareket ettikleri ilk andır. Serflerin vatansever ruhu ile kıpırdanan Nataşa'nın kuşağının aristokratları, kendi topluluklarının yabancı geleneklerinden kopup "Rus" prensiplerine dayalı bir yurttaşlık duygusu arayışına girdiler. Fransızca konuşmayı bırakıp kendi dillerini kullanmaya başladılar, âdetlerini ve kıyafetlerini, yeme alışkanlıklarını ve iç dekorasyon zevklerini Ruslaştırdılar; sıradan insana ulaşmak ve onu eğitmek, bütün sanat dallarında ulusal bir biçim oluşturmak amacıyla folklorü, köylü dansını ve müziğini öğrenecekleri taşraya gittiler ve Nataşa'nın "Dayı"sı (veya *Savaş ve Barış*'ın sonunda Nataşa'nın erkek kardeşi) gibi bazı insanlar, St. Petersburg'un saray kültürünü reddedip mülklerindeki köylülerle birlikte daha sade (daha "Rus") bir hayat sürmeye çalıştılar.

Bu iki dünya arasındaki karmaşık etkileşim, hem ulusal bilinci, hem de on dokuzuncu yüzyılda sanatı ciddi biçimde etkiledi. Bu etkileşim bu kitabın önemli bir parçasıdır. Ama anlattığı hikâye, tek bir "ulusal" kültür olduğunu önermez. Rusya, tek bir kültürün ulusal miras olarak kabul edilemeyeceği kadar karmaşık, sosyal açıdan bölünmüş, politik açıdansa çeşitlidir, coğrafi olarak çok kötü belirlenmiştir ve belki de çok büyüktür. Aslında amacım daha çok Rusya'nın kültürel biçimlerinin bu katıksız çeşitliliğinden haz almak. Tolstoy'dan alman pasajı bu kadar aydınlatıcı yapan unsur da, pek çok farklı insanı dans

için bir araya getirmesidir: Aniden önlerine serilen bu garip ama büyüleyici köy dünyası ile Nataşa ve erkek kardeşi; bu dünyada yaşayan ama bir parçası olmayan "Dayı"ları, bir köylü olan ama Nataşa'nın dünyasının sınırlarında "Dayı"yla birlikte yaşayan Anisya; ve güzel kontes onların dansını ederken onu hiç şüphesiz meraklı bir keyifle (ve belki başka diğer duygularla) izleyen hizmetlilerle evin diğer serfleri. Amacım Rus kültürünü, Tolstoy'un Nataşa'nın dansını sunduğu gibi keşfetmek: Pek çok farklı şekilde uygulanıp pek çok farklı şekilde anlaşılan bir dizi karşılaşma ve yaratıcı sosyal eylem.

Bir kültürü böyle kendi eğrisinden sapmış bir şekilde görüntülemek saf, organik ve esas özüne meydan okumaktır. Tolstoy'un hayal ettiği gibi "otantik" bir Rus köylü dansı yoktu, Nataşa'nın dans ettiği melodi gibi, Rusya'nın "halk şarkılarının" çoğu aslında şehirlerden gelmişti.[4] Tolstoy'un betimlediği diğer köy kültürü unsurları ise Rusya'ya Asya steplerinden gelmiş olabilir –on üçüncü yüzyılla on beşinci yüzyıl arasında Rusya'yı yöneten ve daha sonra pek çoğu tüccar, çoban ya da çiftçi olarak Rusya'ya yerleşen Moğol atlıların ithal ettiği unsurlar–. Nataşa'nın şalı neredeyse tam bir Pers şalıydı; Rus şalları 1812'den sonra moda olmaya başladıysa da, dekoratif motifleri muhtemelen Doğu şallarından elde edilmekteydi. *Balalayka* ise on altıncı yüzyılda Rusya'ya gelen Orta Asya menşeli (Kazak müziğinde halen yaygın olarak kullanılmaktadır) benzer bir gitar olan *dombra*'nın soyundandır.[5] Bazı on dokuzuncu yüzyıl halkbilimcilerinin gözünde Rus köylü dans geleneği, Doğu'ya özgü biçimlerden ortaya çıkmıştı. Ruslar çiftler yerine sıralar ya da çemberler oluşturarak dans eder, eller, omuzlar ve ayaklarla ritmik hareketler yaparlardı; oyuncak bebeklerinkine benzer el hareketleri ve başlarını hareketsiz tutuşlarıyla kadınların dansına büyük önem atfedilirdi. Ancak bu dans, Nataşa'nın ilk balosunda Prens Andrei ile yaptığı valsden son derece farklıydı, bütün o hareketleri taklit etmek hiç şüphesiz kendisini izleyen köylülere olduğu kadar kendisine de garip gelmiş olmalıydı. Sonuçta eğer bu köy sahnesinden kazıp çıkaracak antik bir Rus kültürü yoksa

ve eğer kültür anlamında ne varsa o da dışarıdan ithal edildiyse, bu durumda Nataşa'nın dansının bu kitabın bakış açısının simgesi olmasının da bir anlamı vardır: *Saf* bir ulusal kültür yoktur, sadece bunun mitosvari imgeleri vardır; tıpkı Nataşa'nın köylü dansı yorumu gibi.

Ancak amacım, bu mitlerin "yapısal çözümlemelerini yapmak" değil; bugünlerde üniversitelerdeki kültür tarihçilerinin kullandığı dille söyleyecek olursam, amacım Rusya yurttaşlığı entelektüel bir "yorumdan" fazlası değildir iddiasında bulunmak da değil. Yeteri kadar gerçek bir Rusya var – Rusya'nın ya da "Avrupa Rusyası"nın veya ulusal kimliğin herhangi bir mitinin çok daha öncesinde var olan bir Rusya. Batı'dan çok farklı olan, Büyük Petro on sekizinci yüzyılda Avrupa âdetlerine uyması için onu zorlamadan önce var olan, antik Moskovi'nin* tarihi Rusya'sı. Bu eski Rusya, kilisenin gelenekleri, tüccarların ve toprak sahibi kibar sınıfın âdetleri ve imparatorluğun birbirinden uzak yarım milyon köyüne serpilip asırlar boyunca hayatlarında çok az değişiklikle yaşayan altmış milyon köylüsü ile Tolstoy'un döneminde bile hâlâ hayattaydı. Nataşa'nın dans sahnesinden yankılanan, işte bu Rusya'nın kalp atışlarıdır. Tolstoy'un, genç kontesle Rusya'daki her kadın ve her erkeği birbirine bağlayan ortak bir duygu olduğunu hayal etmesi elbette ki çok da garip değildi. Çünkü bu kitabın da göstereceği gibi, nesilden nesle aktarılan ve kişiliklerin oluşmasına yardım ederek toplulukları birbirine bağlayan bir Rus mizacı, yerel âdet ve inanç silsilesi, içsel, duygusal ve içgüdüsel bir şeyler var. Bu tarifi zor mizaç, bütün Rus devletlerinden daha dayanıklı ve daha anlamlı olduğunu kanıtlamıştır; halkına tarihlerinin en karanlık anlarında bile ayakta kalmalarını sağlayacak bir maneviyat vermiş, 1917 yılından sonra Sovyet Rusya'dan kaçanları birleştirmiştir. Amacım, bu ulusal bilinci inkâr etmek değil, daha çok bunun kutsal bir mit gibi kavrandığını belirtmek. Avrupalı olmaya zorlanan eğitimli sınıflar eski Rusya'dan o kadar dışlanmış, Rus gibi konuşmayı ve

* Muscovy (Moskovi) bazı sözlük ve metinlerde Moskof olarak da geçmektedir. (çev.)

hareket etmeyi o kadar uzun zaman unutmuşlardı ki, Tolstoy'un döneminde kendilerini bir kez daha "Rus" olarak tanımlamak için çabaladıkları zaman, o ulusu, tarihi ve sanatsal mitleri yoluyla yeniden yaratmak zorunda kalmışlardı. Tıpkı Nataşa'nın "Rusluğunu" dansın ritüelleri aracılığıyla bulması gibi, onlar da kendi "Rusluklarını" edebiyat ve sanatla yeniden keşfetmişlerdi. İşte bu nedenle bu kitabın amacı bu mitleri çürütmek değil, daha çok, bu mitlerin ulusal Rus bilincini şekillendirmekteki olağanüstü gücünü keşfetmek ve açıklamayı ummak.

On dokuzuncu yüzyılın en önemli kültür hareketleri Rusya yurttaşlığının uydurma imgeleri etrafında şekillenmişti: Sürekli kullandıkları "Rus ruhu" ve köylü sınıfının doğal Hıristiyanlığı mitleri ve on sekizinci yüzyıldan bu yana eğitimli seçkinlerin Avrupa kültürüne alternatif olarak geliştirmeyi umdukları gerçek Rus yaşam tarzının taşıyıcısı olarak idealleştirilen Moskovi kültünün Slavcıları; Rusya'yı Avrupa çizgisine tekrar çekmek için kendi ilerici aydınlanma hırslarının sembolü olan bataklık arazi üzerine inşa edilmiş klasik etkisiyle rakip kült, yani "Batı'ya açılan pencere" St. Petersburg ile Batıcılar; köylülerin doğal sosyalist olduklarına ve kurdukları köy enstitüleriyle yeni toplum için birer model oluşturacaklarına dair inançları ile Tolstoy'dan fazla da uzakta olmayan popülistler; ve Rusya'yı Asya steplerinin "saf" kültürü olarak gören İskitler, onlara göre bu saf kültür, gerçekleşecek devrim sayesinde Avrupa medeniyetinin ölü ağırlığını süpürüp insan ve doğanın, sanat ve hayatın bir olduğu yeni bir kültür kuracak. Bu mitler sadece birer ulusal kimlik "yorumu" değillerdi. Rusya'nın politik fikirlerinin ve bağlılıklarının şekillenmesinde, kişisel ve ulusal kimliğin en üst biçimlerinden tutun giyim ya da yemek, hatta kullanılan dil gibi en sıradan konulara kadar benlik gelişiminde bile çok önemli roller oynadılar. Slavcılar bunu gösteriyor. Anavatanda yetişmiş Hıristiyan prensiplerinin ataerkil ailesi olarak "Rusya" fikirleri, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında üyelerini eski taşra kibar sınıfından, Moskova tüccar ve aydın sınıfından, ruhban sınıfından ve devlet bürokrasisinin belli kesimlerinden çeken yeni bir siyasi toplulu-

ğun özünü oluşturuyordu. Bu grupları bir araya getiren Rusya yurttaşlığı inanışı, siyasi imgelemde uzun süreli bir etkiye sahip oldu. Siyasi bir hareket olarak hükümetin serbest ticaret ve dış politikasını, soylularınsa devlete ve köylülere karşı davranışlarını etkiledi. Geniş bir kültürel hareket olarak ise Slavcılar belirli bir konuşma ve giyim tarzını, sosyal etkileşim ve davranışta farklı kuralları, mimaride, iç dekorasyonda, edebiyatta ve sanatta kendi yaklaşımlarını benimsemişlerdi. Bu yaklaşım, hasır ayakkabı, evde dokunmuş palto, sakal, lahana çorbası, *kvas,* halk tipi ahşap evler ve soğan kubbeli parlak renkli kiliseler demekti.

Batı imgeleminde bu kültürel biçimler çoğu zaman "otantik Rus" olarak algılanmıştır. Ama bu algılama da bir mittir: Egzotik Rusya miti. Bu imaj ilk olarak, Nataşa'nın dansının egzotikleştirilmiş versiyonları ile Ballets Russes tarafından ihraç edilmiş ve daha sonra Dostoyevski'yi en büyük romancı koltuğuna oturtup, "Rus Ruhu" versiyonlarını satmaya çalışan Rilke, Thomas Mann ve Virginia Woolf gibi yabancı yazarlar tarafından şekillendirilmişti. Eğer yok edilmesi gereken bir mit varsa, o da Rusya'nın egzotik ve başka bir diyarda olduğu efsanesidir. Ruslar uzun zamandır Batılıların Rus kültürünü anlamadıkları, Rusya'yı uzaktan gördükleri ve kendi etki alanlarındaki kültürlerin aksine iç inceliklerini bilmek istemedikleri gibi konularda şikâyet etmektedirler. Bu şikâyetleri, kısmen gücenmeye ve yaralı ulusal gurura dayansa da haksız değil. Rus sanatçı, yazar ve bestecilerini, bir "ulusal okul" kültür gettosuna sevk edip birey olarak değil, bu klişeye ne kadar çok uyabildiklerine göre yargılama eğilimindeyiz. Rusların "Rus" olmasını bekliyoruz – sanatları, halk motifleri, soğan kubbeleri, çan sesleri ve "Rus ruhu" ile kolaylıkla ayırt edilebilmeliler. Rusya'yı ve Avrupa kültüründeki 1812 ve 1917 yılları arasındaki esas yerini uygun bir şekilde kavramayı güçleştirmek için bundan daha fazlası yapılamazdı. Rus geleneğinin büyük kültürel şahsiyetleri (Karamzin, Puşkin, Glinka, Gogol, Tolstoy, Turgenyev, Dostoyevski, Çehov, Repin, Çaykovski ve Rimski-Korsakov, Diaghilev, Stravinski, Prokofiev, Şostakoviç, Chagall ve Kandinski, Mandelstam, Ahmatova,

Nabokov, Pasternak, Meyerhold ve Eisenstein) sadece "Rus" değil aynı zamanda Avrupalıydılar, bu iki kimlik iç içe girmişti ve karşılıklı bağımlılıkları vardı. Ancak ne kadar uğraşırlarsa uğraşsınlar, böyle Rusların kimliklerinin herhangi bir parçasını bastırmaları imkânsızdı.

Avrupalı Ruslar için kişisel davranışın iki farklı üslubu vardı. St. Petersburg'un balo salonlarında, sarayda veya tiyatroda *"comme il faut"** idiler: Avrupai davranışlarını, halk sahnesindeki bir aktör gibi sergiliyorlardı. Ama başka ve belki de farkında olmadıkları bir düzlemde ve özel hayatın daha az resmi alanlarında yerli Rus davranış alışkanlıkları galip gelmekteydi. Nataşa'nın "Dayı"sınm evine yaptığı ziyaret bu tür bir değişimi betimlemektedir: Evde, Rostov Sarayı'nda veya imparatora takdim edileceği baloda kendisinden beklenen davranış, canlı doğasının serbest bırakıldığı köy sahnesinde sergilediği davranıştan dünyalar kadar uzaktır. Bu rahat sosyal ortamdan aldığı girişken keyif besbelli kendisini bu dansla ifade etmiştir. Görünüşe göre bu rahatlık, Rus ortamında "daha fazla kendisi" olma duygusu, "Dayı"sı da dahil Nataşa'nın sınıfındaki pek çok Rus tarafından paylaşılmaktaydı. Kır evinin ya da *daça*nın basit eğlenceleri –ormanda avlanmak, banyo evini ziyaret etmek veya Nabokov'un dediği "Rus sporu *hodit" po gribi* (mantar arama)"[6]– pastoral mutluluğu tekrar ele geçirmekten daha fazla şeylerdi; bunlar kişinin Rusluğunun ifadeleriydi. Elinizdeki kitabın amaçlarından biri de, bu tür alışkanlıkları yorumlamak. Bu kitap sanatı, kurguyu, günlükleri, mektupları, anı kitaplarını ve kuralcı edebiyatı kullanarak, Rus ulusal kimliğinin yapısını yakalamaya çalışıyor. Bugünlerde "kimlik" moda bir terim. Ama birileri sosyal etkileşim ve davranışta kendisini nasıl ortaya koyduğunu göstermedikçe bu terimin bir anlamı yok. Kültür, sadece sanat çalışmalarından ya da edebi söylevlerden ibaret değildir, yazılmamış kuralları, şekil ve sembolleri, ritüel ve jestleri ve bu çalışmaların genel anlamını belirleyen, toplumun iç hayatını düzenleyen ortak hareketleri içermektedir. Yani okuyucu burada,

* Görgü kurallarına uygun, görgülü. (çev.)

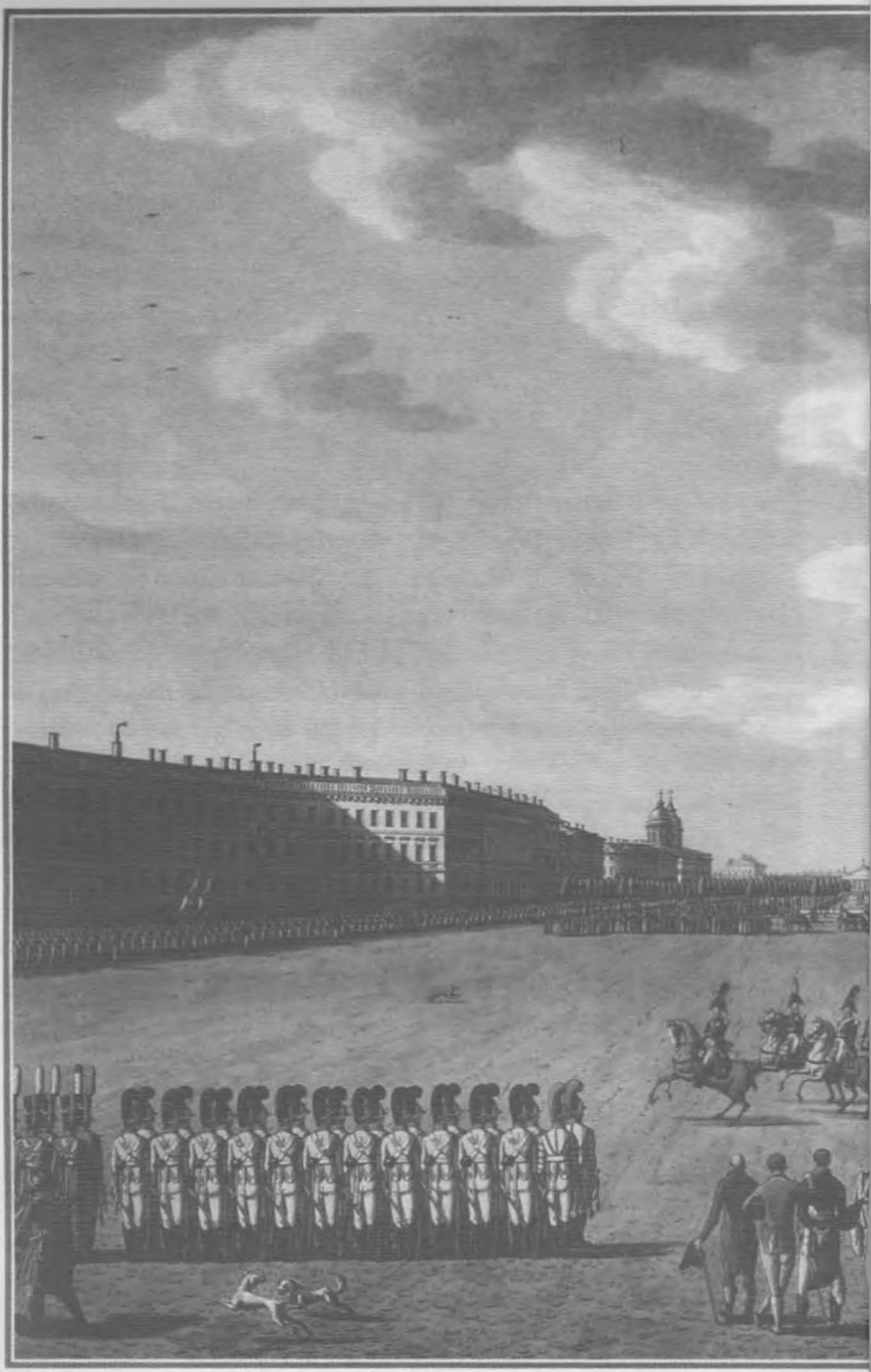
Savaş ve Barış gibi sanat eserlerinin aralarına, bu ulusal bilincin anahatlarının ayırt edilebileceği günlük hayattan bölümler (çocukluk, evlilik, dini hayat, manzaraya verilen tepkiler, yeme ve içme alışkanlıkları, ölüme karşı tavır) serpiştirildiğini görecektir. Bu bölümler, yaşamda ortak Rus duyarlılığının görünmez bağlarını bulabileceğimiz yerlerdir; tıpkı Tolstoy'un ünlü dans sahnesinde hayal ettiği gibi.

Kitabın yapısıyla ilgili birkaç söz söylemek gerekirse, bu kitap kapsamlı bir tarih kitabı değil bir kültür yorumudur, bu sebeple okuyucu bazı büyük kültürel figürlere, hakları olan tam sayfadan daha az yer verildiğine dikkat etmelidir. Yaklaşımım tematik oldu. Her bölümde Rus kültürel kimliğinin başka bir aşaması incelenmektedir. Bölümler on sekizinci yüzyıldan yirminci yüzyıla doğru ilerlemektedir ama kronoloji kurallarına bütünselliği korumak amacıyla uyulmamıştır. 1917 engelinin aşıldığı iki kısa yer bulunmakta (3 ve 4. bölümlerin kapanış kısımları). Bu kitabın anlatım düzeninin dışında kalan tarih, politik olaylar ve kültürel kurumlar gibi birkaç konuda Rus tarihi konusunda detaylı bilgisi olmayan okuyucu için de bazı açıklamalara yer verdim. (Daha fazlasına ihtiyaç duyanlar kronolojik tabloya bakabilir.) Hikâyem Brejnev döneminde sona eriyor. Bu döneme kadar ortaya konan kültürel gelenek doğal döngüsünün sonuna geliyor, bundan sonra gelenler yeni bir dönemin başlangıcı olabilir. Son olarak, St. Petersburg'un kültür tarihinin ve iki büyük soylu hanedan, Volkonski ve Şeremetevoların aile hikâyelerinin temel motif ve kökenleri gibi bazı tema ve varyasyonların kitap boyunca tekrar tekrar ele alındığı görülecektir. Bu tekrarlamaların anlamı okuyucu tarafından ancak kitabın sonunda algılanabilecektir.

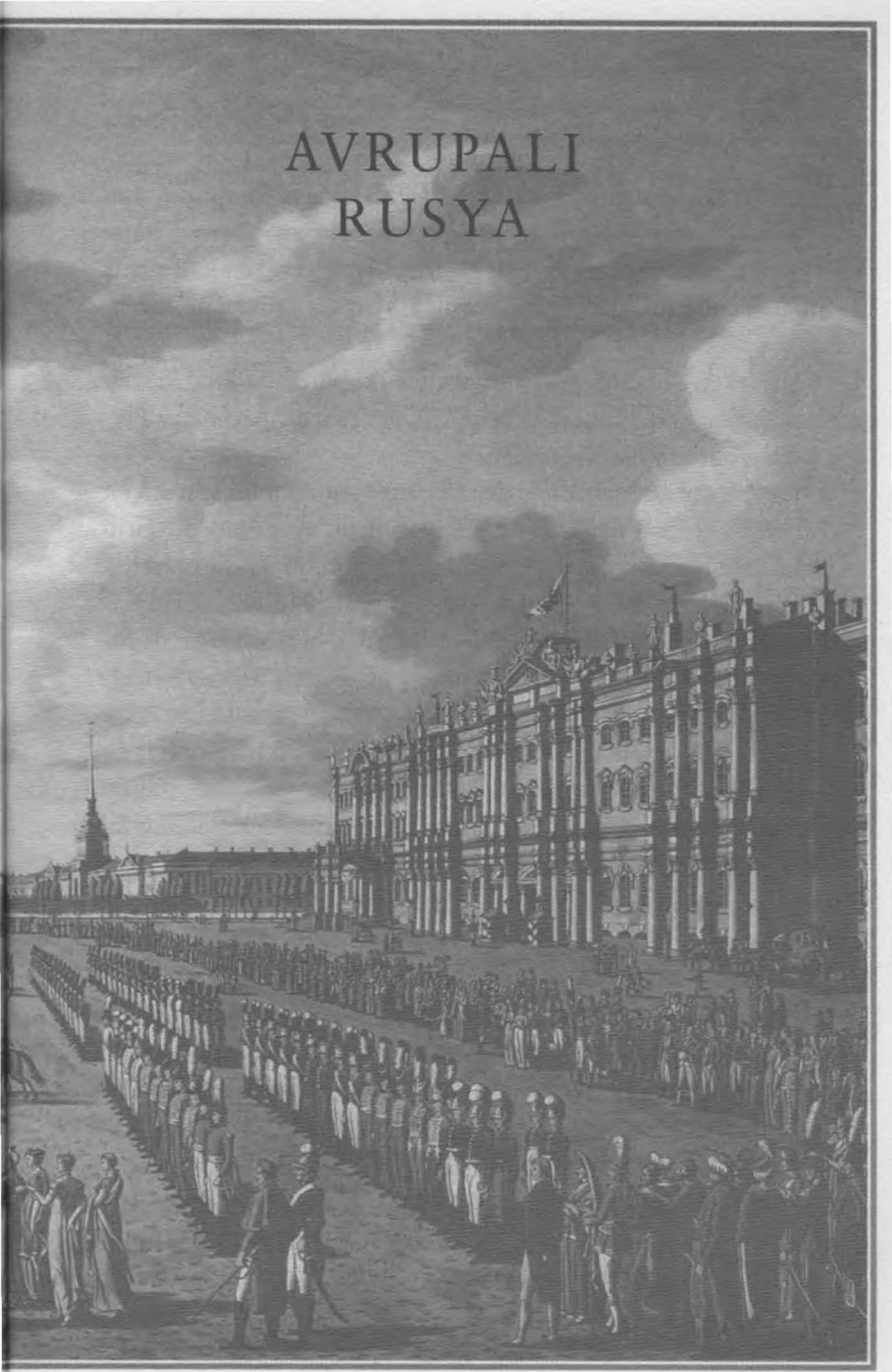


sayfa arkası

Benjamin Paterssen: İmparator I. Alexander'in, St Petersburg'da bulunan sarayındaki gösteriden bir kesit, 1803 dolayları.



AVRUPALI RUSYA



1

1703 yılının sisli bir sabahında, bir düzine kadar atlı, Neva Nehri'nin Baltık Denizi'ne döküldüğü kasvetli ve kıraç bataklık arazide ilerliyordu. O tarihte Rusya'yla savaş halinde olan İsveç'e ve bu terk edilmiş uzun bataklıkların sahiplerine karşı kale inşa edecekleri bir yer arıyorlardı. Ama denize akan geniş ve kıvrımlı nehrin görüntüsü, keşif alayının başında at süren, karayla çevrili Rusya'nın çarı için umut ve vaat doluydu. Kıyıya yaklaşırlarken atından indi. Süngüsüyle iki parça halinde kestiği turbayı haç şeklinde bataklık toprağa yerleştirdi. Ardından Petro, "Şehir burada olacak,"[1] dedi.

Avrupa'nın en büyük devletinin metropolü olmak için ancak birkaç yer buradan daha az uygun olabilirdi. Neva'nın çamurlu deltasındaki küçük adalar ağı ağaçlarla kaplanmıştı. İlkbaharda eriyen karların taşırdığı, rüzgârlarınsa süpürdüğü nehirlerin karanın üzerine çıktığı bu yer, insan yerleşimine hiç de uygun değildi, hatta yaz aylarında buraya gelmeyi göze alan birkaç balıkçı bile burada fazla kalamazdı. Buranın yegâne sakinleri kurtlar ve ayılardı.[2] Bundan bin yıl önce bu bölge denizin altındaydı. Baltık Denizi'nden Ladoga Gölü'ne akan bir kanal vardı, bugün Pulkovo ve Pargolovo Tepelerinin bulunduğu yerler ise adaydı. On sekizinci yüzyılın sonlarında, Büyük Katerina'nın Pulkovo Tepelerine inşa ettirdiği yazlık sarayı Tsarskoe Selo, yerel halk arasında Sarskoe Selo olarak anılıyordu. Bu isim Fince ada anlamına gelen *saari*'den geliyordu.

Petro'nun askerleri toprağı kazdıklarında bir metre kadar derinlikte su buldular. Arazinin biraz daha yüksekçe olduğu kuzeydeki ada dayanıklı temellerin atılabileceği tek yerdi. İş gücünün neredeyse yarısının öldüğü dört aylık hırslı bir çalışmanın ardından 20.000 asker toprağı çıplak elleriyle kazıp, kalas ve taşları çekerek ya da sırtlarında götürerek, toprağı ise giysilerinin kıvrımlarında taşıyarak Peter ve Paul Kalesi'ni inşa etti.[3] İnşaat işinin hem büyüklüğü hem de hızı inanılmaz derecede şaşırtıcıy-

dı. Birkaç yıl içinde nehrin denizle birleştiği yer, enerji dolu bir inşaat alanı haline gelmişti. 1709-1710 İsveç zaferinin ardından Rusya kıyının kontrolünü garantilemiş ve şehir her geçen gün yeni bir şekil almaya başlamıştı. Kafkaslar ve Sibirya kadar uzak yerlerden bile gelen toplam çeyrek milyon serf ve asker, ormanı temizlemek, kanal kazmak, yolları döşemek ve sarayları yükseltmek için gece gündüz çalıştı.[4] (Başka yerde çalışmaları kararnameyle yasaklanan) marangoz ve taş ustaları, yeni başkente doluştu. İş arayışı içinde gelen nakliyeciler, buz kırıcılar, kızak sürücüleri, kayıkçılar ve gündelik işçiler, etrafa sık bir halde yayılmış ahşap kulübelerde uyuyorlardı. Başlangıçta her şey ilkel el aletleriyle, kabaca ve bilindik şekilde yapılıyordu: Baltaların testereler üzerinde üstünlüğü vardı, küçük huş ağacı kütüğünden tekerlekleri olan basit el arabaları soyulmamış ağaç gövdelerinden yapılmıştı. Taş malzemeye o kadar çok ihtiyaç vardı ki, şehre gelen her kayık ve araç belirli bir miktarda taş getirmek zorundaydı. Tersaneler, şehrin işlek suyolu trafiğine taş dolu yelkenli ve mavna eklerken ve milyonlarca kütük her yıl nehirden aşağıya akarken, kısa zamanda tuğla, cam, mika ve katran üreten yeni endüstriler türedi.

St. Petersburg Rus peri masallarındaki sihirli şehir gibi akıl almaz bir hızla büyüdü. Çok görkemli ve yepyeni bir şehir olduğu için de kısa sürede efsanevi bir yer haline geldi. Petro, "Şehir burada olacak," dediğinde, sözlerinde ilahi bir emir yankılanıyordu: "Işık ol." Efsaneye göre o bu sözleri söylediğinde bir kartal dalışa geçip Petro'nun başının etrafında dönmüş ve sonra bir kemer şeklinde yükselen iki huş ağacının tepesine yerleşmişti. On sekizinci yüzyıl methiyecileri Petro'yu Tanrı statüsüne çıkarmışlardı: O bir Titan'dı, Neptün ve Mars'ın bir araya gelmiş haliydi. "Petropolis"i antik Roma ile karşılaştırdılar. Bu karşılaştırmayı, "imparator" unvanını benimseyip Sezar'a öykünerek yeni madeni para üzerine başının etrafında defne yaprağı bulunan zırhlı resmini koyduran Petro da yapıyordu. St. Petersburg'un, Tanrı'nın lütfuyla gelen adam tarafından yaratılışı miti, Puşkin'in epik şiiri

Bronz Atlı'nın (1833) (ki okul çağındaki her Rus çocuğu bu şiiri ezbere bilir) açılış dizelerinde billurlaşmıştır:

> Issız dalgaların kıyısında
> Durdu, yüce düşüncelerle
> Ve uzaklara baktı...[5]

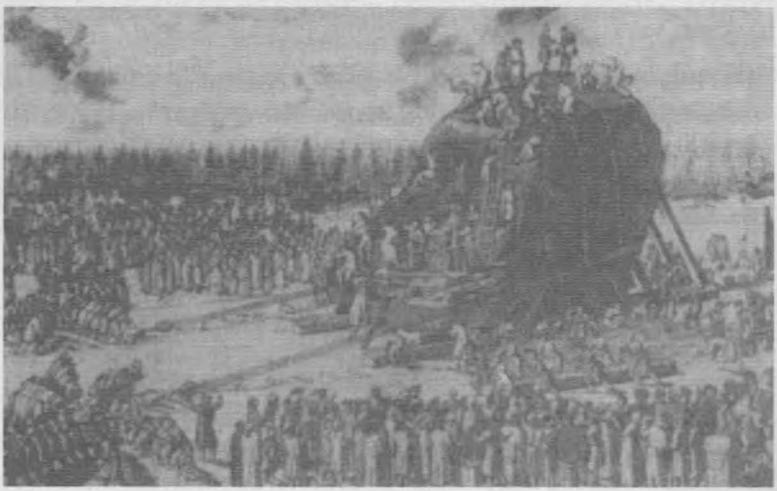
Puşkin'in dizeleri sayesinde efsane, halk kültüründeki yerini aldı. Adını Petro'nun koruyucu azizinin verdiği ve o zamandan bu yana değişen politikalarla üç kez ismi değişen şehre, sakinleri hâlâ kısaca "Petro" diyor.*

Şehrin mucizevi bir şekilde denizden yükselişi, ona popüler imgelemde ilk günden itibaren efsanevi bir statü verdi. Ruslar Petro'nun, şehrini göklerde yaptığını sonra da dev bir model gibi yere indirdiğini söyledi. Kum üzerine kurulmuş bir şehrin yaratılışını ancak bu şekilde açıklayabiliyorlardı. Temelleri toprakta olmayan bir başkent düşüncesi, Rus edebiyat ve sanatının esinlendiği Petersburg mitinin de temelini oluşturmaktadır. Bu mitolojide Petersburg gerçekdışı bir şehir, doğaüstü fantazi ve hayaletler diyarı, kıyametin yabancı krallığıdır. Gogol'un *Petersburg Hikâyeleri*'nde (1835) bahsedilen mutsuz ve yalnız kişilerin; Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanındaki Raskolnikov gibi hayalperest katillerin yuvasıdır. Her şeyi yok eden bir sel hayali, Puşkin'in *Bronz Atlı*'sından Bely'nin *Petersburg*'una (1913-1914) kadar şehrin "kaçınılmaz son" hikâyelerinin değişmez teması haline gelmiştir. Bu kehanet aslında bir gerçeğe dayanıyordu: Şehir deniz seviyesinden yukarıda inşa edilmişti. Caddeleri suyun ulaşamayacağı yüksekliklere kaldırmak için devasa moloz yığınları kullanılmıştı. Şehrin ilk yıllarında sıkça yaşanan sel baskınları, zeminin daha da yükseltilmesine neden olan tamirat ve güçlendirmeleri gerektirmişti. 1754 yılında, günümüzde

* Rusçada "Pyotr" olarak telaffuz edilmekte – bu nedenle "Petro" ("Sankt Piter Burkh"un orijinal yazılış ve telaffuzundaki) Şair Joseph Brodski'nin de belirttiği gibi belli bir yabancılık izlenimi uyandırıyor ve bu pek de Rus olmayan şehre aslında çok uyuyor (Joseph Brodski, "A Guide tos Renamed City," *Less Than One: Selected Essays* [Londra, 1986] s.71).

Kış Sarayı olarak bilinen sarayın temellerinin atıldığı zemin, elli yıl önceki zeminden üç metre daha yüksekteydi.

İthal taşlarla deniz üzerine inşa edilen Petersburg, doğaya meydan okuyordu. Nehir kenarının ünlü graniti Finlandiya ve Karelya'dan, saraylarının mermerleri İtalya, Urallar ve Ortadoğu'dan, gabro ve porfir İsveç'ten, dolerit ve arduvaz Onega Gölü'nden, kumtaşı Polonya ve Almanya'dan, traverten İtalya'dan, döşemelerse Belçika, Hollanda, Lüksemburg ve Lübeck'ten getirilmişti. Sadece kireçtaşı yerliydi.[6] Bundan daha çok taşın nakledilmesini gerektiren tek eser ise piramitlerdi. Falconet'in atlı Büyük Petro heykelinin kaidesi on iki metre yüksekliğinde ve yaklaşık otuz metre çapında büyük bir granit kayaydı. Yaklaşık 660.000 kilogram ağırlığındaki kayanın, bulunduğu orman açıklığından başkente olan on üç kilometrelik yoldan getirilmesi, önce bir dizi makara sonra da özel olarak yapılan bir mavna yardımıyla toplam bin adamın on sekiz ayını almıştı.[7] Puşkin'in *Bronz Atlı*'sı, bu ağır anıtı Rusya'nın kaderinin bir simgesi haline getirdi. St Isaac Katedrali'nin otuz altı dev granit sütunu, topraktan balyoz ve keskilerle çıkarılıp Finlandiya



1. Bronz Atlı'*nın kaidesi için dev kayanın kaldırılışı. A.P. Davydov'un çiziminden yapılan gravür, 1782.*

Körfezi'ndeki mavnalara çıplak ellerle taşınmış, St. Petersburg'a gemiyle yollandıktan sonra da tahtadan yapılmış dev vinçlerle yerine monte edilmişti.[8] Kayaların en ağırları kış aylarında, karın taşıma işlemini kolaylaştırdığı zamanlarda taşınmıştı ama gemiye yüklenebilmeleri için ilkbaharda karların erimesini beklemek gerekiyordu. O zaman bile 200 atlı kızak ekibi ile birkaç bin adamdan oluşan bir ordu lazımdı.[9]

Petersburg'un büyümesi, diğer şehirler gibi olmadı. Bu gelişmenin sorumlusu ne ticaret ne de jeopolitikti. O daha çok bir sanat eseri gibi inşa edilmişti. Fransız Yazar Madame de Stael'in 1812 yılında şehri ziyareti sırasında söylediği gibi "burada her şey görsel algı için yaratılmıştı." Bazen bütün şehir binaların ve yaşayanların tiyatroya ait birer aksesuvar hizmeti gördüğü dev bir *mizansen* gibi görünüyordu. Petersburg'un, kendi şehirlerindeki mimari *karışıma* alışkın olan Avrupalı ziyaretçileri, özellikle bu parçaların oluşturduğu bütünlerin garip, doğaya aykırı güzelliğine çarpılıyor ve çoğunlukla tiyatro sahneleriyle karşılaştırıyorlardı. "Her adımda karşıma çıkan mimari ve sahne dekorasyonu kombinasyonu beni şaşırtmıştı," diye yazdı seyahat yazarı Marki de Custine 1830 yılında. "Büyük Petro ve onun vârisleri başkenti sanki bir tiyatro sahnesiymiş gibi görüyordu."[10] Bu anlamda St. Petersburg, daha sonra sahnelenmiş "Potemkin Köyleri" prodüksiyonunun daha büyük bir versiyonu idi. "Potemkin köyleri" Dinyeper Nehri'nde gemiyle ilerleyen Büyük Katerina'yı memnun etmek için bir gecede nehir kıyısı boyunca mukavvadan inşa edilen klasik yapılardı.

Petersburg, doğal elementlerin –su, taş ve gökyüzünün– bir bileşimi olarak tasarlanmıştı. Bütün bu elementlerin sanatsal ahengini vurgulamak için düzenlenmiş bu tasarım, şehrin on sekizinci yüzyıl panoramasına yansımıştı.[11] Deniz âşığı olan Petro, hızla akan geniş Neva Nehri'nden ve yarattığı tablonun fonu olan açık gökyüzünden etkilenmişti. Amsterdam (ziyaret etmişti) ve Venedik (sadece kitaplardan ve tablolardan biliyordu), sarayların sıralandığı kanallar ve rıhtımlar için ilk ilham kaynağı olmuştu. Petro mimari beğenilerinde derleyiciydi; Avrupa başkent-

lerinden beğendiği şeyleri ödünç almıştı. Petersburg'un kiliselerini Moskova'nın parlak renkli soğan kubbelerinden ayıran yalın klasik barok tarzı, Londra'daki St. Paul Katedrali, Roma'daki St. Peter Katedrali ve şimdi Litvanya olan Riga'daki tek kuleli kiliselerin bir karışımıydı. Petro 1690'lardaki Avrupa seyahatlerinden geriye mimar ve mühendisler, zanaatkârlar, sanatçılar, mobilya tasarımcıları ve bahçe düzenleyicileri getirmişti.* İskoçlar, Almanlar, Fransızlar, İtalyanlar, hepsi de on sekizinci yüzyılda St. Petersburg'a gruplar halinde yerleştiler. Petro'nun "cennet"i için hiçbir masraftan kaçılmamıştı. Petro 1710'larda, İsveç Savaşı'mn en hararetli olduğu zamanlarda bile şehir planının detayları ile uğraşıyordu. Yaz Bahçelerini "Versailles'ınkinden daha güzel" yapmak için İran'dan şakayık ve narenciye ağaçları, Ortadoğu'dan süs balıkları ve Hindistan'dan pek azı Rus ayazında yaşayabilen ötücü kuşlar getirtmişti.[12] Petro, sarayların kendi onayladığı dizayna uygun muntazam ön cepheleri, tekdüze çatı çizgileri ve "rıhtım tarafındaki" balkon ve duvarlarında istediği tarzda demir trabzanlar olsun diye kararnameler yayınladı. Şehri güzelleştirmek için mezbahayı bile rokoko stilinde yaptırmıştı.[13]

"Bu şehirde bir tür piç mimari saltanatı bulunmakta," diye yazar Kont Algarotti on sekizinci yüzyılın ortalarında. "İtalya'dan, Fransa'dan ve Hollanda'dan çalıyor."[14] St. Petersburg'un Batı stilinin sahte bir kopyası olduğu görüşü on dokuzuncu yüzyılda yaygınlaşmıştı. On dokuzuncu yüzyıl yazar ve filozofu Alexander Herzen, bir zamanlar Petersburg için, "Diğer bütün Avrupa şehirlerinden, onların hepsine birden benzemesi ile ayrışıyor," demişti.[15] Yine de, ödünç aldığı her şeye rağmen şehrin kendine özgü bir karakteri vardı; denizle gökyüzü arasında açık bir sahne olmasının, görkemli büyüklüğünün ve şehre eşsiz sanatsal ahengini ödünç veren mimari parçaların bütünlüğünün sonucu bir karakter. On sekizinci yüzyıl Petersburg'unu bir kült yapan Diaghilev'in çevresindeki etkili kişilerden sanatçı Alexander Benois, bu ahenkli bütünü yakalamıştı. "Eğer güzelse," diye yaz-

* Büyük Petro'nun döneminde Petersburg'un en önemli mimarları Domenico Trezzini (İtalya), Jean Leblond (Fransa) ve Georg Mattarnovy (Almanya) idi.

mıştı 1902'de, "bir bütün olarak da, büyük külçeler halindeyken de güzel."[16] Eski Avrupa şehirleri yüzyıllar içerisinde inşa edilen ve en iyi olasılıkla da muhtelif dönemlere ait stillerin güzel binalarından oluşan birer koleksiyon olarak ortaya çıkarken, Petersburg bir dizi prensibe uygun olarak elli yıl içerisinde tamamlanmıştı. Üstelik hiçbir yer bu prensipler için bu kadar geniş bir alanı karşılayamazdı. Amsterdam ve Roma'daki mimarların binalarını yerleştirecekleri alan sorunları vardı. Ama Petersburg'da klasik ideallerini genişletebiliyorlardı. Düz hat ve meydanlarla, pahalı panoramaların nefes alabileceği, gerekli alan sağlanmıştı. Her yerde bulunan su sayesinde mimarlar, orantıları dengelemek için nehir ve kanallardaki yansımaları kullanabilir, alçak ve geniş malikâneler inşa edebilir, tartışılmaz bir güzellik ve görkem etkisi yaratabilirlerdi. Su, ağır barok stiline bir hafiflik, kıyısına yerleştirilmiş binalara da bir hareket katıyordu. Kış Sarayı bunun en mükemmel örneğidir. Son derece büyük olan boyutlarına rağmen (1050 oda, 1886 kapı, 1945 pencere, 117 merdiven) sanki nehirde yüzüyormuş hissini verir; mavi ön cephesindeki beyaz sütunların Neva Nehri'ne yansıyan görüntüsü bu hareket hissini yaratır.

Bu mimari bütünlüğün sırrı, şehrin nehir ve gökyüzüne karşı yerleştirilen ahenkli caddeler, meydanlar, kanallar ve parklar ağı ile birbirine bağlanan bir dizi parçalardan oluşmuş olmasıydı. İlk gerçek plan, Petro'nun ölümünden on iki yıl sonra, 1737'de kurulan St. Petersburg'un Düzenli Gelişimi Komisyonu'nun planına dayanır. Planın merkezinde, tıpkı Roma'daki Piazza del Popolo'da olduğu gibi amirallik binası vardır ve yollar üç yöne doğru yelpaze gibi açılmaktadır. Amirallik binasının, kendisiyle birleşen üç uzun caddenin (Nevski, Gorokhovaia ve Voznesenski) sonundan da görülebilen altın kulesi böylece şehrin sembolik ve topoğrafik merkezi olmuştur. 1760'larda St. Petersburg Taş Yapı Komisyonu'nun kurulmasıyla birlikte şehrin gruplar halinde planlanması daha da belirgin hale gelmişti. Revaçta olan Nevski Prospekt'te inşa edilecek saraylarda, taş kullanımını ve bir örnek ön cephe yapımını temin etmek için çok sıkı kurallar

konmuştu. Bu kurallar, caddeyi, gözün görebildiği yere kadar hiç kesmeden devam ettiren sanatsal fikrin önemini belirtmekteydi. Bu, İmparatoriçe Elizabeth tarafından, 1753 yılında şehrin kuruluşunun ellinci yıldönümünü işaretlemek üzere görevlendirilen sanatçı M.I. Makhaev'in ahenkli panoramalarında da yansıtılmıştır. Ama bu sistematik düzenlemenin nedeni sadece görsel ahenk değildi, şehrin bölgesel planlamasının yanı sıra ayrıca bir sosyal düzen biçimiydi. Kış Sarayı ya da Yaz Bahçeleri etrafındaki aristokratik yerleşim bölgeleri, Haymarket (Dostoyevski'nin Petersburg'u) yakınındaki memurların ve tüccarların ya da daha dışarı mahallelerdeki işçi banliyölerinin olduğu bölgeden, bir dizi kanal ve cadde ile ayrılıyordu. Eisenstein'in *Ekim* (1928) isimli filmini gören okuyucular bilecektir, Neva üzerindeki köprüler, işçilerin merkezi bölgelere gelmelerini engellemek için kaldırılabilmektedirler.

St. Petersburg bir şehirden çok daha fazlaydı. Rus insanını Avrupalı olarak yeniden yapılandıracak geniş ve neredeyse ütopik bir kültürel mühendislik projesiydi. Dostoyevski, *Yeraltından Notlar* (1864) isimli eserinde, "Dünyadaki en soyut ve kasıtlı şehir," demişti St. Petersburg için.[17] Petro kültürünün her yönü "ortaçağ" (on yedinci yüzyıl) Moskovi'sini inkâr amacındaydı. Petro'nun tasarladığı gibi, Petersburg vatandaşı olmak "karanlık" ve "geri kalmış" Moskova âdetlerini geride bırakıp, Avrupalı bir Rus olarak ilerleme ve aydınlanmanın modern, Batı dünyasına girmekti.

Moskovi dini bir medeniyetti. Kökleri, Bizans'a kadar uzanan Doğu Kilisesi'nin ruhani geleneklerinin içindeydi. Din, dil, âdet ve daha pek çok açıdan, bazı yönleriyle ilişki içinde olduğu Orta Avrupa'nın ortaçağ kültürünü anımsatıyordu. Ama tarihi ve kültürel olarak Avrupa'dan soyutlanmıştı. Batı'daki toprakları, Avrupa kıtasına ayak bastıkları arazilerden başka bir şey değildi: Baltık toprakları 1720'lerin sonuna kadar, Ukrayna'nın batısı ve Polonya topraklarının aslan payı ise on sekizinci yüzyıl sonuna kadar Rus İmparatorluğu'nun eline geçmemişti. Orta Avrupa'nın aksine Moskovi, Rönesans ve Reform hareketlerinin

etkisine maruz kalmamıştı. Erken modern çağın denizcilik keşiflerinde ya da bilimsel devrimlerinde de yer almamıştı. Avrupa ölçüsünde büyük şehirleri yoktu; ne sanata koruyuculuk yapacak prensleri, ne piskoposlara ait sarayları, ne gerçek kasabalısı veya orta sınıfı, ne de manastır akademileri haricinde üniversite ya da devlet okulu vardı.

Kilisenin hâkimiyeti, Moskovi'nin Rönesans'tan bu yana Avrupa'da şekil alan dünyevi sanat biçimlerinde gelişmesini engelledi. Dünyevi sanat yerine, Moskovi'nin dini yaşam tarzının odak noktası olan ikonlar vardı. İkonlar yaratıcı sanat eserleri olmalarının yanı sıra, aynı zamanda günlük ritüelin insan eliyle yapılmış eserleridir. İkonlarla, sadece evlerde veya kiliselerde değil, dükkânlarda, ofislerde ya da yol kenarlarındaki mabetlerde, kısacası her yerde karşılaşılıyordu. İkonu Avrupa'nın, kökeninde Rönesans olan laik resim geleneğine bağlayacak hemen hiçbir şey yoktu. On yedinci yüzyılın sonlarında Simon Ushakov gibi Rus ikon ressamlarının, Batı Barok tarzının klasik teknikleri ve tenselliği için ortaçağ ikon resminin sade Bizans tarzını terk etmeye başladıkları doğruydu. Ama Avrupa'dan gelen ziyaretçiler, Rus görsel sanatlarının ilkel durumu karşısında daima şaşkına dönmekteydiler. Rus sarayının İngiliz Doktoru Samuel Collins, 1660'larda Kremlin'deki ikonlarla ilgili olarak "düz ve çirkin" gözleminde bulunmuştu: "Tasvirleri görseniz, yaldızlı bir kurabiyeden başka bir şey demezsiniz."[18] İlk dünyevi portrelerin (*parsuny**) tarihi 1650'lere uzanmaktadır. Ama düz ikonik tarzı hâlâ korumaktadırlar. 1645 ile 1676 arasında hüküm süren Çar Alexei, az da olsa kendisine benzeyen güvenilir bir resme sahip olduğumuz ilk Rus yöneticidir. Diğer resim türleri (natürmort, manzara, alegori, vb) ise Petro'nun zamanına, hatta daha sonrasına kadar Rus repertuvarında hemen hemen hiç yer almamışlardı.

Rus Kilisesi diğer sanat dallarının dünyevi gelişimine de eşit derecede sekte vuruyordu. Enstrümantal müzik (kutsal ilahilere

* İkon ile laik portre arası, ikon resim teknikleri kullanılarak yapılan portre. (çev.)

karşıt olarak) günah olarak görülüyor ve kilise otoriteleri tarafından insafsızca bastırılıyordu. Ama zengin bir halk ozanlığı, müzik ve *skomorokhi* (Stravinski tarafından *Petruşka*'da [*Petrushka*] gösterilen) halk geleneği vardı; kilisenin ajanlarından kaçar, köyleri dolaşıp tef ve *gusli* (bir tür kanun) çalarlardı. Yine de her yerde hazır ve nazır olan kilise yüzünden edebiyat da geri kalmıştı. On yedinci yüzyılın sonuna doğru ucuz baskı teknikleri sayesinde halk hikâyelerinin ve beyitlerin renkli baskı biçimlerinde yayımlanması ile canlı bir endüstri oluşsa da, henüz basılı gazete, dergi, oyun veya şiir yoktu. Petro 1682 yılında tahta çıktığında, Moskova Basımevi'nde 1560'lardaki kuruluşundan beri basılan din dışı konulu kitap sayısı üçten fazla değildi.[19]

Petro Moskovi'den nefret ediyordu. Modası geçmiş kültüründen, dar kafalılığından, batıl korkularından ve Batı'ya karşı garezinden iğreniyordu. Cadı avları yaygındı, yabancı kâfirler Kızıl Meydan'da, halkın gözü önünde yakılıyordu; en sonuncusu 1689 yılında, Petro, on yedi yaşındayken yakılan bir Protestandı. Genç Petro zamanının çoğunu, Moskova'daki yabancıların kilise baskısı nedeniyle yaşamak zorunda bırakıldığı özel "Alman" banliyösünde geçiriyordu. Batı giysileri giyiyor, tıraş oluyor ve Ortodoks inancının tersine, Büyük Perhiz'de et yiyordu. Genç çar, Rusya'nın kıtasal bir askeri güç olarak ortaya çıkması için ihtiyaç duyabileceği teknikleri şahsen öğrenmek amacıyla Avrupa'yı dolaşmıştı. Hollanda'da gemi yapımcısı olarak çalıştı. Londra'da gözlemevine, cephaneliğe, Kraliyet Darphanesi'ne ve Kraliyet Akademisi'ne gitti. Königsberg'de ağır silahları öğrendi. Seyahatlerinde, Rusya'yı modern bir Avrupa devletine dönüştürmek için gerekli olanları aldı: Hollanda ve İngiliz donanmalarına benzer bir donanma, İsveç ve Prusya'dakilerin kopyası askeri okullar, Almanlardan ödünç alınmış bir hukuk sistemi ve Danimarka'dan uyarlanmış rütbe (devlet memurluğu) tablosu. Devletinin prestijini tanıtmak için savaş sahneleri ve portreler ısmarladı ve Petersburg'daki Avrupai sarayları için heykel ve dekoratif resimler aldı.

Yeni başkentteki her şey Rusları daha Avrupalı bir yaşam tarzını benimsemeye zorlamak için tasarlanmıştı. Petro soylularına nerede yaşayacaklarını, evlerini nasıl inşa edeceklerini, şehir içinde nasıl dolaşacaklarını, kilisede nerede duracaklarını, ne kadar hizmetçilerinin olacağını, balolarda nasıl yemek yiyeceklerini, nasıl giyinip saçlarını nasıl kestireceklerini, sarayda kendilerini nasıl taşıyacaklarını ve kibar bir toplumda nasıl sohbet edeceklerini söyledi. Baskı altındaki şehirde hiçbir şey şansa bırakılmamıştı. Bu saplantılı düzenleme St. Petersburg'a düşmanca ve bunaltıcı bir şehir imajını vermişti. Burada, Rus edebiyat ve sanatında merkezi bir rol oynayacak on dokuzuncu yüzyıl "gerçekdışı şehir" mitinin –Rus yaşam tarzına yabancı ve onu tehdit edici– kökleri bulunuyordu. "Petersburg'da," diye yazar Benois, "Romalı ruhu, yani biçimsel olarak mükemmel, sert ve değişmez bir düzen ruhu var; bu, genel Rus derbederliğinin dayanamadığı ama hiç kuşkusuz çekiciliği olan bir ruh." Benois şehri "eli sopalı bir çavuş" ile kıyaslamıştı, "makine gibi bir karakteri" vardı şehrin, Ruslar ise "darmadağın yaşlı bir kadın" gibiydiler.[20] İmparatorluk şehrinin on dokuzuncu yüzyıldaki imajı, sistematik düzenleme kavramı ile tanımlanıyordu. De Custine, Petersburg'un "bir ulusun başkentinden çok bir ordunun genelkurmay başkanlığı" gibi olduğunu söylemişti[21], Herzen ise, "tekdüzeliğinin ona bir askeri kışlayı hatırlattığını."[22] Burası inanılmaz orantıları olan, içinde yaşayanların hayatlarından çok mimari şekillerin soyut simetrisi tarafından düzenlenen bir şehirdi. Gerçekten de bu şekillerin esas amacı, Rusları tıpkı askerler gibi, tek sıra halinde tasnif etmekti.

Ama bu Avrupalı hayal dünyası imajının altında eski Rusya hâlâ görünüyordu. Çar tarafından klasik ön cepheler inşa etmeleri için başlarının eti yenen pek çok soylu, Moskova'daki avlularında yaptıkları gibi Petersburg'daki saraylarının avlularında da hayvanların gezinmesine izin veriyorlardı. Bu nedenle Petro, inek ve domuzların güzel Avrupalı caddelerinde dolaşmalarını yasaklayan sayısız kararname çıkartmak zorunda kalmıştı.[23] Buna rağmen caddelerinin en Avrupalısı Nevski bile "Rus"

eğriliğine yenilmişti. Bir ucunda Amirallik binası, üç kilometre ötedeki diğer ucunda Alexander Nevski Manastırı olmak üzere düz bir hat olarak tasarlanan resmi "prospekt," her iki uçtan başlayan farklı ekipler tarafından inşa edilmişti. Aynı çizgi üzerinde ilerlemekte başarısız olan ekipler caddeyi 1715 yılında tamamlandıklarında, iki ekibin birleştiği yerde belirgin bir kıvrım olmuştu.[24]

2

Fontanka Nehri'ndeki Şeremetevo Sarayı, Petersburg geleneğinin efsanevi sembolüdür. Bu şehrin insanları oraya "Fıskiyeli Ev" derler. 1926 ile 1952 yılları arasında, aralıklarla evin müştemilatında yaşayan şair Anna Ahmatova, burayı geçmişin büyük sanatçılarının ruhlarıyla birlikte ikamet ettiği, çok değerli manevi bir alan olarak görüyordu. Puşkin, Krylov, Tiutchev ve Zhukovski... Bir zamanlar hepsi buradaydılar.

> Hiçbir iddiam yok
> Bu şanlı evde,
> Ama sanki hemen tüm hayatım boyunca
> Meşhur çatısının altında yaşadım
> Fıskiyeli Saray'ın... Yoksul
> Geldim yoksul gideceğim...[25]

Evin tarihi, Petro döneminin, Batı kültürünü Rus toprağına yerleştirme planının küçülmüş haliydi. Poltava Savaşı sırasında çarın ordusunda Mareşal olan Boris Şeremetevo'ya 1712 yılında çar tarafından hibe edilmiş bataklık bir arazi üzerine inşa edilmişti. O tarihte bu bölge Petersburg'un hemen kenarındaydı ve arazi üzerindeki ormanlar saraya kırsal bir karakter veriyordu. Çar tarafından seçkin hizmetkârlara verilen hediyelerden biriydi. Çarın Petersburg'u geliştirme planının bir parçası olarak, Fontanka Nehri'ne bakan düzenli ön cephelere sahip, Avrupa

tarzı saraylar inşa etmeleri emredilmişti. Efsaneye göre, 1712 yılında bu arazi boştu. Ama Ahmatova burada İsveçlilere ait bir çiftlik ve binalar olduğuna inanıyordu, çünkü Petro zamanından önceye ait seçkin meşe ağaçları vardı.[26]

On sekizinci yüzyıl başlarında Şeremetevo ailesi uzun süredir sarayla yakın ilişkileri olan zengin bir klan olarak tanınmıştı. Romanovlarla uzaktan akraba olan Şeremetevolar, askeri kumandan ve diplomat olarak hanedana verdikleri sadık hizmetlerden dolayı büyük arazi parçalarıyla ödüllendirilmişlerdi. Boris Şeremetevo, Petro'nun eski müttefiklerinden biriydi. 1697 yılında çarın ilk Avrupa seyahatinde onunla birlikte seyahat etmiş ve Rusya'nın Polonya, İtalya ve Avusturya elçiliğini yapmıştı. İsveç Savaşı gazisi Boris Şeremetevo, 1705 yılında Rusya'nın ilk atanmış kontu (*graf*) oldu. Petro'nun Rus aristokrasisini Batılılaştırma kampanyasının bir parçası olarak Avrupa'dan ithal ettiği bir unvandı bu. Boris, zenginlik ve güçleri kendilerine çar tarafından lütfedilen, önde gelen Moskovi asilleri olan *boyar*ların sonuncusuydu (Petro'nun saltanatının sonuna doğru yeni unvanlı soylu sınıfı yerlerini aldıkça ortadan kaybolmuşlardı). Rusya'da Batı tarzında bir soylu sınıfı, yani çarın gücüne karşı bir denge unsuru olarak hareket edebilecek toprak sahibi bağımsız bir sınıf yoktu. On altıncı yüzyıldan itibaren devlet mahalli prenslerin yarı-feodal haklarını ortadan kaldırmış ve bütün soyluları (*dvoriane*) sarayın (*dvor*) birer hizmetkârı haline getirmişti. Moskovi, çarın şahsi mülkü olan ataerkil bir devlet olarak tasavvur ediliyordu ve soylu da kanunen çarın "kölesi" olarak tanımlanıyordu.* Soyluya hizmetleri karşılığı toprak ve serf veriliyordu ama bu Batı'da olduğu gibi sınırsız ve başkasına tabi olmadan sahip olunan bir toprak değildi, çara hizmet etmesi koşuluyla veriliyordu.

On sekizinci yüzyıldan önce Rusya'da büyük saraylar yoktu. Çarın hizmetkârlarının çoğu köylü kulübelerinden pek de büyük

* On dokuzuncu yüzyılda bile bütün soylular, kontlar ve baronlar da dahil olmak üzere, çara yazdıkları mektupları kalıplaşmış "Aciz Köleniz" ibaresiyle imzalamak zorundaydı.

olmayan ahşap evlerde yaşıyorlardı, basit mobilyaları, toprak veya tahtadan kapları vardı. Holstein Dükü'nün Moskovi elçisi Adam Olearius'a göre, 1630'lu yıllarda pek az Rus soylusunun kuştüyü yatağı vardı; daha çok "yastık, saman, hasır veya kumaş kaplı banklarda yatıyorlar; kış aylarında üstü düz olan fırınların üstünde uyuyorlar; hizmetçileri, tavukları ve domuzlarıyla birlikte [yatıyorlar]."[27] Soylu, sayısız mülkünü nadiren ziyaret ederdi. Çarın geniş imparatorluğunda bir yerden diğerine sevk edilirken tek bir mekânda kök salmak için ne zamanı ne de hevesi vardı. Mülklerine, hemen takas edilecek ya da satılacak birer gelir kaynağı olarak bakıyordu. Örneğin, Tula yakınındaki güzel malikâne Yasnaya Polyana, on yedinci yüzyılla on sekizinci yüzyılın başlarına kadar yaklaşık yirmi kez el değiştirdi. Kumarda ve içki âlemlerinde kaybedildi, aynı anda birkaç kişiye satıldı, kiralandı, takas edildi, ipotek edildi ve yeniden ipotek edildi; mülkiyet sorununu çözmek için yıllar süren hukuki mücadelenin ardından, 1760 yılında Volkonski ailesi tarafından satın alındı,



2. On yedinci yüzyıl Moskovalı kostümleri. Gravür, 1669.

nihayetinde de annesinden romancı Tolstoy'a kaldı.[28] Bu sürekli değişim nedeniyle soylular tarafından toprağa çok az yatırım yapılıyor, arazileri kalkındırmak ya da saray yapmak için herhangi bir girişim olmuyor, bu yüzden de ortaçağdan bu yana Batı'da gerçekleşen şeylerin hiçbiri gerçekleşmiyordu, yani toprak bir nesilden diğerine geçmediği için ne bir bölgede aile hâkimiyeti oluşturulabiliyor ne de bölge halkıyla bağlar güçlendirilebiliyordu.

On yedinci yüzyılda Moskovili *boyar*ların kültürel gelişimi Avrupalı soyluların çok gerisindeydi. Olearius onların "barbarlar arasında olduğunu," yüksek doğal bilim ve sanat hakkındaki fikirlerinin kabaca olduğunu söylüyordu.[29] Dr. Collins, "Nohut ve havucu kaynatarak yemeyi bilmiyorlar, domuz gibi kabuklarıyla falan yiyorlar," diyerek şikâyet ediyordu.[30] Bu gerilik biraz da Rusya'nın 1230'dan on beşinci yüzyılın ortalarına kadar Moğol işgali altında kalmasının bir sonucuydu. Tatarlar *boyar* âdet ve alışkanlıklarında oldukça derin izler bırakmışlardı. Üç yüzyıldan daha fazla bir süre, Batı'daki Rönesans dönemi boyunca Rusya, Avrupa medeniyetinden koparılmıştı. Moğol işgali döneminden çıkan ülke, on üçüncü yüzyıl başında Bizans'la derin bağları olan ilk Rus devletini oluşturan dağınık prenslikler konfederasyonu "Kievan Rus"tan* çok daha içekapanık bir ülkeydi. Eski soylu aileler zayıflatılmış, Rusya'nın Moğol Hanlarından kurtuluşunun ekonomik ve askeri anahtarını elinde tutan Moskovi devletinin esiri haline getirilmişlerdi. Moskovi devrinin (yaklaşık 1550-1700) Rus soylusu Avrupalı bakış açısına göre toprak sahibi bir soylu değildi. Hükümdarın hizmetkârıydı. Maddi kültüründe ise kendisini sıradan halktan ayıran çok az şey vardı. Tüccarlar gibi yarı oryantal *kaftan* ve kürk manto giyiyordu. Ailesini, tüccarlar ve köylüler gibi, Ruslara ailelerini İncil ve değnek kullanarak nasıl disipline edeceklerini öğreten on altıncı yüzyıl el-kitabı *Domostroi*'nin ataerkil âdetleriyle yönetiyordu. Rus asilzadesinin kabalığı meşhurdu. Boris Şeremetevo gibi kodamanlar

* Doğu Slavların tarihte kurduğu ilk devlet olan Kiev Prensliği, Kievskaya Rus ya da Kievan Rus. (çev.)

bile zaman zaman sarhoş hödükler gibi davranabiliyordu. Çar Petro'nun Avrupa seyahati sırasında maiyetindekiler, anı yazarı John Evelyn'in Kent'teki villası Sayes Court'ta kalmışlardı. Üç aylık kalışlarının sonunda verdikleri zarar o kadar fazlaydı ki –çim kaplı alanlar kazılmış, perdeler yırtılmış, mobilyalar harap edilmiş ve aile portreleri ziyaretçiler tarafından hedef tahtası olarak kullanılmıştı– Evelyn, Rus sarayına yüklü bir fatura sunmak zorunda kalmıştı.[31] Soylu sınıfın çoğunluğu okuma yazma bilmiyordu ve pek çoğu en basit matematik işlemlerini bile yapacak durumda değildi.[32] Çok azı seyahat etmiş veya Moskova'nın özel bir banliyösüne yerleşmeye zorlanan Avrupalılarla karşı karşıya gelmişti; soylular, yeni ve yabancı şeylere karşı güvensizdiler. Hayatları kilisenin arkaik ritüelleri tarafından düzenleniyordu; takvimleri, yılları dünyanın (Âdem'in doğuşu ile) MÖ 5509 yılındaki kavramsal yaratılışından itibaren hesaplayacak şekilde başlatılmıştı.*

Petro'nun toplumu iyileştirmesi ile soylu, Rusya'nın Avrupa âdetleriyle tanıştığı bir makam, sarayı ise bunun gerçekleştiği bir arena oldu. Sarayı soylu bir ikametgâhtan, mülkü ise soylu bir eğlence alanı veya ekonomik varoluştan çok daha fazlasıydı: Bulundukları yerin medeniyet merkeziydi.

Petro bütün soyluları hükümdarlığın hizmetkârları haline getirdiğinde modern mutlakiyetçi (Avrupalı) idarenin temellerini de atmış oldu. Eski *boyar* sınıfı, 1711 yılında Senato yerini alana kadar, toprak ve serf muhafızlığından kaynaklanan çeşitli hak ve ayrıcalıklara sahipti. Çarın kararlarını onaylayan bir Boyarlar Konseyi veya *Duma* vardı. Ama Petro'nun yeni aristokrasisi tamamen devlet ve askeri hizmetteki pozisyona göre tanımlanıyor, hak ve ayrıcalıklar da buna göre tespit ediliyordu. Petro, soyluları (doğumlarından çok) makamlarına göre düzenleyen ve halktan kişilere de devlete hizmetleri nedeniyle soylu statüsü

* Büyük Petro 1700'de yılları Batı sistemine göre hesaplamayı getirdi. Ama Rusya, Avrupa'nın geri kalanı tarafından kullanılan ve miladi takvimin on üç gün gerisinde olan Jülyen takvimine 1812 yılına kadar sadık kaldı. Zaman açısından bakıldığında İmparatorluk Rusyası her zaman Batı'nın gerisindeydi.

verilmesine izin veren bir rütbe tablosu tayin etti. Soyluların bu neredeyse askeri sıralaması, yaşam tarzlarında derin ve uzun süreli bir etkiye neden oldu. Gogol'un okuyucularının da bileceği gibi, Rus soylusu rütbeyi takıntı haline getirmişti. Her rütbenin (Petro'nun tablosunda on dört tane vardı) kendine ait üniforması vardı. Beyaz pantolondan siyah pantolona ilerleme, kırmızı şeritten mavi şerite, gümüşten altın ipliğe geçme soylunun çok iyi düzenlenmiş hayatında büyük öneme sahip törensel etkinliklerdi. Her rütbenin kendine ait soylu bir unvanı ve hitap şekli vardı: En üstteki iki rütbe için "Yüksek Ekselansları," üçüncü ve dördüncü sıradakiler için "Ekselansları" kalkıyor ve aşağıya doğru böyle gidiyordu. Değişik rütbelerdeki soyluların diğer rütbelerdekilere ya da kendilerinden yaşlı ya da genç olanlara nasıl hitap edeceklerini belirleyen sıkı ve incelikli görgü kuralları vardı. Kıdemli bir soylu, kendinden genç bir asile yazdığı mektubu sadece soyadını yazarak imzalayabilirdi ama genç asilin cevap mektubunda soyadına unvan ve rütbesini de eklemesi beklenirdi ve bunun ihmali, skandal ve düelloyla sonuçlanabilecek bir hakaret olarak addedilirdi.[33] Görgü kuralları aynı zamanda, devlet memuru soylunun, üst seviyedeki devlet memuruna ailesinin isim ve doğum günleri ile dini bayramlarda saygılarını sunmasını gerektirirdi. St. Petersburg'daki balo ve diğer etkinliklerde, genç bir soylunun kendinden yaşça büyükler ayakta dururken oturması ciddi bir hata olarak kabul edilirdi. Bu yüzden gösteri sırasında kıdemli bir subay gelir diye yeni subaylar tiyatroda kenarlarda ayakta dururlardı. Bütün subayların her zaman görev başında olduğu söylenirdi. G.A. Rimski-Korsakov (bestecinin uzak bir atası) 1810 yılında bir balo sonrası verilen yemekte üniformasının en üst düğmesini gevşettiği için Muhafız Birliği'nden atılmıştı.[34] Rütbe aynı zamanda önemli ayrıcalıklar da getiriyordu. Posta istasyonlarındaki atlar tamamen yolcunun statüsüne uygun olarak tahsis ediliyordu. Ziyafetlerde yemek ilk olarak, Rusça Pi (∏) harfi şeklindeki sofralarda, ev sahibinin yanında oturan en üst rütbedeki konuğa ikram edilir, masanın sonuna doğru rütbeler azalırdı. En üsttekiler bir yemekten ikinci kez almak isterlerse

sonda kalanlara yemek ikram edilemeyebilirdi. Prens Potemkin önemsiz bir soyluyu sarayında bir ziyafete davet etmiş, misafir masanın en sonuna oturtulmuştu. Daha sonra yemekten memnun kalıp kalmadığını soran ev sahibine konuğun cevabı "Hem de çok, ekselansları," olmuştu. "Her şeyi gördüm."[35]

Şeremetevolar bu yeni sosyal düzende çok çabuk yükseldiler. Çar, Boris Şeremetevo 1719 yılında öldüğünde, eşine, çocuklarına "bir baba gibi" davranacağını söylemişti. Yaşayan tek oğlu Pyotr Şeremetevo sarayda büyütülmüş, tahtın vârisinin (II. Petro) seçilmiş arkadaşlarından biri olmuştu.[36] Genç yaşta Muhafız Birliği'nde kariyer yaptıktan sonra önce İmparatoriçe Anna'nın, daha sonra da İmparatoriçe Elizabeth'in haznedarı olmuştu. Büyük Katerina zamanında da senatör ve seçilmiş ilk protokol müdürü olmuştu. İktidarla birlikte yükselip alçalan diğer saray gözdelerinin aksine Şeremetevo, arka arkaya altı hükümdarlık dönemi boyunca görevde kaldı. Aile bağları, korumasından yararlandığı etkili saray mensuplarından Prens Trubetskoi ve Katerina'nın diplomasi danışmanı Kont Nikitza Panin ile olan ilişkileri, onu herhangi bir iktidarın kaprisinin kurbanı olmaktan korumuştu. Rusya'nın Avrupai anlamda bağımsız ilk soylusuydu.

Şeremetevo klanının baş döndüren zenginliğinin bu kendine güvende büyük etkisi vardı. 800.000 hektardan fazla toprak ve 200.000'den fazla "kayıtlı serf"le (bu belki de bir milyon serf demekti), 1788 yılında Pyotr öldüğünde Şeremetevolar dünyadaki en büyük toprak sahibi aileden bile oldukça öndeydiler. 1790'larda yıllık ortalama 630.000 ruble (63.000 sterlin) gelirleri ile yıllık gelirleri yaklaşık 50.000 sterlin olan en büyük İngiliz lordları, Bedford ve Devonshire Dükleri, Shelborn Kontu ve Rockingham Markisi kadar güçlü ve onlardan çok daha zengindiler.[37]

Soylu servetlerin çoğu gibi Şeremetevoların serveti de esasen, devlete verdikleri hizmetlere karşılık kendilerine ödül olarak verilen toprak ve serf gibi cömert imparatorluk hibeleriydi. Aristokrasinin en zengin hanedanlarının hepsi, on altıncı ve on sekizinci yüzyıllar arasındaki büyük karasal genişleme dönemin-

de çar yanlısı devletin zirvesine yakın durmuşlar ve buna karşılık olarak da Rusya'nın güneyinde ve Ukrayna'da bol bol bağışlanan verimli arazilerle ödüllendirilmişlerdi. Bunlar Şeremetevolar ve Stroganovlar, Demidov ve Davidovlar, Vorontsov ve Yusupovlardı. On sekizinci yüzyılda sayıları artan kodamanlar gibi Şeremetevolar da ticaretten vurgun yaptılar. O yüzyılda Rus ekonomisi baş döndürücü bir oranda büyüdü ve geniş ormanlık arazilere, kâğıt fabrikalarına, dükkânlara ve şehirlerde çeşitli mülklere sahip olan Şeremetevolar da bu büyümeden büyük kârlar elde ettiler. On sekizinci yüzyılın sonu geldiğinde Şeremetevolar herhangi bir Rus soylu ailesinden iki kat daha zengindi, tabii Romanovlar hariç. Şeremetevoların, miraslarını oğulları hatta bazen kızları arasında paylaştıran Rus hanedanlarının çoğunun aksine, zenginliklerinin aslan payını ilk erkek çocuğa bırakmaları bu olağanüstü zenginliği bir miktar açıklar. Evlilik de Şeremetevoların zenginlik liginin en üstüne çıkmalarında önemli rol oynayan bir faktördü; özellikle, 1743 yılında Pyort Şeremetevo ile çok zengin olan başka bir klanın mirasçısı Varvara Cherkasskaya arasındaki evlilik. Şeremetevolar Moskova'nın varoşlarındaki güzel Ostankino mülkünü Varvara Cherkasskaya sayesinde elde ettiler. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında, Rus tiyatrosunun ilk büyük emprezaryosu olan oğulları Nikolai Petroviç'in buraya akıttığı devasa servet sonucu Ostankino, Şeremetevo hükümdarlığının mücevheri haline gelmişti.

Şeremetevolar saraylarına inanılmaz derecede paraları –çoğu zaman da kazandıklarından fazla– harcıyorlardı, bu nedenle on dokuzuncu yüzyılın ortalarında birkaç milyon rubleyi bulan bir borçları birikmişti.[38] Müsriflik Rus aristokrasisinin tuhaf bir zayıflığıydı. Bu biraz aptallıktan, biraz da fazla uğraşmadan müthiş bir hızla zenginlik elde eden bir sınıf olma alışkanlığından kaynaklanıyordu. Bu zenginliğin çoğu ise Versailles veya Potsdam ile kıyaslanabilecek kadar muhteşem bir kraliyet sarayı yaratmak için tasarlanmış imparatorluk hibeleri şeklindeydi. Bu saray merkezli kültür içinde başarılı olmak için soylunun olağanüstü bir yaşam tarzına ihtiyacı vardı: İthal edilmiş sanat eserleri

ve mobilyası ile gösterişli bir saray, Avrupai tarzda cömert balo ve ziyafetler, rütbe ve statü, saraydan iltimas ve terfi almak çok önemliydi.

Şeremetevoların bütçesinin önemli bir parçası muazzam ev personeline gidiyordu. Aile büyük bir hizmetli ordusu bulunduruyordu. Sadece Fıskiyeli Ev'de 340 hizmetli vardı, her kapının önüne bir teşrifatçı koymaya yeterdi bu. Dahası, Şeremetevoların bütün evlerindeki personel sayısı binin üzerindeydi.[39] Bu geniş maiyet çok fazla serf bulunan bir ülke için lükstü. En büyük İngiliz evlerindeki hizmetli sayısı bile bunlarla kıyaslandığında çok küçük kalıyordu: 1840'larda Chatsworth'teki Devonshire'ların evindeki hizmetli sayısı sadece on sekizdi.[40] Yabancılar her zaman Rus saraylarındaki hizmetli sayısına şaşırmışlardır. Hatta Fransız büyükelçisi Kont Ségur şaşkınlığını, "Özel bir konutta bile 500 hizmetli olabilir!" diyerek ifade etmiştir.[41] Sayısız hizmetliye sahip olmak Rus aristokrasisinin bir zayıflığı ve belki de nihai sonlarının nedeniydi. Vilayetlerdeki orta sınıfa ait evlerde bile karşılayabileceklerinin üstünde hizmetli bulunuyordu. Moskova bölgesinde önemsiz bir devlet memuru olan Dmitri Sverbeyev babasının 1800'lerde sadece her yıl Moskova'ya yaptığı kısa seyahat için 6 Danimarka atı bağlı bir İngiliz faytonu, 4 faytoncu, 2 sürücü ve 2 üniformalı uşak bulundurduğunu hatırlıyor. Aile mülkünde 2 aşçıbaşı, bir uşak ve yardımcısı, bir kâhya, 4 kapıcı, özel kuaför, 2 terzi, yarım düzine hizmetçi, 5 çamaşırcı kadın, 8 bahçıvan, ayrıca mutfakta ve çeşitli yerlerde çalışan 16 personel vardı.[42] 1810'larda Riazan vilayetinde orta sınıf bir aile olan Selivanovların evinde ise aile içi yönetim, atalarının 1740'larda hizmet ettikleri saray kültürü tarafından belirlenmeye devam ediyordu. Koyu yeşil üniformaları, pudralı perukları ve örgü at kılından yapılma özel ayakkabılarıyla odadan geri geri çıkmaları gereken seksen uşakları ve çok sayıda personelleri vardı.[43]

Şeremetevoların evinde giysi bir başka büyük israf kaynağıydı. Babası gibi Nikolai Petroviç de Avrupa modasının sadık bir takipçisiydi ve giysileri için ithal kumaşlara her yıl birkaç bin sterline eşdeğer para harcıyordu. Gardrobunun 1806 yılındaki envanteri, her biri altın iplikle dikilmiş koyu yeşil veya koyu kah-

verengi kaşmir ya da o zamanlar moda olan trikotaj renklerinde en az otuz sekiz adet farklı tarzda saray üniforması olduğunu gösteriyor. 10 takım tek, 18 takım çift düğmeli frak, 54 redingot, biri kutup ayısı diğeri beyaz kurt kürkünden yapılma 2 beyaz kürk palto, 6 kahverengi kürk palto, 17 yün ceket, 119 pantolon (53 beyaz, 48 siyah), 14 ipek gecelik, maskeli balolarda giymek üzere pembe taftadan yapılmış iki adet kukuletalı uzun giysi, iki adet mavi ve siyah saten şeritli siyah tafta Venedik kıyafeti, 39 adet altın ve gümüş sim işli Fransız ipek *kaftan*, 8 kadife *kaftan* (biri lila renginde ve sarı puantiyeli), 63 yelek, 42 fular, 82 çift eldiven, 23 adet üç köşeli şapka, 9 çift bot ve 60 çiftten fazla ayakkabısı vardı.[44]

Eğlendirmek de pahalı bir işti. Şeremetevo hanesi ufak bir kraliyet sarayı gibiydi. Moskova'daki iki önemli ev –Ostankino ve Kuskovo malikâneleri– konserler, operalar, havai fişekler ve birkaç bin misafirlik baloların verildiği müsrif eğlenceleriyle ünlüydü. Şeremetevoların misafirperverliğinin sınırı yoktu. Rusların yemek zamanı evin kapısını açık bırakma soylu âdeti Fıskiyeli Ev'de sınırsız bir cömertlikle uygulanıyordu; öğlen ve akşam yemeklerinde çoğunlukla elli misafir oluyordu. Orada sıkça yemek yiyen yazar İvan Krylov, kim olduğunu kimsenin bilmediği bir konuğun yıllarca orada yemek yediğini hatırlıyordu. "Şeremetevoların hesabından" deyimi Rus diline "bedava" anlamında girmiştir.[45]

Şeremetevoların evindeki hemen her şey Avrupadan ithal edilmişti. Hatta Rusya'da bolca bulunan temel maddeler (meşe ağacı, kâğıt, tahıl, mantar, peynir ve yağ) bile dışarıdan geliyor, pahalı da olsalar tercih ediliyorlardı. Peter Şeremetevo'nun 1770 ile 1780 yılları arasında dışarıdan satın aldığı mallarla ilgili bilgiler arşivlenmişti. Bunları ya direkt St. Petersburg'daki yabancı tüccarlardan ya da onun için ithalat yapmakla görevlendirilmiş olan simsarlar aracılığıyla alıyordu. Giysi, mücevher, kumaş direkt olarak Paris'ten, genellikle de Versailles'in terzisinden; şarap Bordeux'dan geliyordu. Çikolata, tütün, bakkaliye, kahve, tatlı ve süt ürünleri Amsterdam'dan; bira, köpek ve arabalar ise İngiltere'den gelirdi. Şeremetevo'nun alışveriş listelerinden biri:

Tüy gibi yumuşak malzemeden *kaftan*
Altın ve inci ile dikilmiş kaşkorse
Patlıcan moru ipek pantolon, *kaftan* ve sarı kaşkorse
Her iki tarafında mavi şeritler olan pamuktan, kırmızı *kaftan*
Altınla dikilmiş mavi ipek kaşkorse
Altın ve gümüşle dikilmiş frambuaz rengi ipek kaşkorse ile kumaş *kaftan* ve pantolon
Yeşil kadifeden kaşkorse ile çikolata rengi *kaftan* ve pantolon
Siyah kadifeden redingot
Benekli siyah kadifeden frak
24 gümüş düğmeli frak
Altın ve gümüşle dikilmiş 2 kabartmalı pamuklu kumaştan kaşkorse
Kaşkorse için 7 *arşın** Fransız ipeği
Gecelikler için dantelden 24 çift manşet
Pantolon için 12 arşın siyah kumaş ve 3 arşın siyah kadife
Çeşitli kurdela
67.5 kilo iyi kalite tütün
27 kilo normal kalite tütün
36 teneke briyantin
6 düzine kan yapıcı şurup
Altın enfiye kutusu
2 varil mercimek
1 kilo vanilya
27 kilo yermantarı (yağ içinde)
90 kilo İtalyan makarnası
108 kilo parmesan peynir
150 şişe ançüez
Martinik'ten 5.5 kilo kahve
10.8 kilo karabiber
9 kilo beyaz biber

* Bir *arşın* 71 santimetredir.

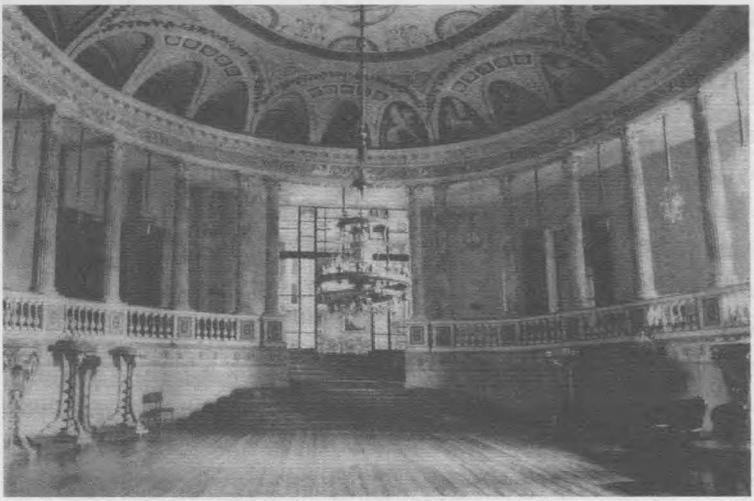
2.7 kilo kakule
36 kilo kuru üzüm
72 kilo kuşüzümü
12 şişe İngiliz kuru hardalı
Çeşitli türlerde jambon, domuz pastırması, sosis
Sütlü pelte kalıpları
600 şişe beyaz Burgondy şarabı
600 şişe kırmızı Burgondy şarabı
200 şişe köpüklü şampanya
100 şişe köpüksüz şampanya
100 şişe pembe şampanya.[46]

Eğer Boris Şeremetevo *boyar*ların sonuncusuysa, oğlu Pyotr da Rusya'nın ilk ve belki de en büyük Avrupalı centilmeniydi. Bir soylunun, Moskovi *boyar*ından Rusya soylusuna dönüşümünü, Avrupa tarzında bir saray inşaatından daha açık hiçbir şey gösteremez. Bu saray, görkemli çatısı altında Avrupa sanatlarını bir araya getirmişti. Sadece bir bina ya da sosyal bir alan değil, kabul ve balo salonlarıyla aristokratların çalım atacakları, zarafet ve Avrupai alışkanlıklarını gösterebilecekleri bir tiyatro sahnesi gibiydi. Saray, medenileştirici bir güç olarak algılanıyordu: Rus köylü toprağı çölünün ortasında bir Avrupa kültür vahasıydı ve mimarisi, tabloları, kitapları, serf orkestrası, operası, tanzim edilmiş parkları ve model çiftlikleri ile halkın aydınlamasına hizmet edecek bir araç olarak tasarlanmıştı. Bu anlamda Petersburg'un tam bir yansımasıydı.

Fıskiyeli Ev de tıpkı Rusya gibi, Boris Şeremetevo'nun son yıllarında hızla inşa ettiği, önceleri ahşaptan yapılmış tek katlı bir *daça* idi. Pyotr, evi 1740'larda yeniden taştan inşa ederek genişletmişti, zira İmparatoriçe Elizabeth kendi azametli imparatorluk ikametgâhlarının inşaatını emrettikten sonra St. Petersburg'a saray yapma modası başlamıştı. Bu ikametgâhlar Fontanka Nehri'ndeki Yaz Sarayı (1741-44), Tsarskoe Selo'daki Büyük Saray (1749-52) ve bugün bizim bildiğimiz Kışlık Saray'dı (1754-62). Bütün bu barok başyapıtlar on altı yaşında Rusya'ya gelen

İtalyan mimar Bartolomeo Rastrelli tarafından yapılmıştı. Rastrelli, St. Petersburg'un karakteristiği olan İtalyan ve Rus barok tarzlarının sentezini mükemmelleştirmişti. Avrupalı örneklerinden genişliği, formundaki taşkınlık ve renklerindeki cüretkârlık sayesinde ayrılan bu temel biçim, Rastrelli tarafından tasarlandığı tahmin edilen Fıskiyeli Ev'e de damgasını vurmuştu. Binanın inşaatını ise Tsarskoe Selo'da Rastrelli'nin birinci asistanlığını yapan, Deniz Harp Okulu'ndan mezun, Rusya'nın dikkate değer ilk mimarı, Tver'li önemsiz bir soylu olan Savva Chevakinski denetlemişti. Klasik ön cephe, aslan maskeleri ve Şeremetevo klanının başarılarını ilan eden askeri simgelerle süslenmiş ve bu tema demir parmaklıklar ve kapılarda da sürdürülmüştü. Sarayın arkasında, İtalya'dan gelen mermer heykellerin sıralandığı patikasıyla Tsarskoe Selo'nunkini anımsatan geniş bir bahçe, süslü bir İngiliz mağarası, bir Çin kameriyesi ve hoş bir şekilde evin adını yansıtan fıskiyeler vardı.[47]

İçeriye girildiğinde ise ev pahalı bir konfor zevkini yansıtan, tipik Avrupa oymacılığı, mobilya ve dekor koleksiyonu gibiydi. Duvar kâğıdı (Fransa'dan) henüz moda olmuştu ve görünüşe göre Rusya'da ilk kez Fıskiyeli Ev'de kullanılmıştı.[48] Pyotr Şeremetevo, evi her yıl yeniden dekore ettiren bir moda takipçisiydi. Üst katta balo ve konserler için kullanılan büyük kabul salonu bulunuyordu. Parke zeminli, yüksek tavanlı odanın suya bakan tarafı boydan boya pencereydi, karşı duvarda ise odayı olağanüstü ışıkla dolduran muhteşem etkisiyle, altın yapraklı şamdanlar ve devasa aynalar vardı. Özel bir kanatta değerli ikonların bulunduğu bir şapel bulunuyordu, üst katta tören balkonu, antika müzesi, çoğunluğu Fransızca olan yaklaşık 20.000 kitaplık bir kütüphane, serf sanatçılar tarafından yapılan aile ve kraliyet tablolarının asılı olduğu bir galeri ve Avrupa tabloları koleksiyonu vardı ki Şeremetevolar bunlardan sürekli alıyorlardı. Galerilerde Raphael'in, Van Dyck'ın, Correggio'nun, Veronese'nin, Vernet'in ve Rembrandt'ın çalışmaları vardı. Hepsi Kışlık Saray'da, Ermitaj'da duruyor bugün.[49]



Fotoğraf: William C. Brumfield

3. *Ostankino'daki* Şeremetevo Tiyatrosu. *Sahneden bir görünüm. Parter, balolar için kullanılan zeminle kaplanmış*

Bir sarayla yetinmeyen Şeremetevolar Moskova'nın batı yakasında, Kuskovo ve Ostankino'da, daha pahalı iki saray daha yaptılar. Görece sade ahşap eviyle kırsal bir havaya bürünen Moskova'nın güneyindeki Kuskovo mülkü, tasarımıyla olağanüstü hırslı bir projeydi. Evin önünde, 50.000 konuk tarafından izlenebilecek sahte deniz savaşlarının sahnelenebileceği büyüklükte, insan yapımı bir göl vardı, ayrıca birkaç yüz tablonun bulunduğu bir kulübe, kameriyeler, süslü mağaralar, yaz mevsimi için açık amfitiyatro, 150 kişilik oturma kapasitesi ve büyük bir Fransız operasının rahatlıkla sahnelenmesine yetecek derinlikteki sahnesiyle daha büyük bir iç tiyatro (1780 yılında yapıldığında Rusya'nın en gelişmişiydi) bulunuyordu.[50] Şeremetevo operasını en üst seviyesine çıkaran Nikolai Petroviç, Kuskovo'daki konser salonu 1789 yılında yandığında Ostankino'daki tiyatroyu yeniden yaptırdı. Ostankino'daki tiyatro 260 kişilik izleyici kapasitesiyle Kuskovo'dakinden de büyüktü. Teknik olanakları Kuskovo'dakinden çok daha ileriydi ve parteri döşemeyle kapatıp tiyatroyu bir balo salonuna çevirebilecek, özel olarak tasarlanmış bir aygıt bulunuyordu.

3

Aristokrasinin medenileştirilmesi, milyonlarca serfin hünerine dayandırılmıştı. Rusya, teknoloji konusundaki eksikliğini sınırsız olan ucuz işgücü ile kapatıyordu. Turistlerin Kışlık Saray'ın debdebe ve güzelliğinde görüp ağızlarının açık kalmasına neden olan şeylerin çoğu –sonsuz parke kaplamalar, altın varak kullanımındaki bolluk, şatafatlı ahşap ve kabartma işleri, insan saçından ince iplerle yapılan iğne işleri, değerli taşlar üzerine işlenmiş peri masallarından sahnelerle minyatür kutular ya da malakit üzerindeki karmaşık mozaikler– tanınmayan serf sanatçıların çalışmalarının meyvesiydi.

Serfler, Şeremetevoların sarayları ve sanatları için gerekliydi. 200.000 kayıtlı serften her yıl birkaç yüzü seçilip sanatçı, mimar, heykeltıraş, mobilyacı, dekoratif ressam, varakçı, oymacı, bahçıvan, tiyatro teknisyeni, aktör, şarkıcı ve müzisyen olarak eğitilirdi. Ama yeteneğin eksik olduğu yerde sırf sayıyla bile çok şey başarılabilirdi. Kuskovo'da, çalgıcıların eğitimiyle vakit harcanmasın diye her bir müzisyene çalması için sadece tek bir notanın öğretildiği bir boru orkestrası vardı. Çalgıcı sayısı çalınacak melodideki nota sayısına eşitti. Çalgıcıların tek yetenekleri, notalarını uygun zamanda çalmalarıydı.[51]

Argunov ailesinin Rus sanatının gelişmesinde önemli katkıları olmuştu. Argunovların hepsi Şeremetevoların serfleriydi. Mimar ve heykeltıraş Fedor Argunov, Fıskiyeli Ev'in ana kabul salonlarını tasarlayıp yapmıştı. Kardeşi İvan Argunov, Kraliyet Sarayı'nda Georg Grot ile resim çalışmış ve ülkenin önemli portre ressamlarından biri olarak hızla isim yapmıştı. 1759 yılında İmparatoriçe Büyük Katerina'nın portresini yapmıştı ki bu, sarayın portre ressamları için Avrupa'ya baktığı bir dönemde, Rus bir sanatçıya verilen ender bir onurdu. İvan'ın en büyük oğlu Pavel Argunov, Quarenghi ile birlikte Ostankino ve Fıskiyeli Ev'de çalışan bir mimardı. Küçük oğlu Yakov Argunov ise 1812'de yaptığı İmparator Alexander portresi sayesinde ünlen-

mişti. Ama Argunov kardeşlerin en ünlüsü, on dokuzuncu yüzyıl Rusya'sının hiç tartışmasız en iyi ressamı olan ortanca kardeş Nikolai idi.[52]

Yaratıcı serfin pozisyonu aslında karmaşık ve belirsizdi. Sahipleri tarafından çok değer verilen ve ödüllendirilen sanatçılar vardı. Şeremetevo dünyasında en çok para kazananlar, değerli aşçıbaşılar ve şarkıcılardı. 1790 yılında Nikolai Petroviç, aşçıbaşına yıllık 850 ruble (İngiliz evlerinde en iyi aşçıbaşlarına ödenen ücretin dört katı), en iyi opera şarkıcısına ise 1500 ruble ödüyordu. Ama diğer serf sanatçıların ücretleri oldukça düşüktü. Fıskiyeli Ev'in her tür sanatsal işinin başına getirilen İvan Argunov, yılda sadece 40 ruble alıyordu.[53] Serf sanatçıların, evin diğer serflerinden daha yüksek bir statüsü vardı. Daha iyi yerlerde barınıyor, daha iyi besleniyor ve saray, kilise veya diğer soyluların evinde komisyon karşılığı serbest çalışabiliyorlardı. Yine de bütün serfler gibi efendilerinin mallarıydılar ve diğerleri gibi cezalandırılabilirlerdi. Bağımsızlık için çabalayan bu sanatçılar için bu tür bir esaret korkunç bir engeldi. Fıskiyeli Ev'in sanat yöneticisi olarak İvan Argunov, sarayın iç dizaynının sık sık değiştirilmesinden, maskeli balo ve kıyafet baloları düzenlemekten, tiyatro gösterileri için sahne hazırlamaktan, havai fişek gösterilerinden ve sayısız ufak tefek işten sorumluydu. Sürekli olarak sahibinin emrettiği ufak bir işi yapmak için kendi sanatsal projelerini bırakması gerekiyordu ve eğer emirleri yerine getirmekte başarısız olursa Kont onu cezalandırılabilir, hatta kırbaçlatabilirdi. İvan serf olarak öldü. Ama çocukları özgür olabildiler. Nikolai Petroviç'in vasiyetine göre Nikolai ve Yakov'un da aralarında bulunduğu, evde çalışan yirmi iki serf 1809 yılında özgürlüklerini elde etti. Dokuz yıl sonra Nikolai, Argunov Kraliyet Sanat Akademisi'ne seçilmişti, devlet tarafından onurlandırılan serf kökenli ilk Rus sanatçıydı.[54]

Argunov'un en unutulmaz portrelerinden biri, başka bir Şeremetevo serfini, Kontes Praskovya Şeremetevo'yu tasvir ettiği portredir. Argunov onu kırmızı bir şal ve boynuna astığı, eşi Kont Nikolai Petroviç Şeremetevo'nun bulunduğu parlak

minyatür ile resmetmiştir (levha I). Bu tablonun yapıldığı tarihte (1812) kontun eski serfi olan operasının primadonnası ile yaptığı evlilik, halktan ve saraydan saklanıyordu. Praskovya'nın ölümüne kadar da öyle kalacaktı. Argunov, bu öngörülü ve etkileyici portrede onların trajedisini göstermekteydi. Yaratıcı serflerin karşılaştıkları engeller ve toplumun âdetleri hakkında çok şey anlatan, olağanüstü bir hikâyedir bu.

Praskovya, Şeremetevoların Yaroslav eyaletindeki Yukhotsk mülkünde yaşayan serf bir aileden geliyordu. Babası ve büyükbabası doğuştan demirciydiler, bu nedenle kendilerine Kuznetsov (Demirci) soyadı verilmişti ama babası İvan, serfler arasında "kambur" olarak tanınırdı. 1770'lerin ortalarında İvan, Kuskovo'daki baş demirciliğe getirilmiş, burada aileye, arka tarafında geniş bir arazisi olan ahşap bir ev verilmişti. İvan en büyük iki oğlunu terzi olarak eğitilmeleri için göndermiş, üçüncüsü ise Şeremetevo orkestrasında müzisyen olmuştu. Praskovya ise güzelliği ve sesi ile çoktan dikkati çekmişti ve Pyotr Şeremetevo, operacı olması için ona eğitim verdirmişti. Praskovya, İtalyanca ve Fransızca öğrendi, her iki dili de akıcı bir şekilde konuşup yazıyordu. Ülkenin en iyi hocalarından şan, oyunculuk ve dans dersleri aldı. İlk olarak, 1779 yılında, henüz on bir yaşındayken André Grétry'nin operakomiği *L'Amitié à l'épreuve*'in Rusya prömiyerinde hizmetçi kız olarak sahneye çıktı ve bir yıl içinde de Antonio Sacchini'nin *La Colonie* adlı eserinde başrol olan Belinda rolü verildi kendisine.[55] Bu noktadan sonra neredeyse sürekli olarak başrolde opera söyledi. Praskovya'nm güzel soprano sesi, perdesi ve berraklığı ile ayırt ediliyordu. Rusya'da Şeremetevo operasının on sekizinci yüzyılın son yirmi yılında öne çıkması Praskovya'nm popülerliği ile yakından ilişkiliydi. O, Rusya'nın ilk gerçek süper starıydı.

Praskovya'yla Kont'un romantik ilişkilerinin hikâyesi sanki bir operakomikten çıkmış gibiydi. On sekizinci yüzyıl sahnesi, genç ve zarif soylulara âşık olan hizmetçi kızlarla doluydu. Praskovya bile, mütevazı geçmişi prensle evlenmesine izin vermeyen büyüleyici bir kadın kahramanın anlatıldığı çok popüler bir ope-

ra olan *Anyuta*'da genç serf kız rolünde şarkı söylemişti. Nikolai Petroviç, genç ya da zarif değildi, bu doğru. Praskovya'dan neredeyse yirmi yaş büyük, kısa boylu ve toplu sayılabilecek, onu melankolik ve hastalık hastası yapan zayıf bünyeli bir adamdı.[56] Ama sanatsal duyarlılıkları olan bir romantikti ve Praskovya ile müzik sevgisini paylaşıyordu. Onun kendi mülkünde büyümesini, ardından operasında bir şarkıcı olarak gelişmesini izlemiş, fiziksel güzelliği kadar manevi niteliklerini de fark etmişti. En sonunda da ona âşık olmuştu. "Ona karşı çok hassas ve tutkulu şeyler hissediyordum," diye yazmıştır 1809'da:

"Ama arzuladıklarımın bedensel zevkler mi, yoksa güzelliğin dışında aklı ve ruhu tatlılaştıran zevkler mi olduğunu anlamak için duygularımı inceledim. Arkadaşlıktan çok bedensel ve ruhsal zevkler aradığımı görünce aşkımın öznesinin özelliklerini uzun süre gözlemledim ve erdemli bir akıl, içtenlik, insan sevgisi, vefa ve sadakat gördüm. Kutsal inanca bağlılık ve Tanrı'ya karşı samimi bir saygı buldum. Bu nitelikler beni güzelliğinden daha çok büyüledi, çünkü bunlar, harici hazların hepsinden daha güçlü ve çok daha nadirdirler."[57]

Hemen böyle başlamamıştı elbette. Genç kont 1788 yılında babası öldükten sonra aile mülklerinin sorumluluğunu devralana kadar ava ve kızların peşinde koşmaya düşkündü. Nikolai Petroviç zamanının çoğunu bu tensel arayışlarla geçiriyordu. Genç toprak sahibi, serf kızlar üzerindeki "haklarını" sık sık talep ediyordu. Gündüzleri serf kızlar çalışırken mülkündeki odalarının etrafında dolaşır ve seçtiği kızın penceresinden mendilini atardı. O gece o kızı ziyaret eder ve tekrar çıkmadan önce de mendilini geri isterdi. 1784 yılında bir yaz akşamı, Praskovya birkaç köpek onu kovalamaya başladığında babasının iki ineğini dereye götürüyordu. Bir günlük avdan dönen kont, köpekleri çağırıp Praskovya'ya yaklaştı. Babasının onu oralı bir ormancıyla evlendirmeye niyetlendiğini duymuştu. Praskovya on altı yaşındaydı ki bu, serf bir kızın evlenmesi için oldukça geç bir yaştı. Kont bunun doğru olup olmadığını sordu. Praskovya doğru olduğunu

söyleyince de bu evliliği men edeceğini söyledi. "Sen bunun için doğmadın! Bugün bir köylüsün ama yarın bir hanımefendi olacaksın!" sonra döndü ve gitti.[58]

Kont ve Praskovya ne zaman *fiilen* "karı koca" oldular tam olarak bilinmiyor. Önceleri efendisi tarafından özel muamele gören birkaç divadan biriydi. Gözde şarkıcı ve dansçılarına mücevher isimleri vermişti Nikolai Petroviç –"Zümrüt" (Kovaleva), "Lâl" (Shlykova) ve "İnci" (Praskovya)– onları pahalı hediye ve sürpriz yağmuruna tutuyordu. Şeremetevo'nun muhasebecisine gönderdiği mektuplarda "evimin kızları" dediği bu kızlar, daima sarayda hazır bulunuyorlardı. Kış aylarında St. Petersburg'a seyahat ederken ve yaz aylarında Kuskovo'ya dönerken kendisine eşlik ediyorlardı.[59] Her şey onların Kont'un haremi olduğunu gösteriyor – Preskovya'yla evlenmesinden hemen önce diğerlerini evlendirip her birine çeyiz vermesi gerçeği de öyle.[60]

Serf haremleri, on sekizinci yüzyılda ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında son derece modaydı. Rus soyluları arasında büyük bir harem sahibi olmak, ironik bir şekilde, Avrupai davranışların ve medeniyetin bir işareti olarak görülüyordu. Şeremetevolarınkı gibi bazı haremleri hediye ve himaye ayakta tutarken bazılarını da toprak sahibinin serfler üzerindeki tam hâkimiyeti ayakta tutuyordu. Sergei Aksakov, *Aile Tarihi*'nde (1856), kadın serfleri ile bir harem kuran uzak bir akrabasının hikâyesini anlatır. Bu kişi karşı çıkmaya çalışan herkesi, karısı da dahil, ya döver ya da hapseder.[61] Bu tür davranışlar on dokuzuncu yüzyıl anı edebiyatında bolca bulunuyor.[62] Bu anılardan en detaylı ve en ilginç olanı, babası, seksenlik soylu Pyotr Koshkarov'un arazisinde kâhya olan Ianuarius Neverov tarafından yazılmış. Sayıları on iki ile on beş arasında değişen genç serf kızların en güzelleri, evin kadınlara ayrılan bölümünde sıkı bir şekilde tecrit ediliyor ve evin esas kâhyası olan ve Koshkarov'a yedi oğlan doğuran eski metresinin kontrolü altında tutuluyorlardı. Harem içerisinde büyük bir yatak odası vardı. Koshkarov yattığında bütün kızlar kendisine katılıyor, onunla birlikte dua ettikten sonra şiltelerini onun yatağının etrafına seriyorlardı. Kızlardan biri efendilerinin

soyunmasına ve yatağa yatmasına yardım ediyor ve ardından hepsine masal okuyordu. Sonra uyumaları için kendi hallerine bırakılıyorlardı. Sabahları Koshkarov giyinip duasını ettikten ve bir fincan kahvesini içip piposunu yaktıktan sonra "cezalandırmaya" başlıyordu. Söz dinlemeyen kızlar ya da sadece cezalandırmak istedikleri, değnekle dövülüyor veya yüzleri tokatlanıyor diğerleri yerde sürünmeye zorlanıyorlardı. Bu sadist vahşilik, Koshkarov için cinsel bir "oyunun" parçasıydı. Ama aynı zamanda disipline etme ve korkutma işlevi de görüyordu. Erkek hizmetlilerden biriyle gizli bir ilişkiye girmekle suçlanan bir kız, elleri ve ayakları bir kütüğe bağlı olarak bir ay boyunca hapsedilmişti. Daha sonra kız ve âşığı bütün serf topluluğunun önünde birkaç adam tarafından, adamlar yorgunluktan yere yığılana kadar kırbaçlanmış ve iki zavallı yerde birer kan yığını olarak bırakılmışlardı. Böyle bir vahşetin yanında, kızlarının eğitimine ve gelişimine de büyük önem vermişti Koshkarov. Her biri okuma yazma biliyordu, hatta bazıları Fransızca da biliyordu. Kızlardan biri Neverov'a Puşkin'in *Bahçesaray Çeşmesi* isimli eserini ezbere öğretmişti. Avrupalılar gibi giyiniyorlar, kilisede özel yerlere oturuyorlardı ve haremde yerlerine daha genç kızlar alınınca efendileri tarafından erkek hizmetkârların en seçkinleri olan av serflerinden biriyle evlendiriliyor ve kendilerine çeyiz veriliyordu.[63]

1790'ların başında Praskovya, Şeremetevo'nun gayriresmi eşi olmuştu. Onu Praskovya'ya bağlayan artık sadece bedensel zevkler değil, onun da söylediği gibi, aklının ve ruhunun güzelliğiydi. Bundan sonraki on yıl boyunca kont ona olan aşkı ile toplumdaki yüksek konumu arasında parçalanmış olarak kalacaktı. Praskovya ile evlenmemesinin ahlaki açıdan yanlış olduğunu hissediyordu ama aristokrat gururu bunu yapmasına izin vermiyordu. On sekizinci yüzyıl Rus aristokrasisinin statü saplantılı kültüründe serflerle evlilik –on dokuzuncu yüzyılda görece daha yaygın olsa da– son derece nadirdi ve onun kadar azametli ve zengin bir soylu için bu düşünülemezdi bile. Hem Praskovya'yla evlenirse vârisinin meşru olup olmayacağı bile belli değildi.

Kont'un karşı karşıya olduğu ikilem operakomikte pek çok soylunun karşılaştığı ikilemle aynıydı. Nikolai Petroviç, on sekizinci yüzyılın son yirmi yılında Rusya'yı silip süpüren duygusallık kültünden etkilenen bir adamdı. Sahneye koyduğu çalışmaların çoğu sosyal kurallar ve doğal duygular arasındaki çatışmanın çeşitlemeleriydi. Bunlardan biri, Voltaire'nin *Nanine* (1749) adlı eseriydi. Bu eserin kahramanı, vesayeti altındaki kıza âşık olan Kont Olban, romantik duyguları ile sınıfının bu sıradan kızla evlenmesini engelleyen âdetleri arasında seçim yapmaya zorlanıyor, sonunda aşkı seçiyordu. Kendi hayatı ile paralellikler o kadar aşikârdı ki, Nikolai Petroviç, Nanine rolünü, o dönemde başrol sanatçısı Praskovya olmasına rağmen Anna Izumudrova'ya vermişti.[64] Halk sosyal olarak eşit olmayan âşıkları sahnede destekledi ve Aydınlanma'nın en temel ideali olup bu tür çalışmalarda canlandırılan bütün insanların eşitliği fikrini alkışladı. Ama gerçek hayatta aynı bakışı sergilemedi.

Praskovya'nın kontla olan gizli ilişkisi onu katlanılmaz bir duruma sokmuştu. İlişkilerinin ilk birkaç yılında onun serfi olarak kalmış ve Kuskovo'da diğer serflerle bir arada yaşamıştı. Ama gerçek, ayrıcalıklı pozisyonuna kızıp ona kin dolu sözler sarf eden dost serflerden saklanamazdı. Kendi ailesi bile bu durumdan faydalanmaya çalışmış ve önemsiz taleplerini konta götürmeyince Praskovya'yı lanetlemişlerdi. Bu arada kont ondan ayrılma düşünceleri içindeydi. Praskovya çektiği acıyı saklamaya çalışıp sessizce dinler ve ancak kont gittikten sonra gözyaşlarına boğulurken, o ailesine olan görevlerini, statü olarak kendisiyle eş biriyle evlenmesi gerektiğini söyleyecekti. Kötü niyetli dedikodulardan kendisini ve Praskovya'yı korumak ve kimse görmeden rahatlıkla onu ziyaret edebilmek için esas malikânenin yanına özel ahşap bir ev, sade bir *daça* yaptırmıştı kont. Praskovya'nın başkalarıyla görüşmesini, tiyatro ya da kilise hariç başka bir yere gitmesini yasaklamıştı, gündüzleri zaman geçirmek için sadece harpsikord çalabilir ya da iğne işi yapabilirdi. Ama bu, serf dedikodularının Moskova'nın geneline yayılmasını engelleyemedi. İnsanlar Praskovya'nın evinin etrafında gizlice dolanır, bazen de

"köylü geline" sataşırlardı.[65] Bu, Kuskovo'yu terk etmek için yeterli bir nedendi. Nikolai Petroviç, 1794–95 yılları arasında, Praskovya'yı daha lüks ve korunaklı dairelere yerleştirebileceği Ostankino'daki yeni saraya taşındı.

Praskovya, Ostankino'da da zor durumdaydı. Serflerin içerlediği Praskovya, toplum tarafından da dışlanmıştı. Saygınlığını ancak güçlü karakteri sayesinde koruyabilmişti. En büyük rollerinin hep trajik kahramanlar olması çok semboliktir. En ünlü performansı, 1979 yılında tahta yeni geçen İmparator Paul'un Ostankino'ya yaptığı ziyaret sırasında sahneye konan *Samnit Evlilikleri* (*Les Mariages Samnites)* eserindeki Eliane idi.[66] Grétry'in bu operasının konusu Praskovya'nın hayat hikâyesi gibiydi. Samnit kabilesinde kızların bir erkeğe karşı hissettiklerini göstermelerini yasaklayan bir kanun vardı. Eliane, bu yasaya karşı gelerek kendisiyle evlenmeyecek, evlenemeyecek olan savaşçı Parmenon'a aşkını ilan eder. Samnit reisi onu suçlu bulur ve kabileden atar, bunun üzerine Eliane, asker kılığına girer ve Romalılara karşı savaşmak için reisin ordusuna katılır. Savaş sırasında Samnit reisinin hayatını meçhul bir asker kurtarır. Zafer kazanan Samnit ordusu eve dönünce reis bu meçhul adamın bulunmasını emreder. Askerin Eliane olduğu ortaya çıkar. Parmenon, onun cesur davranışlarından etkilenir ve kabilesinin âdetlerine karşı koyarak Eliane'e aşkını ilan eder. Bu rol, Praskovya'nın en son rolü olur.

Les Mariages'in sahneye konmasından kısa bir süre önce Nikolai Petroviç, İmparator Paul tarafından saraya çağırılır. Kont, imparatorun eski arkadaşıdır. Büyüdüğü Millionaia Caddesi'ndeki Şeremetevo Malikânesi, Kış Sarayı'ndan bir taş atımı uzaklıktadır ve çocukluğunda kont, kendisinden üç yaş küçük olan ve çok sevdiği Paul'ü sık sık ziyaret etmiştir. 1782 yılında, gelecekteki imparator ve müstakbel eşinin yurtdışı seyahatine kıyafet değiştirerek katılmıştır. Ani öfke patlamaları ve disiplin yanlısı hareketleriyle soyluların çoğunu kendinden uzaklaştıran Paul'le anlaşabilen birkaç soyludan biridir Şeremetevo. Paul 1796 yılında tahta geçince Şeremetevo'yu Kıdemli Nazır, sara-

yın baş yöneticisi yapmıştı. Kont saray hizmetine pek de hevesli değildi –Moskova'yı ve sanatı özlüyordu– ama başka seçeneği yoktu. Petersburg'a ve Fıskiyeli Ev'e geri döndü. Praskovya'nın hastalığının ilk belirtileri bu safhada açığa çıkmıştı. Semptomlar kesindi, verem olmuştu. Şarkıcılık kariyeri sona ermişti ve Fıskiyeli Ev'de kendi kullanımı için özel olarak yapılan, resmi ve kabul alanlarından tamamen tecrit edilmiş, gizli bir daireye hapsolmuştu.

Praskovya'nın Fıskiyeli Ev'e hapsolması sadece hastalığının bir sonucu değildi. Sarayda yaşayan serf kız söylentileri, toplumda skandala yol açmıştı. Zevk sahibi insanlar konuşmuyordu, ama herkes biliyordu. Petersburg'a ilk geldiğinde kontun kendisine bir eş seçeceği düşünülmüştü doğal olarak. "Söylentilere bakılırsa," diye yazmıştı arkadaşı Prens Shcherbatov, "şehir seni pek çok kez evlendirdi, bu nedenle seni bir kontesle göreceğiz sanırım ve bundan da son derece memnunum."[67] Bu yüzden, evliliğe en uygun adamın bir köylü kız için kendini harcadığı görülünce, aristokrasinin hayal kırıklığı, öfke ve ihanet duygusuyla katlandı. Kontun bir serfle karı-koca gibi yaşaması neredeyse vatana ihanet gibi algılanıyordu, özellikle de İmparatoriçe Büyük Katerina'nın, torunu Granddüşes Aleksandra Pavlovna arasında bir evlilik olması ile ilgili teklifini kontun reddettiği düşünüldüğünde (bu da çoktan efsane statüsünü kazanmıştı). Kont toplum tarafından dışlanmıştı. Şeremetevolar onu reddetmiş ve miras konusunda ne yapılacağı ile ilgili çekişmelere başlamışlardı. Fıskiyeli Ev'in geniş kabul salonları misafirlerden yoksundu. Dost olarak kalanlar toplumun züppe önyargılarını umursamayan Prens Shcherbatov gibi sadık çocukluk arkadaşları ya da şair Derzhavin ve mimar Quarenghi gibi sanatçılardı. İmparator Paul de bu kategorideydi. Pek çok kez kıyafet değiştirerek Fıskiyeli Ev'in arka kapısından gelmiş, hasta olduğunda kontu ya ziyaret etmiş ya da Praskovya'yı dinlemişti. 1797 yılının Şubatı'nda Praskovya, imparator ve birkaç yakın dost için Fıskiyeli Ev'in konser salonunda resital vermişti. Paul, Praskovya'ya hayran olmuş ve ona Argunov tarafından yapılan portrede taktığı pırlanta yüzüğü vermişti.[68]

İmparatorun verdiği manevi destek kontun sosyal âdetleri bir kenara bırakıp Praskovya ile resmen evlenme kararını vermesinde önemli bir etken olmuş olmalı. Nikolai Petroviç, Şeremetevo klanının diğer aristokrat ailelerden farklı olduğuna, sosyal normların biraz dışında olduğuna inanmıştı her zaman. Toplumda kendisine yönelen düşmanca görüşlerin bir kısmını da hiç kuşkusuz bu küstahça kibir kışkırtmıştır.[69] 1801 yılında kont, Praskovya'ya özgürlüğünü verdi ve en sonunda, 6 Kasım'da, Moskova'nın dışında, küçük bir kasaba kilisesi olan Povarskaya'da gizli bir törenle evlendi onunla. Tanıkları Prens Shcherbatov, birkaç dost ve hizmetkârdı. Evlilik o kadar gizli tutulmuştu ki, evlilik sertifikası 1905 yılına kadar papazın cemaat arşivlerinde gömülü kalmıştı.[70]

Praskovya, bir yıl sonra, babası gibi Fıskiyeli Ev'in özel şapelinde vaftiz edilen Dmitri adını verdikleri bir erkek çocuk dünyaya getirdi. Doğum onu güçsüz bırakmıştı. Zaten ileri derecede verem hastası olan Praskovya, acı dolu üç haftanın ardından öldü. Altı yıl sonra, hâlâ keder içindeki kont, oğluna yazdığı vasiyetnamede bu ölümden şöyle bahsetmektedir:

> Annenin kolay gebeliği mutlu bir sonucun habercisiydi; seni acı çekmeden dünyaya getirdi ve ben onun sağlığının seni doğururken kötüleşmediğini görmekten son derece mutluydum. Ama şunu bilmeni isterim ki, çok sevgili oğlum, bu mutluluğu çok kısa bir süre hissedebildim, senin yumuşak bebek yüzünü bir babanın ilk öpücüğüyle ancak öpmüştüm ki, annen kötü bir hastalığa yakalandı ve onun ölümü kalbimdeki tatlı duyguları şiddetli bir kedere çevirdi. Hayatını kurtarması için Tanrı'ya yalvardım, sağlığını yerine getirsinler diye uzman doktorlar çağırdım ama gelen ilk doktor defalarca rica etmeme rağmen yardım etmeyi acımasızca reddetti. Ardından hastalığı kötüleşti. Diğerleri bütün çabalarını gösterdiler, sanatlarının bütün bilgilerini aktardılar ama ona yardım edemediler. İnlemelerim ve ağlayışlarım neredeyse beni de mezara götürecekti.[71]

Bu noktada, hayatının en umutsuz zamanında Petersburg toplumu tarafından terk edilmişti kont. Cenaze hazırlıkları sırasında Praskovya'mn ölümünü ilan etmiş ve Ortodoks gelenek-

lerine göre, açık tabutu önünde saygılarını sunmak isteyenler için Fıskiyeli Ev'i ziyaret saatlerini belirtmişti.[72] Çok az insan gelmişti. Gelenler o kadar azdı ki, tabutu ziyaret süresi, âdet olduğu üzere üç günden sadece beş saate indirilmişti. Cenazede yas tutan da, Fıskiyeli Ev'den kontun babasının yanına gömüldüğü Alexander Nevski Manastırı'na kadar tabuta eşlik eden de aynı küçük gruptu. Grup, isimlerini yazabileceğimiz kadar küçüktü. Praskovya'nın yakın arkadaşları, çoğunlukla operada sahne alan serf arkadaşları, son yıllarında onun tek sosyal iletişim kaynağı olan Fıskiyeli Ev'in çalışanları, kontun daha önceki serf sevgililerinden olma gayrimeşru çocuklarından birkaçı, bir iki kilise memuru, Praskovya'nın günah çıkardığı papaz, mimar Giacomo Quarenghi, kontun aristokrat arkadaşlarından birkaçı. Saraydan ise kimse yoktu (Paul 1801 yılında öldürülmüştü), eski soylu ailelerden de kimse yoktu, ancak belki de en şaşırtıcı olanı, Şeremetevo ailesinden de kimsenin olmamasıydı.[73] Bu altı yıl sonra bile kont için hâlâ acı ve keder kaynağıydı.

Beni seven, bana saygı duyan ve benim zevklerimi paylaşan dostlarım olduğunu zannediyordum ama eşimin ölümü beni umutsuzluğa sürüklediğinde, beni rahatlatacak, kederimi paylaşacak çok az insan olduğunu gördüm. Zulüm gördüm. Bedeni gömülmek üzere götürülürken, dostum olduklarını söyleyenlerin çok azı bu üzücü olaya duyarlılık göstermiş ve tabutuna eşlik ederek Hıristiyanlık görevlerini yerine getirmişti.[74]

Keder içindeki kont, saraydaki görevinden istifa etti, sırtını topluma döndü ve taşraya çekilerek son yıllarını dini çalışmalara ve karısının anısına giriştiği hayırseverlik işlerine adadı. Bu hayırseverliğin vicdan azabı hatta biraz da suçluluk duygusu taşıdığı sonucuna varmak aslında çok çekici. Bu belki de, Praskovya'nın aralarından geldiği, serfleştirilmiş insan topluluklarından özür dileme çabasıydı. En gözde ev içi serflerinden düzinelercesini özgür bıraktı, kasaba okulları ve hastaneleri kurmak için yüklü paralar harcadı, öksüzlerin bakılması için vakıflar kurdu, hasat iyi olmadığı zaman köylülere gıda dağıtılması için manastırlara

bağışta bulundu ve kendi arazilerindeki serflerden toplanan paralarda indirim yaptı.[75] Ama en tutkulu projesi, Moskova'nın varoşlarında Praskovya'nın anısına inşa ettirdiği yoksullar evi, on altı kadın ve on altı erkek koğuşu ile zamanında, yani 1803'te imparatorluğun en büyük halk hastanesi olan Strannoprimnyi Dom idi. "Eşimin ölümü," diye yazmıştı, "beni öyle şoke etmişti ki, acı dolu ruhumu rahatlatmamın tek yolu kendimi onun yoksul ve hastalarla ilgilenme arzusuna adamaktı."[76] Keder içindeki kont yıllarca Fıskiyeli Ev'den tebdili kıyafet çıkıp Petersburg caddelerinde fakirlere para dağıttı.[77] Bütün Rusya'nın en zengin soylusu ve hiç şüphesiz en yalnız adamı, 1809 yılında öldü. Oğluna bıraktığı vasiyette, medeniyetin, hayatının çalışmalarını şekillendiren kök ve dallarını reddetme noktasına gelmişti.

Nadir şeylere karşı duyduğum beğeni ve tutku, bir tür gururdu, tıpkı insanları, daha önce hiç görmedikleri ve duymadıkları şeylerle büyüleyip şaşırtma arzum gibi... Şimdi anlıyorum ki bu tür çalışmanın parlaklığı sadece kısa süreliğine tatmin eder ve çağdaşlarımın gözlerinde hızla kaybolur. Ruh üzerinde en ufak bir etki bırakmamış. Bütün bu ihtişam ne içindi?[78]

Praskovya'nın ölümü üzerine, evliliğini yeni İmparator I. Alexander'a mektup yazarak bildirmiş ve yegâne meşru oğlu olarak Dmitri'nin haklarının tanınması için (başarılı bir şekilde) başvurmuştu.[79] Karısının, demirci Kuznetsov'un himayesinde olduğunu ve gerçekte batı eyaletlerinden Polonyalı eski bir soylu aile olan Kovalevskilerin kızı olduğunu iddia etmişti.[80] Bu hikâye biraz da Dmitri'nin talebini çeşitli serf kadınlardan edindiği diğer oğullarının taleplerinden (iddialara bakılırsa toplam altıydı) ayırt etmek içindi.[81] Ama biraz da esrarengiz bir şekilde bir operakomiğin –*Anyuta*'mn– sonu gibiydi; soyluyla evlenmesine izin verilen âşık hizmetçi kızın, aslında doğuştan soylu olduğu ve öksüz bir küçük kızken mütevazı ailesi tarafından evlat edinildiğinin açıklandığı son. Anlaşılan kont, kendi hayatı bir sanat eseriymiş gibi, yarım kalmış işleri halletmeye çalışıyordu.

Praskovya nadir bulunan bir zekâ ve güçlü bir karakter ile kutsanmıştı. Zamanının en iyi Rus şarkıcısıydı, birkaç dilde okur yazardı. Yine de ölümünden bir yıl öncesine kadar bir serf idi. Neler hissediyordu? Karşılaştığı önyargıya nasıl yanıt veriyordu? Derin dini inancı, evlilik dışı cinsel ilişkiye girme günahını kabul edişiyle, konta karşı duyduğu hisleri nasıl uzlaştırıyordu? Bir serfin itiraflarını duyma şansını elde etmek çok nadirdir. Ama 1863 yılında, Praskovya'nın hayat boyu arkadaşı olan ve 1803 yılından sonra Fıskiyeli Ev'de Dmitri'yi kendi oğlu gibi büyüten ve kısa süre önce de ölen opera sanatçısı Tatyana Shlykova'nm (Şeremetevo'nun Lâl'i) kâğıtları arasında bir belge bulundu. Belge, Praskovya ölmek üzereyken kendi el yazısıyla Tanrı'ya bir "yakarış" gibi yazılmış, kontun görmemesi kaydıyla Praskovya tarafından arkadaşına verilmişti. Yakarıştaki dil tutarsız ve belirsiz, ruh hali suçluluk ve pişmanlık hezeyanlarıyla dolu, ama kurtuluşa duyulan yoğun ihtiyaç son derece açıktır:

... Bağışlayan Tanrım, bütün iyiliklerin ve sonsuz merhametin kaynağı, sana günahlarımı itiraf ediyorum, bütün günahkâr ve gayrimeşru fiillerimi gözünün önüne seriyorum. Günah işledim Tanrım ve hastalığım, bedenimdeki bütün bu kabuklar benim ağır cezam. Güç işlere katlandım ve bedenim kirlendi. Bedenim günahkâr ilişkiler ve düşüncelerle kirlendi. Ben kötüyüm. Ben gururluyum. Çirkin ve şehvet düşkünüyüm. İçimde bir şeytan var. Ağla, benim meleğim, çünkü ruhum öldü, tabutta bilinçsiz ve acıyla bastırılmış bir şekilde yatıyor. Çünkü Tanrım, ilkel ve gayrimeşru fiillerim ruhumu öldürdü. Ama benim günahlarımla karşılaştırıldığında Tanrımın gücü çok büyük, bütün denizlerdeki bütün kumlardan daha büyük. Umutsuzluğumun en derinlerinden sana yalvarıyorum, ulu Tanrım, beni reddetme. Beni kutsaman için yalvarıyorum sana. Merhamet göstermen için dua ediyorum. Beni cezalandır, Tanrım, ama lütfen ölmeme izin verme.[82]

4

Rusya'nın on sekizinci yüzyıl müziği, sarayın ve Şeremetevolarınkı gibi küçük özel tiyatroların egemenliği altındaydı. Batı Avrupa'nın kentlerinde uzun zaman önce kurulan halk tiyatroları, 1780'lere kadar Rusya'nın kültür hayatında görülmemişlerdi. Aristokrasi, kendi tiyatro topluluklarını tercih ediyor ve esasen şehirlerdeki memur ve tüccarlara vodvil ve operakomik sunan halk tiyatrolarına nadiren gidiyordu. "Bizim zamanımızda," diye hatırlıyor Prenses Yankova, "[bir tiyatroya] evsahibinin özel daveti ile gitmek, para ödeyerek gitmekten çok daha kibar kabul edilirdi. Hem hangi yakın arkadaşımızın kendi özel tiyatrosu yoktu ki?"[83]

On sekizinci yüzyılın sonu ile on dokuzuncu yüzyılın başında 173 mülkte serf tiyatrosu, 300 mülkte ise serf orkestrası vardı.[84] Şeremetevolar, Gonçarovlar, Saltykovlar, Orlovlar ve Şepelevlerden başka Tolstoylar ve Nashchokinlerin de, Büyük Katerina'nın saray tiyatroları (Kışlık Saray'daki Ermitaj Tiyatrosu ve Tsarskoe Selo'daki Çin Tiyatrosu) ile kıyaslanabilecek, zaten o tiyatrolardan esinlenerek yaptırdıkları kendi tiyatro binaları ve serflerinin oluşturduğu büyük tiyatro toplulukları vardı. Rusya'da tiyatro modelini Katerina belirlemişti. Oyun ve operakomikler yazmış, Rus tiyatrosunda yüksek Fransız biçimi modasını başlatmış, genel bir davranış ve duyarlılık okulu olarak tiyatronun aydınlatıcı olması fikrine de ilk yaklaşan o olmuştu. Katerina'nın saltanatı döneminde serf tiyatroları soyluların mülklerinde önemli bir rol oynamışlardı.

1762'de III. Petro soyluları devlete zorunlu hizmet etme görevinden azat etti. Petro'nun eşi Büyük Katerina ise kendi soylularının Avrupalı soylululara benzemesini istedi. Bu, aristokrasinin kültür tarihinde bir dönüm noktasıydı. Devlete karşı olan görevlerinden azat edilen soyluların çoğu taşraya çekilip kendi mülklerini geliştirmeye başladılar. Soyluların azat edilmelerinden sonraki yıllar sanat galerileri, muhteşem parklar, bahçeler ve

Rusya taşrasında ilk defa görünen orkestra ve tiyatrolarla zevk sarayının altın çağıydı. Mülkler ekonomik birim ya da yaşama alanından çok daha fazlası olmaya başladılar, Rus köylü toprağında Avrupa kültür adası haline geldiler.

Şeremetevo serf tiyatro topluluğu, kendi türünün en önemli tiyatrolarından biriydi ve Rus operasının gelişiminde önemli bir rol oynamıştı. Petersburg'daki saray tiyatrosuyla aynı seviyede tutuluyor ve bugün Bolşoy Tiyatrosu'nun bulunduğu yerde bulunan Moskova'nın lider kumpanyasından ise çok daha üstün görülüyordu. Moskova Tiyatrosu'nun İngiliz müdürü Michael Maddox giriş ücreti almayan Kuskovo'nun kendi tiyatrosunu izleyiciden mahrum bıraktığı konusunda şikâyet ediyordu.[85] Pyotr Şeremetevo, serf tiyatro topluluğunu 1760 yılında Kuskovo'da kurmuştu. Sanatçı bir adam değildi ama tiyatro hem büyük mülkü için modaya uygun bir eklentiydi hem de ona sarayı eğlendirme fırsatı sunacaktı. 1775 yılında İmparatoriçe Katerina, Kuskovo'nun açık hava tiyatrosunda bir Fransız operasının sahnelenmesini izlemişti. Bu, Şeremetevo'yu 1777–1787 yılları arasında, imparatoriçe tarafından çok beğenilen yabancı operaların sahnelenebileceği büyüklükte, uygun bir tiyatro inşa etmek konusunda teşvik etti. Talimatları, 1770'lerin başında Avrupa'ya yaptığı seyahat sırasında Fransız ve İtalyan operasıyla tanışan oğlu Kont Nikolai Petroviç'e bıraktı. Nikolai, serf yorumcuları, Paris Operası'nın disiplinli teknikleri ile eğitti. Köylüler genç yaşta, değişik mülklerde çalışanlar arasından seçiliyor ve tiyatro orkestrası için müzisyen ya da tiyatro topluluğu için şarkıcı olarak eğitiliyorlardı. Ayrıca Alman bir keman hocası, Fransız bir şan hocası, İtalyanca ve Fransızca dil eğitmenleri, Rus korobaşı ve çoğunluğu saraydan gelen yabancı bale ustaları vardı. Şeremetevo Tiyatrosu, on sekizinci yüzyılda alışılageldiği gibi, bir opera eserinin parçası olarak değil, başlı başına bir bale eseri sahneleyen Rusya'daki ilk tiyatroydu. Nikolai Petroviç'in yönetimi altında yirminin üzerinde Fransız ve Rus balesini, pek çoğunu Rusya'da ilk kez olmak üzere ve sarayda sahnelenmelerinden çok uzun zaman önce sahnelemişlerdi.[86] Rus balesi Kuskovo'da doğmuştu.

Rus operası da öyle. Şeremetevo Tiyatrosu Rusça opera da sahnelemeye başlamıştı, bu ise yerel çalışmaların bestelenmesini kamçılamıştı. En eskisi olan *Anyuta* (prömiyeri Tsarskoe Selo'da 1775 yılında yapıldı) 1781 yılında Kuskovo'da sahneye kondu; bir yıl içinde Vasily Pashkevich'in *Araba Kazası* adlı eseri, Kniazhnin'in (ilk kez 1779 yılında Ermitaj Tiyatrosu'nda sahnelenen) opera metniyle Kuskovo'da sahnelendi.* On sekizinci yüzyılın son çeyreğinden önce opera, yurtdışından ithal ediliyordu. İlk önce harekete geçenler ise İtalyanlar olmuştu. Giovanni Ristori'nin *Calandro*'su Dresden Sarayı'nın bir grup İtalyan operacısı tarafından 1731 yılında sahnelenmişti. Bu egzotik ve akıldışı eğlencenin büyülediği İmparatoriçe Anna, Petersburg'daki sarayı eğlendirmesi için, 1736 yılındaki doğum gününde *La Forza dell'amore*'yi sahneleyen, Francesco Araia'nın Venedik kumpanyasını işe aldı. Araia'dan itibaren imparatorluk sarayının *maestro di capella (baş ilahici)* pozisyonunu on dokuzuncu yüzyıla kadar sadece iki istisnayla İtalyanlar işgal etti. Sonuç olarak, ilk Rus bestecileri İtalyan tarzından güçlü bir şekilde etkilenmişlerdi. Maxim Berezovski, Dmitri Bortnyanski ve Yevstignei Fomin, St. Petersburg İtalyanları tarafından eğitildiler ve sonra yine eğitim için İtalya'ya gönderildiler. Berezovski, Padre Martini kompozitörlük okulunda Mozart'ın okul arkadaşıydı.**

Petersburg ve Venedik arasındaki aşk ilişkisi Glinka, Çaykovski ve Stravinski ile devam etmişti. Rus ulusal operasına öncülük yapan kişi Venedikli Catterino Cavos'tu. Cavos 1789 yılında Petersburg'a gelmiş ve ona kendi şehrini anımsatan bu şehre hemen âşık olmuştu. 1803 yılında İmparator Alexander halk tiyatrolarının kontrolünü eline aldı ve Cavos'u, o zamana kadar tek halk opera binası olan ve sadece İtalyan operası

---

* *Minin ve Pozharski*'nin (1811) bestecisi Stepan Degterov eski bir Şeremetevo serfidir.

** Berezovski, Bologna Accademia Philharmonica'ya seçilmişti. 1775 yılında Rusya'ya dönmüş ve iki yıl sonra da intihar etmişti. Tarkovski'nin filmi *Nostalgia* (1983) Berezovski'nin hayat hikâyesi aracılığıyla anlatılan bir sürgün yorumudur. Kötü kaderli on sekizinci yüzyıl bestecisi olan ruh eşini ve ülkedaşını İtalya'da arayan bir Rus göçmeni anlatır.

sahneleyen Bolşoy Kamenny'nin başına getirdi. Cavos, Bolşoy Kamenny'yi Rus operasının kalesi haline getirdi. *Ilya Bogatyr* (1807) gibi ulusal kahramanlık temalı Rusça opera metinleri yazdı, müziği ise güçlü bir şekilde Rus ve Ukrayna halk şarkılarından etkilenmişti. Ulusalcılar tarafından Rus geleneklerinin temeli olarak savunulan Glinka'nın opera türündeki eserlerinin çoğundan önce davranmıştı Cavos. Böylece Rus müziğinin "ulusal karakteri" ilk kez bir yabancı tarafından geliştirilmişti.* Fransızlar da özgün Rus müziğinin gelişiminde etkili olmuşlardır. Büyük Katerina'nın 1762 yılında tahta çıkışından sonra gerçekleştirdiği ilk eylemlerden biri, Petersburg sarayına bir Fransız opera topluluğu davet etmekti. Saltanatı süresince saray operası Avrupa'nın en iyileri arasındaydı. Giovanni Paisiello'nun *Sevil Berberi* (1782) adlı eseri de aralarında olmak üzere belli başlı pek çok eserin prömiyeri burada sahnelendi. Rustik köy dekoru, halk diline ve müziğine bağımlılığıyla Fransız operakomiği, (Favart'ın *Annette et Lubin* eserinin benzeri) *Anyuta, St. Petersburg Pazarı* ve (Rousseau'nun *Le devin du village* eserine dayalı) *Değirmenci Sihirbaz* gibi ilk Rus opera ve *singspiel*lerinde** etkili olmuştu.

Bu operalar Şeremetevo repertuvarının hammaddeleriydi; Kuskovo ve Ostankino'da pek çokları sahneleniyordu. Komik köylü karakterleri ve halk müziğinden biçimlendirilmiş ezgileriyle, yükselmekte olan ulusal Rus bilincinin sesi oluyorlardı.

En eski Rus operalarından bazıları 1781 yılında Kuskovo'daki açık hava tiyatrosu için, özellikle Şeremetevolar tarafından sipariş edilmişti. *Kıskançlıktan Çatla* ya da *Kuskovolu Kayıkçı*, sahnedeki operaya fon görevi gören Şeremetevo Sarayı ve parkı için birer methiyeydi.[87] Sarayın kendisinin, Rus soylu yaşamının

* Bu Rus operasının Cavos ile olan son bağı değildi. Catterino'nun oğlu mimar Alberto Cavos, 1853 yılında yanmasının ardından Moskova'daki Bolşoy Tiyatrosu'nu yeniden dizayn etti. Aynı zamanda St. Petersburg'daki Marinski Tiyatrosu'nu da yaptı. Kızı Camille Cavos, 1790'larda ailesi Fransız Devrimi'nden kaçıp St. Petersburg'a gelen, saray mimarı ve portre ressamı Nikolai Benois ile evlendi, oğulları Alexander Benois ise Sergei Diaghilev ile birlikte Ballets Russes'i kurdu.

** Küçük, lirik şarkılı komik oyun. (çev.)

sergileneceği bir tiyatro, zenginlik ve Avrupa âdetlerinin gösterilmesi için hazırlanmış kocaman bir sahne haline gelişinin mükemmel bir örneklemesiydi eser.

Sarayın da, parkın da dekor ve tasarımı epey teatraldı. Arazinin girişindeki kemerli yol başka bir dünyaya girişi belirtiyordu. Düzenlenmiş bahçeler ve malikâne, belli bir duygu ya da dramatik bir etki yaratmak için yerleştirilmiş sahne malzemeleri gibiydi. Heykel "köylüler", ormandaki "sürü", tapınaklar, göller ya da İngiliz parkındaki mağaralar gibi özellikler, hayal ürünü bir yerde bulunulduğu duygusunu güçlendiriyorlardı.[88] Kuskovo dramatik kurnazlıklarla doluydu. Esas ev ahşaptandı ama taş gibi görünecek şekilde oyulmuştu. Parkta ise Fedor Argonov'un yaptığı olağanüstü mağara kameriye şakalarla doluydu; iç duvarları yapay deniz kabuğu ve deniz yaratıklarıyla süslenmiş, küçük barok kubbesi (Petersburg'daki eve bir gönderme olarak) fıskiye şeklinde inşa edilmişti.

Saray günlük rutinlerinde de, halka açık eğlencelerinde de bir tiyatro gibiydi. Soylunun günlük törenleri –sabah duası ile ilgili âdetleri, kahvaltısı, öğlen ve akşam yemekleri, giyinme ve soyunması, ofiste çalışması, ava gitmesi, yıkanması ve yatması– hem efendi hem de ev içi serflerden oluşan geniş bir oyuncu kadrosu tarafından ezberlenmesi gereken, detaylı bir senaryo aracılığıyla sahnelenmekteydi. Bir de, görgülü davranışların törensel icrası için bir sahne görevi gören belli sosyal faaliyetler vardı; soyluların Avrupai davranışlarını ve beğenilerini sergiledikleri salon ve balolar. Kadınlar peruk takıp yüzlerine güzellik beni yapıyorlardı, dans ederek, piyanoda şarkı söyleyerek, koketi oynayarak öncü rolünü almaları gerektiğinin bilincindeydiler. Züppeler sosyal hayatlarını bir gösteri sanatına çevirmişlerdi; yapmacık pozlarının hepsi dikkatlice prova edilmişti. Kendilerini tıpkı *Yevgeni Onegin* gibi, izleyici önüne çıkacak birer aktör gibi hazırlıyorlardı.

> Günde en az üç saatini
> Aynaların karşısında geçiriyordu.[89]

Görgü kuralları, kendilerini belli bir şekilde taşımalarını ve yönlendirilmiş biçimde hareket etmelerini gerektiriyordu; nasıl yürüyüp nasıl ayakta bekleyecekleri, bir odaya nasıl girip nasıl çıkacakları, nasıl oturup ellerini nasıl tutacakları, nasıl gülüp kafalarını nasıl sallayacakları, hepsi, her poz ve hareket, dikkatlice yazılmıştı. Bu nedenle balo ve kabul salonlarının duvarları yüksek sosyete kendi gösterisini izlesin diye aynalarla kaplıydı.

On sekizinci yüzyıl Rus aristokrasisi, hayatını sanki bir sahnedeymiş gibi oynayarak yaşadığının farkındaydı. Rus soylusu, bir "Avrupalı" olarak doğmamıştı ve Avrupai davranışlar onun için doğal değildi. Bu davranışları bir ayin gibi, yabancı bir dili öğrenir gibi, Batı'yı bilinçli bir şekilde taklit ederek öğrenmeliydi. Bütün bunları Büyük Petro başlatmıştı, kendisini ve aristokrasisini Avrupalı kalıbında yeniden icat etmişti. 1698 yılında, Avrupa seyahatinden döndüğünde yaptığı ilk iş, bütün *boyar*lara yeni Batılı giyim tarzı için *kaftan*larından vazgeçmelerini emretmek olmuştu. Geçmişten kopuşun sembolik göstergesi, geleneksel bir kutsiyet işareti olarak görünen sakal bırakmayı men etti, maiyetindekilerden sakallarını kesmek konusunda isteksiz olanların sakallarını ise kendisi makasladı.* Petro soylularına Avrupalı gibi eğlendirmeleri emrini verdi: Seçilen ev sahipleri tarafından verilecek baloların davetli listelerini polis şefiyle birlikte şahsen denetliyordu. Aristokrasinin Fransızca konuşmayı, kibarca sohbet etmeyi ve saray dansını öğrenmesi gerekiyordu. Moskovi'nin yarı-Asyalı dünyasında özel bölümlere hapsedilen kadınlar, şimdi bedenlerini korselerin içine hapsedip cemiyeti onurlandırmalıydılar.

Bu yeni sosyal davranışlar, Petro'nun Alman orijinalinden uyarlayıp ayrıntılar eklediği *Gençliğe Onurlu Bir Ayna* adlı bir görgü kuralları rehberinde açıklanmıştı. Bu rehber okuyucularına pek çok şeyin yanı sıra "yemeklerini tükürmemelerini", "diş-

* Ortodoks inancında sakal Tanrı'nın, İsa'nın (her ikisi de sakallı olarak resmedilir) ve erkekliğin (hayvanların da bıyıkları vardır) işaretidir. Petro'nun yasaklaması nedeniyle sakal bırakmak "Rusluğun" ve Petro'nun reformlarına direnişin belirtisi haline geldi.

lerini temizlemek için bıçak kullanmamalarını", "burunlarını yüksek sesle temizlememelerini" de tavsiye ediyordu.[90] Bunları uygulamak, "Rus'un" farkında olmadan yaptığı "doğal" davranış biçiminden çok farklı olan, bilinçli bir hareket tarzı gerektiriyordu; böyle zamanlarda Rus, bir Rus olarak davranacağı şekilden daha farklı davranması gerektiğinin bilincinde olmalıydı. *Onurlu Ayna* gibi görgü kuralları kitapları Rus soylularına, kendilerini yabancıların yanındaymış gibi hayal ederken bir Rus olduklarının da bilincinde olmaları önerisinde bulunuyordu. Esas amaç Avrupalı olmak değil, bir Avrupalıymış gibi davranmaktı. Soyluya, gözü sahnedeki imajında olan bir aktör gibi, kendi hareketlerini Rus bakış açısından incelemesi söyleniyordu. Yabancılığını değerlendirmenin tek yolu buydu.[91] Aristokratların günlük ve anıları, genç soyluların toplum içindeki davranışları konusunda nasıl eğitildikleriyle ilgili açıklamalarla doluydu. "Esas amaç, olmak değil görünmekti,"[92] diye yazmıştı bir anı yazarı. Bu toplumda dış görünüş her şeydi ve başarı sadece görgü sahibi olanlar tarafından sergilenen incelikli davranış kurallarına bağlıydı. Moda kıyafetler, iyi hareket tarzı, alçakgönüllülük ve yumuşak başlılık, kibar sohbet ve zarif dans edebilme yeteneği, bunların hepsi "*modaya uygun*" olma meziyetleriydi. Tolstoy, bunları birinci sınıf Fransız'a indirgedi; uzun, bakımlı ve cilalı tırnaklar; "hiç değişmeyen zarafet ve kibir dolu bir sıkıntı ifadesi."[93] Puşkin'e göre de cilalı tırnaklar ve görgülü sıkıntı havası züppenin tanımlayıcı özellikleriydi (Fıskiyeli Ev'de yapılmış gibi görünen Orest Kiprenski'nin ünlü portresinde şair böyle resmedilmişti.)

Avrupalı Rus çift kimlikliydi. Aklı, ikiye ayrılmış bir devlet gibiydi. Bir düzeyde hayatını bilinçli bir şekilde belirlenmiş Avrupa geleneklerine uygun olarak yaşıyordu, başka bir düzeyde ise iç hayatına Rus görenek ve duyarlılıkları hâkimdi. Bu ayırım elbette mutlak değildi, Slavcıların da kanıtlayabileceği gibi, nasıl "Rusluğun" bilinçli biçimleri olabilirse, kökleşmiş Avrupai alışkanlıklar da "doğal" görünüp hissedilebilirdi. Ama genel olarak bakılacak olursa, Avrupalı Rus, halkın önünde "Avrupalıydı" ve

hiç düşünmeden sadece Ruslara özgü bir şekilde hareket ettiği özel hayatında "Rustu". Bu hiçbir Avrupa etkisinin kendisinden alamayacağı, atalarından kalma bir mirastı. Nataşa gibi bir kontesin Rus dansı yapabilmesini sağlayan şey işte buydu. Bütün Rus aristokratlarının içinde, ne kadar Avrupalılaşmış olurlarsa olsunlar, Rus köylü yaşantısının âdetlerine, inançlarına, alışkanlıklarına ve ritmine karşı içten gelen, saygılı bir empati vardı. Soylu taşrada doğup, çocukluğunu serflerle birlikte geçirip, hayatının büyük çoğunluğunu –geniş Rus köylü denizinin ortasındaki küçük Avrupa kültürü adası olan– mülkünde yaşarken bu nasıl engellenebilirdi ki?

Sarayının planı soylunun içindeki bu duygusal coğrafya bölünmüşlüğünün bir haritasıydı. Her zaman soğuk ve cereyanlı olan, Avrupai davranışların kural olduğu büyük kabul salonları vardı; bir de, resmi olmayan "Rus" yaşam tarzının bulunabileceği özel odalar, yatak odaları, kadınların şahsi odaları, çalışma ve oturma odaları, şapel ve ikon odası ile hizmetçi bölümlerinden geçen koridorlar vardı. Bazen bu bölünme bilinçli bir şekilde sağlanıyordu. Kont Şeremetevo Fıskiyeli Ev'deki odaları öyle bir düzenlemişti ki, sosyal hayatı sol tarafta ya da rıhtım tarafında yürütülürken, arkadaki bahçeye bakan sağ taraftaki odalar özel hayatı için mühürlenmişti. Sıcak renkli mobilyaları, duvar kâğıtları, halıları ve Rus sobaları ile bu özel odalar parkeli zeminleri, mermer kaplı duvarları ile ocaksız, soğuk kabul salonlarıyla karşılaştırıldıklarında hem biçim, hem de duygu bakımından tamamen farklıydılar.[94] Sanki kont, Praskovya'yla rahatlayabileceği daha samimi, evcimen ve "Rus" bir alan yaratmaya çalışmıştı.

1837 yılında St. Petersburg'daki Kışlık Saray öyle büyük bir yangınla tahrip olmuştu ki, yangın seksen kilometre uzaktaki köylerden bile görülebilmişti. Ahşap bodrum katında başlayan yangın daha sonra öndeki taş cephenin ardındaki ahşap duvarlara ve çürüklerin olduğu üst katlara sıçramıştı. Bu yapının simgeledikleri, kıyamet efsaneleri üzerine inşa edilmiş şehirde dikkatlerden kaçmamıştı: Eski Rusya intikamını alıyordu. Bütün sa-



4. Gérard de la Barthe: Moskova'da Tedavi Banyosu, 1790.

rayların büyük kabul salonlarının altında "ahşaptan bir Rusya" vardı. Fıskiyeli Ev'in parıltılı beyaz balo salonunda, aynaların ardına gizlenmiş bir kapıdan geçip merdivenlerden hizmetçilerin bölümüne ve bambaşka bir dünyaya inebilirdiniz. Burada bütün gün ocakların yandığı mutfaklar, köylü arabalarının çiftlik ürünlerini getirdiği avludaki ambar, arabaların durduğu yer, demirhane, atölyeler, ahırlar, inek ahırı, kuşhane, büyük bir sera, çamaşırhane ve ahşap bir *banya* (banyo) ya da hamam vardı.[95]

*Banyo*ya gitmek eski bir Rus geleneğiydi. Ortaçağdan beri yerleşmiş ulusal bir gelenek olarak görülmüş ve haftada en az üç kez yıkanmamak yabancı olmanın bir kanıtı olarak alınmıştı. Bütün soyluların evinde bir buhar banyosu bulunurdu. Kasaba ve köylerde her zaman umuma ait bir banyo vardı ve burada kadınlarla erkekler birlikte buhar banyosu yapar, birbirlerini geleneklere uygun olarak huş ağacı yaprağından kırbaçlarla döverler ve ardından da karda hep birlikte yuvarlanarak serinlerlerdi. Seks ve vahşet dolu yerler olarak ünlendikleri için Büyük Petro *banyo*yı ortaçağ Rus insanından bir kalıntı olarak damgalamaya

çalışmış ve St. Petersburg'un saray ve malikânelerinde Batılı tarzda banyoların yapılmasını teşvik etmişti. Ama yüklü vergilere rağmen soylular Rus banyosunu tercih etmeye devam etmişlerdi. On sekizinci yüzyılın sonunda St. Petersburg'daki neredeyse bütün soyluların evinde bir tane Rus banyosu bulunuyordu.[96]

*Banyo*nın iyileştirici bir gücü olduğuna inanılırdı. "İnsanın ilk doktoru" denirdi (ikincisi votka, üçüncüsü ise çiğ sarmısaktı). Folklorde bununla ilişkilendirilen pek çok sihirli inanış da vardı.[97] *Banyo*ya gitmek insanın hem bedenini hem de ruhunu temizlerdi ve bu arınmayı önemli törenlerin bir parçası olarak gerçekleştirmek bir gelenekti. *Banyo* doğum yapılacak bir yerdi: ılık, temiz ve mahremdi ve kırk gün süren bir dizi banyo ayini, kilise ve İsa'nın kansız doğuşu fikrine sadık kalan popüler inanışa göre, anneyi kadınlığın düşmüşlüğünü sembolize eden doğum kanamasından arındırıyordu.[98] *Banyo*nın evlilik öncesi ayinlerdeki rolü de yine kadının arınmasını temin etmek içindi: Gelin evlilik arifesinde nedimeleriyle birlikte *banyo*da yıkanırdı. Bazı yerlerde gelin ve damadın zifaf gecesinden önce banyoya gitmeleri âdeti vardı. Bunlar sadece köylü âdetleri değildi. Taşralı soylular tarafından ve hatta on yedinci yüzyılın son yıllarında saray tarafından da paylaşılıyorlardı. 1670 yılının geleneklerine göre Çar Alexei'nin gelini, düğünden bir gün önce, bir koro dışarıda kutsal ilahiler söylerken *banyo*da yıkanmış, ardından da bir rahip tarafından kutsanmıştı.[99] Pagan banyo ayinleri ile Hıristiyan ayinlerinin birbirine karışması, temizlik ve adanmışlığın günün konusu olduğu epifani ve apukuryada ("Temiz Pazartesi") da eşit derecede belirgindi. Bu kutsal günlerde sosyal sınıfı ne olursa olsun, bütün Rusların evlerini temizlemesi, yerlerini yıkaması, dolaplarını temizlemesi, evi çürümüş ya da kutsal olmayan gıdalardan arındırması ve bütün bunlar yapıldıktan sonra banyoları ziyaret edip bedenlerini de temizlemesi bir gelenekti.

Sarayda, üst kattaki salon tamamen farklı bir dünyaya, Avrupalı dünyaya aitti. Her büyük sarayda konser ve maskeli balolara, ziyafet ve suarelere ve bazen de zamanın ünlü Rus şairleri-

nin okumalarına ayrılan bir salon bulunuyordu. Bütün saraylar gibi Fıskiyeli Ev de bu salonun kullanım âdetlerine göre tasarlanmıştı. Dört atla çekilen faytonların görkemli gelişlerine uygun, oldukça geniş bir araba yolu, pelerin ve kürklerin çıkarılabileceği bir antre, "geçit" merdiveni, konukların güzel zevklerini yansıtan kıyafetlerini ve görgü kurallarım sergileyebilecekleri büyük kabul salonları vardı. Kadınlar bu toplumun yıldızlarıydı. Her salon –Tolstoy'un *Savaş ve Barış* eserindeki Anna Scherer ya da Puşkin'in *Yevgeni Onegin* eserindeki Tatiana gibi– belirli bir ev sahibesinin güzelliği, cazibesi ve zekâsı etrafında dönerdi. Moskovi döneminde kamu alanından dışlanan kadınlar, on sekizinci yüzyılın Avrupalı kültüründe, toplumda öncü bir konuma sahip oldular. Hatta Rus devlet tarihinde ilk kez birbiri ardına gelen kadın hükümdarlar oldu. Kadınlar eğitim aldılar ve Avrupa sanatlarında başarılı hale geldiler. On sekizinci yüzyılın sonunda soylu bir kadının eğitimli olması toplumda bir kural haline geldi, öyle ki eğitilmemiş soylu kadınlar eğlence konusu oluyorlardı. 1780 yılında St. Petersburg'da Fransız büyükelçisiyken yaşadıklarını hatırlayan Kont Ségur, Rus soylu kadınının "gelişmeye doğru yapılan ilerici yürüyüşünde erkeği çoktan geride bıraktığına" inandığını belirtiyordu: "Kibarlıklarıyla dikkat çeken pek çok zarif kadın ve genç kız yedi veya sekiz dili akıcı şekilde konuşuyor, birkaç enstrümanı çalabiliyorlardı, ayrıca Fransa, İtalya ve İngiltere'nin ünlü yazar ve şairlerine de aşina idiler." Buna karşılık erkeklerin söylenecek pek bir şeyleri yoktu.[100]

Salondaki tavırları kadınlar belirliyorlardı; elin öpülüşü, balet gibi diz çökmeler ve züppelerin kadınsı giyimleri, hep onların etkilerinin birer yansımasıydı. Salon sohbet sanatı da belirgin bir biçimde kadınsıydı. Bu sezilmeyecek şekilde bir konudan diğerine atlayan, en basit şeyleri bile büyüleyici bir cazibe sahibi kılan, rahat ve zeki bir sohbet demekti. Puşkin'in *Yevgeni Onegin* eserinde de altını çizdiği gibi, politika veya felsefe gibi ciddi "erkeksi" konuları uzun süre konuşmamak da zaten görgü kuralları gereğiydi:

Başlayıverdi canlı bir konuşma
Ev sahibesi önünde bir atışma
Ve durdurdu yapmacıklaşmadan;
Makul sözler duyuldu
Sağduyulu bir yorum ne bayağı kelime
Ne bitmeyen gerçekler ne de inceleme
Ürkmedi kimse işittikleriyle
Canlı zekânın süzülen sözcüklerinde .[101]

Puşkin, salon sohbetinde amacın flört etmek olduğunu söylemişti (bir keresinde de hayatın amacının "kişinin kendisini kadınlara çekici kılmak" olduğunu iddia etmişti). Puşkin'in arkadaşları "sohbetinin de en az şiirleri kadar unutulmaz olduğuna" yemin ederlerken, kardeşi Lev, "Onun esas dahiliği kadınlarla flört etmek," diye eklemişti.[102]

Puşkin'in zamanındaki edebiyat okuyucusu genel olarak kadındı. *Yevgeni Onegin*'de kahraman Tatiana ile ilk karşılaşmamızda elinde Fransızca bir kitap bulunmaktadır. Bu dönemde gelişen Rus edebi dili Puşkin gibi şairler tarafından bilinçli bir şekilde kadın zevkine ve salon stiline uygun olarak tasarlanmıştı. Edebiyat sahnesinde Puşkin görünene kadar Rusya'da ulusal edebiyat çok azdı (toplumdaki Tanrı benzeri statüsünün nedeni budur). "Rusya'da," diye yazar 1800'lerin başında Madame Staël, "edebiyat dünyası birkaç beyefendiden oluşuyor."[103] Rusya'nın büyüyen, canlı bir edebiyata sahip olduğu 1830'larda, bu tür davranışlardaki ısrarcılık, Puşkin gibi vatansever yazarlar tarafından edebi hiciv kaynağı haline gelmişti. Puşkin'in *Maça Kızı* (1834) adlı hikâyesinde, Büyük Katerina zamanından kalma bir hanımefendi olan yaşlı kontes, torunundan yeni bir roman getirmesini istediğinde, torunu kendisine bir Rus romanı isteyip istemediğini sorunca kontes şaşkınlık içinde, "Hiç Rus romanı var mı?" diye sormuştur.[104] Ama Staël'in yazdığı dönemlerde esas edebi ilkelerin olmaması Rus aydınlar için bir utanç kaynağı idi. 1802 yılında şair ve tarihçi Nikolai Karamzin, kadim ozan Bojan'dan başlayıp içinde bulundukları zamanda biten bir "Rus Yazarlar Panteonu" derlemişti; sadece yirmi isim bu-

lunuyordu. On sekizinci yüzyılın edebi doruk noktaları –Prens Antioch Kantemir'in hicivleri, Vasili Trediakovski ve Alexander Sumarokov'un kasideleri, Lomonosov ve Derzhavin'in şiirleri, Yakov Kniazhnin'in trajedileri ve Denis Fonvizin'in komedileri– canlı bir ulusal edebiyat yaratmak için pek yeterli değildi. Çalışmalarının hepsi neoklasik geleneğin üsluplarından türemişti. Bazıları, karakterlere Rus isimlerinin verildiği ve aksiyonun Rusya'ya nakledildiği birer tercümeden sadece biraz daha fazlaydı. Katerina'nın saray oyun yazarı Vladimir Lukin çok sayıda Fransız eserini Ruslaştırmıştı. Aynısını 1760'larda Fonzivin de yapmıştı. On sekizinci yüzyılın son üç çeyreğinde Rusya'da 500 kadar edebiyat eseri basılmıştı. Ama bunlardan sadece yedisi Rus kökenliydi.[105]

Ulusal edebiyatın yokluğu on dokuzuncu yüzyılın başlarında genç Rus aydınlarının aklından çıkmıyordu. Karamzin bunu Avrupa toplumunun oluşmasında etkisi olan kurumların (edebiyat derneklerinin, günlüklerin ve gazetelerin) eksikliği ile açıklıyordu.[106] Rus okuyucu kitlesi oldukça küçüktü –on sekizinci yüzyıldaki toplam nüfusun çok cüzi bir kısmı– ayrıca basım işleri kilisenin ve sarayın boyunduruğu altındaydı. Bir yazarın kitap yazarak yaşaması imkânsız denecek kadar zordu. On sekizinci yüzyılın pek çok Rus yazarı, birer soylu olarak, devlet memuru olmak zorundaydılar, memuriyete sırtını dönüp yazdıkları ile yaşamaya çalışan fabl yazarı İvan Krylov gibilerinin sonu ise yoksulluk oluyordu. Krylov, zenginlerin evlerinde çocuklarına öğretmenlik yapmak zorunda kalmış, bir dönem de Fıskiyeli Ev'de çalışmıştı.[107]

Ama ulusal edebiyatın gelişmesi önündeki en büyük engel edebi dilin geri kalmış olmasıydı. Fransa ya da İngiltere'de yazar, çoğunlukla insanların konuştuğu gibi yazardı eserlerini ama Rusya'da dilin yazılan ve konuşulan biçimleri arasında büyük fark vardı. On sekizinci yüzyılın yazı dili, arkaik kilise slavcası, Temyiz olarak bilinen bürokratik dil ve Lehlerin ithal ettiği Latince deyimlerin biçimsiz bir birleşimiydi. Yerleşik gramer ya da imla yoktu, pek çok soyut kelimenin açık bir tanımı da bulun-

muyordu. Yüksek sosyetenin kullandığı (aslında Fransızca olan) deyimlerden ve Rus köylüsünün basit konuşma tarzından çok uzakta, kitabi ve anlaşılması zor bir dildi.

On dokuzuncu yüzyılın başında Rus şairlerin karşılaştıkları sorun işte böyle bir şeydi; kökenini toplum tarafından konuşulan dilden alan edebi bir dil yaratmak. Asıl sorun, yazarın sözlüğünü oluşturan düşünce ve duygular için Rusça terimlerin olmamasıydı. Kişinin özel dünyası ile ilgili olan temel edebi kavramların pek çoğu Rus dilinde hiçbir zaman gelişmemişti: "jestler', "anlayış', "mahremiyet', "dürtü" ve "hayal gücü'; hiçbiri Fransızca olmadan ifade edilemiyordu.[108] Dahası, toplumun adeta tüm maddi kültürü Batı'dan ithal edildiği için, Puşkin'in de eleştirdiği gibi, en temel şeyler için bile Rusça kelime yoktu:

> *Pantolon, jilet* ve *frak*
> Bunlar hiç de Rus değiller.[109]

Bu nedenle Rus yazarlar, duyguları ifade etmek, yüksek sosyetedeki okuyucularının dünyasını anlatabilmek için Fransızcadan kelime uyarlamak ya da ödünç almak zorunda kalmışlardı. Karamzin ve onun edebi havarileri (genç Puşkin dahil) "insanlar nasıl konuşuyorlarsa öyle yazmayı" hedeflediler; yani beğeni ve kültür sahibi insanların, özellikle de "asli okurları" olarak farkına vardıkları "kültürlü kadınların" konuştukları dilde.[110] Bu salon tarzı, Fransızlaştırılmış sözdizimi ve anlatım biçiminden, biraz hafiflik ve incelik elde etti. Ama Fransızcadan ödünç alınmış kelimelerle yeni kelimelerin aşırı kullanımı, dili hantal ve gereksiz kelimelerle dolu bir hale de getirmişti. Sonuçta insanların kullandığı basit dilden, on sekizinci yüzyılın kilise Slavcası kadar uzaktı neredeyse. Bu, Tolstoy'un *Savaş ve Barış* eserinin başında hicvettiği sosyal gösteriş diliydi:

> Anna Pavlovna birkaç gündür öksürüyordu. Kendisinin de dediği gibi *la grippé* sıkıntısı çekiyordu; *grip* St. Petersburg'da, sadece *elitlerin* kullandığı yeni bir kelimeydi.[111]

Ama bu salon tarzı, edebi dilin evrimi açısından gerekliydi. Rusya'da daha geniş bir okuyucu kitlesi ve edebi ağız olarak basit konuşma dilini kullanmaya istekli daha fazla yazar olana kadar, başka bir alternatif yoktu. On dokuzuncu yüzyılın başında, Puşkin gibi şairler dil üzerindeki yabancı boyunduruğundan kurtulup Rusça kelimeler yarattıklarında bile, bu kelimeleri salon dinleyicilerine açıklamaları gerekiyordu. Bu nedenle *Köylü Kız* adlı hikâyesinde Puşkin, Rusça *samobytnost* kelimesinin anlamını açıklayabilmek için parantez içerisinde, Fransızca karşılığı olan *individualité* (*kişilik*) yazmak zorunda kalmıştı.[112]

5

1779 yılının Kasım ayında, St. Petersburg'daki Ermitaj saray tiyatrosu Kniazhnin'in operakomiği *Araba Kazası*'nın prömiyerini sahneledi. Yabancı âdetlerin körü körüne taklidi ile ilgili bu eğlendirici hiciv için ironik bir mekândı burası. Kısa zaman önce İtalyan Quarenghi tarafından Kışlık Saray'da inşa edilen bu şatafatlı tiyatro, en saygın yabancı kumpanyalardan biri olan Fransız Operası'nın da eviydi; operanın seçkin üyeleri, son moda Fransız giyimleri ve saç modelleriyle kusursuz bir şekilde ortaya çıkmışlardı. Kniazhnin'in operasında toplumdaki ahlaki yozlaşma nedeniyle suçlanan şey tam da bu, yani Fransız olan her şeye karşı aşırı düşkünlüktü. Opera, Anyuta'yı isteyen kıskanç kâhya Klimenty yüzünden evlenmeleri engellenen iki köylü sevgilinin, Lukian ve Anyuta'nm hikâyesini anlatır. Serf olan bu çift, hayattaki tek amaçları en son Paris modasını taklit etmek olan Firiulin (Alık) isimli ahmak bir çifte aittir. Firiulinler dönemin en moda arabasına sahip olmaları gerektiğine karar verirler. İhtiyaç olan parayı toparlayabilmek için, kâhyaları Klimenty'e serflerden birkaçını orduya satması talimatını verirler. Klimenty, Lukian'ı seçer. Âşıklar efendilerine Fransızlaştırılmış duygusal salon dili ile yalvarınca Lukian serbest bırakılır. Firiulinler o zamana kadar onları sadece basit birer Rus serf olarak gördükleri için, aşk gibi

duyguların onları etkilenmediğini zannediyorlardır. Ama Lukian ve Anyuta, basmakalıp Fransızca kelimelerle konuşmaya başlayınca her şey farklı bir perspektife oturmuştur.[113]

Kniazhnin'in hicvi, toplumdaki ahlaki çöküşle Petersburg' daki yabancı özentisini eşleştiren pek çok hicivden biriydi. Modaya uygun giyimi, fiyakalı hareketleri ve efemine Fransızcası ile "Rus erkeğinin" zıttı olan Petersburg züppesi, Kantemir'in hicvi *Zayıf Bir Ders*'teki Medor'dan (1729), Fonvizin'in *Tuğbay*'ındaki İvan'a kadar komedilerin alay konusu haline gelmişti. Bu komediler yabancı ve yerli zıtlığına dayalı ulusal bilinç bileşenleri içeriyordu. Züppenin çürümüş ve sahte davranışları ile köylünün basit ve doğal erdemleri, Avrupalı şehrin maddesel cazibeleri ile taşranın ruhsal değerleri çelişiyordu. Genç züppe (Fransızca kökenli sözcükleri anlamaktaki yetersizlikleri nedeniyle komik yanlış anlaşılmalara neden olan) Rus büyükleriyle yabancı bir dilde konuşmakla kalmıyor, aynı zamanda hayatını da Rus ataerkil gelenekleri tehdit eden yabancı ahlak kuralları ile sürdürüyordu. Petersburg'da *Araba Kazası* ile aynı yıl sahnelenen Kheraskov'un komedisi *Nefret Eden*'deki züppe karakter Stovid, kız arkadaşını ailesine karşı koyarak kendisiyle dışarıya çıkmaya bir türlü ikna edemeyen bir arkadaşına, "Paris'te, çocukların ailelerine karşı duydukları sevginin kültürsüzlük olduğuna ikna et onu" tavsiyesinde bulunur. Kolay etkilenen kız bu görüşle hemen ikna olur ve Stovid kızın babasıyla yaptığı konuşmayı nakleder: "Uzak dur benden! Fransa'da babalar çocuklarıyla hep bir arada durmazlar ve sadece tüccarlar kızlarına el öptürür." Sonra babasına tükürür.[114]

Bütün bu hicivlerin merkezinde Rus prensiplerini yadsıyan bir Batı düşüncesi vardı. Ahlaki ders basitti: Batılı prensiplerin körü körüne taklidi ile aristokratlar kendi milli özelliklerini unutmuşlardı. Kendilerini yabancıların yanında evde gibi hissedebilmek için çaba gösterirken, kendi evlerinde yabancı olmuşlardı.

Fransa'ya tapan –bu nedenle Rusya'yı hor gören– soylu, bütün bu komedilerin değişmez karakteriydi. Sumarokov'un

Canavarlar (1750) adlı eserinde Diulezh "Niye bir Rus olarak doğdum?" diye sızlanır. "Ah doğa! Bana Rus bir baba verdiğin için utanmıyor musun?" Yurttaşlarına karşı duyduğu küçümseme o kadar büyüktür ki, oyunun devamında kendisine "yoldaş Rus ve kardeş" deme cüretini gösteren bir tanıdığını düelloya davet eder.[115] *Tuğbay*'da Fonvizin'in İvan'ı, Fransa'yı, sadece bir zamanlar Fransız bir arabacı tarafından eğitilmesi gibi basit bir nedenle "ruhani anavatanı" olarak görür. Fransa'ya yaptığı bir seyahatten dönen İvan, "Bir kez bile Paris'te bulunan kişi bundan sonra kendini Rus görmeme hakkına sahiptir," diye buyurmaktadır.[116]

Bu edebi tip, on dokuzuncu yüzyıl sahnesinin dayanak noktası olmaya devam etti. Alexander Griboedov'un *Akıldan Bela* adlı eserindeki (1822-4) Chatski, seyahatleri sırasında Avrupa kültürünün içine o kadar gömülmüştü ki, dönüşünde Moskova'da yaşamaya dayanamaz. Rusya'daki yaşamda artık kendisi için bir yer olmadığını iddia ederek tekrar Paris'e hareket eder. Chatski, on dokuzuncu yüzyıl Rus edebiyatında yer alan "abartılı adamların" bir prototipi idi: Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'i, Lermantov'un Pechorin'i (*Çağımızın* Bir *Kahramanı* [1840]), Turgenyev'in *Rudin*'i (1856); bu tiplerin dertlerinin kökeninde, kendi topraklarına yabancılaşma duygusu bulunmaktaydı.

Gerçek hayatta da pek çok Chatski vardı. Dostoyevski 1870'li yıllarda, Almanya ve Fransa'daki göçmen topluluklarda bunlardan bazılarıyla karşılaşmıştı:

> [Göç etmiş] her türden insan vardı ve hepsi değilse bile çoğunluğu, az ya da çok Rusya'dan nefret ediyordu. Bazıları ahlaki nedenlerle, "kendileri gibi düzgün ve zeki insanlar için Rusya'da yapılacak bir şey olmadığı" gerekçesiyle nefret ediyordu, bazıları ise, herhangi belirli bir düşünceye sahip olmadan, sadece nefret ediyordu. Elbette sebebin fiziksel olduğu söylenebilir: Havası nedeniyle, toprakları nedeniyle, ormanları nedeniyle, âdetleri nedeniyle, serbest köylüleri nedeniyle, Rus tarihi nedeniyle; kısacası hemen her şey nedeniyle nefret ediyorlardı.[117]

Ama kendi topraklarından boşananlar sadece göçmenler –ya da Almanya veya Fransa'nın ılıca ve deniz beldelerine neredeyse yerleşen zengin Ruslar– değildi. Avrupai eğitim fikrinin amacı zaten Rusların kendilerini Paris'te de Petersburg'da olduğu kadar rahat hissetmelerini sağlamaktı. Bu eğitim, Rusya'nın en dayanıklı kültürel gücü olan belirlenmiş bir kozmopolitlik içindi. Eğitimli sınıflara daha büyük bir Avrupa medeniyetine ait oldukları hissini veriyordu ve bu his, on dokuzuncu yüzyıldaki üstün ulusal kültür başarılarının anahtarı idi. Puşkin, Tolstoy, Turgenyev, Çaykovski, Diaghilev ve Stravinski, Ruslukları ile Avrupai kültür kimliklerini birleştirmişlerdi. 1870'lerin dorukla rında yazan Tolstoy, bu Avrupai dünyanın neredeyse büyülü olan cazibesini *Anna Karenina*'da, Shcherbatski ailesine âşık olan Levin'in gözünden anlatmıştır:

Garip görünse de Levin bütün aileye âşıktı; özellikle de ailenin kadınlardan oluşan yarısına. Annesini hatırlayamıyordu, tek kardeşi de kendinden büyük ablasıydı, bu nedenle anne ve babasının ölümü ile mahrum kaldığı, eski aristokrasinin kültürlü ve onurlu bir ailesinin ev hayatı ile ilk defa Shcherbatski'lerin evinde karşı karşıya gelmişti. Ailenin bütün fertleri, özellikle de kadınların oluşturduğu yarısı, esrarengiz, şairane bir örtü ile sarılmış gibi geliyordu ona. Onlarda hiçbir hata görmemekle kalmıyor, aynı zamanda o şairane örtünün altında en yüce duyguların ve mükemmelliğin olduğunu hayal ediyordu. Bu üç genç bayan niye bir gün Fransızca, bir gün İngilizce konuşmak zorundaydılar, niye her biri belirli zamanlarda ve kendi sırası gelince piyano çalışmak zorundaydı (sesleri kardeşlerinin odasına, oğlanların ders çalıştıkları odaya kadar çıkıyordu), niye Fransız edebiyatı, müzik, resim ve dans hocaları eve geliyordu, niye Matmazel Linon'un eşlik ettiği üç genç bayan üstlerinde saten mantolarla –Dolly için uzun, Natalie için biraz daha kısa ve Kitty için sıkıca çekilmiş kırmızı çoraplar içindeki düzgün küçük bacaklarını gösterecek kadar kısa– belli saatlerde faytonla Tverskoy Bulvarı'na gidiyorlardı ve niye şapkasında altın arma bulunan bir uşak eşliğinde Tverskoy Bulvarı'nda bir aşağı bir yukarı yürüyorlardı. İşte bu ve bunun gibi onların gizemli dünyasındaki daha birçok şeyi anlamıyordu. Sadece her şeyin mükemmel olduğunu biliyordu ve bütün bu gizeme âşıktı.[118]

Ama Avrupa'nın bir parçası olma duygusu, bölünmüş ruhlara da neden olmuştu. "Biz Rusların iki anavatanı bulunuyor: Rusya ve Avrupa," diye yazar Dostoyevski. Alexander Herzen, Batılılaşmış seçkinlerin tipik bir örneğidir. Paris'teki karşılaşmalarının ardından Dostoyevski onun göç etmediğini, bir göçmen olarak doğduğunu söylemiştir. On dokuzuncu yüzyıl yazarı Mikhail Saltykov-Shchedrin, bu iç sürgün durumunu oldukça güzel bir şekilde açıklamıştır. "Rusya'da," der 1840 yılında, "sadece maddi anlamda vardık ya da o zamanlar dendiği gibi, bir 'yaşam biçimimiz' vardı. İşe gidiyor, yakınlarımıza mektuplar yazıyor, restoranlarda yemek yiyor, birbirimizle sohbet ediyorduk, vs. Ama ruh olarak hepimiz Fransa sakiniydik."[119] Avrupalı Ruslar için "Avrupa" sadece bir yer değildi. Avrupa, eğitimleri, lisanları, dinleri ve genel tavırları ile düşüncelerinde ikamet ettikleri bir memleketti.

Yabancı dillere o kadar gömülmüşlerdi ki, kendi dillerini okuyup yazmakta zorlanıyorlardı. Rus kültürünün konuşkan savunucusu ve Rus Bilimler Akademisi'nin tek kadın başkanı olan Prenses Dashkova çok iyi bir Avrupai eğitim almıştı. "Dört yabancı dilde eğitim almıştık ve Fransızcayı akıcı bir şekilde konuşuyorduk," diye yazmıştı anılarında, "ama Rusçam çok zayıftı."[120] 1815 yılından 1856 yılına kadar Baltık Almanya'sı ve Rusya'nın dışişleri bakanı olan Kont Karl Nesselrode, temsil etmesi gereken ülkenin dilini ne konuşabiliyor ne de yazabiliyordu. Fransızca hem yüksek sosyetenin hem de soylu ailelerde kişisel ilişkilerin lisanıydı. Kitabın ilerleyen bölümlerinde servetlerini inceleyeceğimiz Volkonski'lerde aile fertleri kendi aralarında çoğunlukla Fransızca konuşurdu. Volkonski'lerin evinde mürebbiye olarak çalışan Fransız Matmazel Callame, orada çalışmış olduğu elli yıl boyunca Volkonski'lerin, evdeki hizmetkârlara emir vermek haricinde, tek kelime dahi Rusça konuşmadıklarını hatırlar. Bu durum, Çar Alexander'ın 1812'de yaveri olan Prens Sergei Volkonski'nin karısı Maria (kızlık soyadı Raevskaya) için de geçerliydi. Soylu ailelerin yerli Rus dilini kullanmaya daha meyilli olduğu Ukrayna bölgesinde yetiştirilmiş olmasına rağmen

Maria, Rusçayı düzgün bir şekilde yazamıyordu. Eşine yazdığı mektuplar Fransızcaydı. Hizmetçilerden kaptığı Rusçası ise çok ilkeldi ve köylü argosu ile doluydu. En kibar ve kültürlü Rusların bile sadece çocukken hizmetçilerden öğrendikleri köylü Rusçasını konuşabiliyor olmaları bir çelişkidir.[121] Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ının Avrupalı kültürü işte buradaydı; Rusların, "büyükbabalarımızın sadece konuşmayıp ayrıca düşündükleri o kibar Fransızca ile konuştukları" bir kültür.[122] Kendi dillerini, sanki bir yıldır Rusya'da bulunan bir Fransız gibi konuşuyorlardı.

Rus dilinin bu ihmali, aristokrasinin her zaman en fazla Avrupalılaşmış (ve çoğu zaman da yabancı kökenli olan) en üst basamaklarında daha bariz ve ısrarcıydı. Bazı ailelerde çocukların pazar günleri ve bayramlar haricinde Rusça konuşmaları yasaktı. Prenses Ekaterina Golitsyn bütün eğitim hayatı boyunca kendi dili ile ilgili sadece yedi ders almıştı. Annesi Rus edebiyatını hor görüyor ve Gogol'un "bir arabacı" olduğunu düşünüyordu. Golitsyn çocuklarının Fransız mürebbiyesi, eğer çocukları Rusça konuşurken yakalarsa onları cezalandırmak için boyunlarına, şeytanın dilini sembolize eden, kırmızı bir eşarp bağlıyordu.[123] Anna Lelong, Moskova'nın soylu kızlarının gönderildiği *Girls Gymnasium*'da benzer bir deneyim yaşamıştı. Rusça konuşurken yakalanan kızların, bütün gün kırmızı teneke bir zil taşımaları ve sınıfın köşesinde, beyaz önlükleri çıkarılmış bir şekilde bir ahmak gibi ayakta durmaları gerekiyordu; hatta yemek zamanı bile ayakta duruyor ve yemeklerini en son onlar alıyorlardı.[124] Rusça konuştuklarında daha sert bir şekilde cezalandırılan başka çocuklar da vardı, hatta bazen odaya bile kilitleniyorlardı.[125] Görünüşe göre, Rusçanın da şeytan gibi soylu çocukların içinden genç yaşta çıkarılması, hatta en çocukça duyguların bile yabancı bir dilde ifade edilmesi gerekiyor gibi bir tutum vardı. *Anna Karenina*'da, Levin'le sohbet eden Dolly'nin küçük kızının odaya girdiği, küçük ama açıklayıcı Oblonski kabul salonu bölümü:

"Çok, çok gülünçsünüz!" diye tekrarladı Dolly, yüzüne kibarca bakarak.

"Peki, o zaman, bu konuda tek kelime konuşmamış olalım. Ne istedin Tanya?" dedi odaya giren küçük kıza Fransızca.

"Küreğim nerede, Anne?'

"Ben Fransızca konuşuyorum, sen de Fransızca cevap vermelisin."

Küçük kız çabaladı ama küreğin Fransızcasını hatırlayamadı; annesi onu teşvik etti, sonra Fransızca olarak nereye bakması gerektiğini söyledi. Bütün bunlar Levin üzerinde olumsuz bir etki bırakmıştı.

Dolly'nin evindeki şeyler ve çocuklar ona hiç de daha önce olduğu gibi cazip gelmiyordu.

'Niye çocuklarla Fransızca konuşuyor?' diye düşündü. 'Çok sahte ve normal değil. Çocuklar da bunu hissediyor. Fransızca öğrenmek ve samimiliği bırakmak,' diye düşündü kendi kendine, Dolly'nin de bu konu üzerinde uzun uzun düşünüp en sonunda, biraz samimiyet kaybı olsa da çocuklara bu şekilde Fransızca öğretilmesi gerektiğine karar verdiğinden habersiz.[126]

Bu tür tavırlar on dokuzuncu yüzyıl boyunca soylu ailelerde görülmeye devam ederek Rusya'nın en yaratıcı akıllarının eğitimlerini şekillendirdi. 1820'lerde çocuk olan Tolstoy'un, *Çocukluk* (1852) adlı eserinde unutulmaz bir şekilde resmettiği bir Alman öğretmeni vardı. Teyzesi ona Fransızca öğretmişti. Dokuz yaşında okula gidene kadar Tolstoy'un birkaç Puşkin şiirinden başka Rus edebiyatı ile hiçbir bağı olmamıştı. Turgenyev ise, Fransız ve Alman öğretmenler tarafından eğitilmişti ama Rusça okuma yazmayı babasının serf valesinin çabaları sayesinde öğrenmişti. İlk Rusça kitabı sekiz yaşındayken, babasının Rusça eserleri tuttuğu kütüphanesinin kilidini kırdıktan sonra görmüştü. Yirminci yüzyılın başlangıcında, kendi yurttaşlarının dilini zorlukla konuşan Rus soyluları hâlâ vardı. Vladimir Nabokov, egzantrik bir diplomat olan Ruka Amca'nın konuşmasını şöyle yazar:

Kendi dilinden çok daha iyi bildiği ve çok daha rahatlıkla kullandığı Fransızca, İngilizce ve İtalyancanın zor bir karışımıyla konuşurdu. Rusçaya başvurduğunda ise bu, her zaman oldukça deyimsel ve hatta geleneksel bir ifadenin yanlış ya da çarpıtılmış kullanımı olurdu, tıpkı masada aniden iç çekip *Je suis triste et seul comme une bylinka v pole* (topraktaki bir ot sapı kadar yalnız) demesi gibi.[127]

Eski moda Rus aristokrasisinin son üyesi olan Ruka Amca, 1916 yılının sonunda Paris'te öldü.

Ortodoks dini de Batılılaşmış seçkinlerin akıllarından aynı derecede uzaktı, çünkü din, aristokrasinin yetiştirilişinde küçük bir rol oynamıştı. Fransız Aydınlanması'nın laik kültürüne kendini kaptırmış olan soylu aileler, sadece alışkanlıktan ve kilise kurallarına uymak için çocuklarını devlet dininde vaftiz ettirip gerekli ayinleri gerçekleştirmelerine rağmen, çocuklarının Rus inancı konusunda eğitilmeleri gerektiğini pek düşünmediler. Pek çok soylu evine hâkim olan *Voltaire*ci tutum, daha geniş bir dini tolerans duygusu getirmişti ki, bu da iyi bir şeydi, çünkü bütün o yabancı öğretmenler ve köylü serflerle saray, farklı inançların barındığı bir ev olabiliyordu. Daha çok hizmetkârların bölümünde uygulanan Ortodoksluk, Alman öğretmenlerin Protestanlığı ve Fransızların Katolikliği altında, sosyal katmanın en dibindeydi. Bu ast üst sistemi 1870 yılına kadar bir Rus İncili'nin olmaması gerçeği ile güçleniyordu, sadece Zebur ve Saatler Kitabı vardı. Herzen, İncil'in Almancasım okumuştu ve lüteryen annesiyle birlikte Moskova'da kiliseye gitmişti. Babası ancak o, on beş yaşına geldiğinde Ortodoks din eğitimi alması için bir Rus rahip tutmuştu (çünkü bu eğitim, Moskova Üniversitesi'ne girmek için bir gereklilikti). Tolstoy çocukluğunda dini eğitim almamıştı, Turgenyev'in annesi ise ayaktakımının dini olarak gördüğü Ortodoksluğu açıkça küçümsüyordu ve yemeklerde okunan dua yerine her gün Fransızca tercümesinden Thomas â Kempis okutuyordu. Ortodoksluğu "köylü inancı" diyerek küçük görme eğilimi, aristokratlar arasında olağandı. Herzen, büyük perhiz yemeklerini inancı nedeniyle mi sunduğunu soran bir misafire "sadece hizmetkârların hatırı için" yanıtını veren bir ev sahibinin hikâyesini anlatır.[128]

Kniazhnin ve Kheraskov, Avrupa'nın bu egemenliğine karşı çıkan hicivlerinde Rus karakterini, Batı değerlerinden farklı olan yönleriyle tanımlamaya başladılar. Bu yazarlar, yabancı kurnazlığı ile yerli gerçekler, Avrupa aklı ile Rus kalbi ya da "ruhu" arasındaki karşıtlıkları öne sürdüler ve bu da on dokuzuncu yüzyıl

ulusal anlatısının temelini biçimlendirdi. Bu araştırmanın çekirdeğinde eski duygusal vatan toprağı ideali bulunuyordu; medeniyetin bozmadığı, saf, "organik" Rusya. St. Petersburg, hile ve gösteriş dolu, sürekli olarak kendi yansımasını Neva Nehri'nde izleyen narsist bir züppeydi. Gerçek Rusya ise gösterişin ve yabancı âdetlerin olmadığı, sadece basit "Rus" erdemlerinin korunduğu taşradaydı.

Bazıları için bu, Moskova ve St. Petersburg arasındaki zıtlık sorunuydu. Slavcılığın kökleri, on sekizinci yüzyılın sonlarına, Moskova ve çevresinin eski kibar sınıf kültürünün, Avrupalılaşan Petro devletine karşı savunmasına kadar gider. Söylendiğine göre, kibar sınıf halkın geleneklerine ve dinine, Petro'nun saray erkânı ve bürokratlarından daha yakındı. Yazar Mikhail Shcherbatov, eski soyluların en konuşkan sözcüsüydü. *Ophir Ülkesine Seyahat* (1784) isimli eserinde, bir kuzey ülkesini, yeni inşa edilmiş Peregrab şehrinden yöneten Kral Perega'yı betimler. St. Petersburg gibi, Shcherbatov'un hicvinin hedefi olan Peregrab da kozmopolit ve entelektüeldir, ancak eski başkentleri Kvamo'nun (Moskova olarak okuyun) ahlaki erdemlerine hâlâ bağlı olan Ophir halkının ulusal geleneklerine yabancıdır. En sonunda Peregrab halkı ayaklanır, şehir düşer ve Ophir, Kvomo'nun basit yaşam tarzına geri döner. Bozulmamış geçmişle ilgili bu tür pastoral görüşler Rousseau'nun zamanında olağandı. Eski soylulara hiç de özlem duymayan Batıcı Karamzin bile *Natalia* (1792) adlı hikâyesinde "Rusların gerçek Rus olduğu" "atalarının erdemli ve sade hayatını" idealleştirmişti.

Diğerleri içinse Rusya'nın erdemleri taşra geleneklerinde korunuyordu. Fonvizin, bunu *Anasının Kuzusu* (1782) adlı hicvindeki temiz kalpli kasaba mistiği "Bay Eski Düşünce" Starodum'un Hıristiyan prensiplerinde bulmuştu; "İnsaflı ol, içten ol, o zaman hep insan olursun," diye öğüt verir Starodum. "Gerisi şekil."[129] Petersburg toplumunun yabancı âdetleri yüzünden gizlenen ve bastırılan gerçek Rus özbenliği fikri, yaygınlaşmaya başladı. Kaynağı ise duygulara hitap eden kırsal masumiyet kültüydü, yani Karamzin'in acıklı *Zavallı Liza* (1792) hikâyesinde temsil

edilen kült. Karamzin, âşık olduğu Petersburg'lu bir züppe tarafından aldatıldıktan sonra gölde boğularak intihar eden bir çiçekçi kızın hikâyesini anlatır. Hikâye, yeni bir toplum görüşünün bütün unsurlarını içermektedir: Liza'nın fakirliği nedeniyle kovulduğu erdemli Rus köyü miti, yabancı âdetleriyle bozulmuş bir şehir, trajik ve içten Rus kadın kahraman ve aşka dayalı evlilikle ilgili evrensel ideal.

Pyotr Viazemski gibi şairler köyü, doğal sadelik limanı olarak idealleştirmişlerdi:

> Burada zincirler yok
> Gururun zulmü yok[130]

Nikolai Novikov gibi yazarlar da köyü, yerli geleneklerin yaşadığı bir yer olarak göstermişlerdi. Toprağa yakın yaşayan Rus, kendini daha rahat hissedip, daha kendisi gibi davranıyordu.[131] Şair, mühendis, mimar ve halkbilimci Nikolai Lvov'a göre Rusların en önemli özelliği, içlerinden geldiği gibi hareket etmeleriydi:

> Yabancı diyarlarda her şey planlı
> Kelimeler tartılı, adımlar ölçülü
> Ama biz Ruslar arasında hayat ateşli
> Konuşmalarımız fırtınalı ve kıvılcımlı.[132]

Lvov, Avrupalı Rusların âdetlerle dolu hayatı ile Rus köylülerinin içten davranışlarını ve yaratıcılıklarını karşılaştırdı. Rus şairlere klasik kuralların kısıtlamalarından kendilerini kurtarıp halk şarkılarının ve şiirlerinin serbest ritminden ilham almaları çağrısında bulundu.

Basit köylü hayatı kültünün merkezinde, bu hayatın ahlaki saflığı düşüncesi bulunuyordu. Bir ulusun en yüksek erdemlerinin, o ülkenin en mütevazı halkının kültürü içerisinde bulunduğunu iddia eden ilk kişi, radikal hicivci Alexander Radishchev'dir. İddiasının kanıtı ise dişlerdi. *St.Petersburg'dan Moskova'ya Se-*

yahat (1790) adlı eserinde, bayram nedeniyle geleneksel kıyafetlerini giymiş olan bir grup köylü kadınla karşılaşmasını anlatır, kadınların geniş gülümsemeleri "en saf fildişi renginden bile daha beyaz olan bir sıra dişi" açığa çıkarmıştı. Çürük dişlere sahip olan aristokrat kadınlar "böyle dişler nedeniyle kıskançlıktan delirebilirlerdi":

> Beri gelin, sevgili Moskova ve St. Petersburg hanımları, şunların dişlerine bakın ve nasıl beyaz tutulacaklarını onlardan öğrenin. Dişçileri yok onların. Dişlerini her gün fırça ve pudrayla fırçalamıyorlar. Seçtiğiniz herhangi biriyle ağız ağıza durun, hiçbiri nefesiyle ciğerlerinizi hasta etmez. Ama sizinkiler, evet sizinkiler mikroplarla hasta eder onları... Hangi hastalığın mikropları olduğunu ise söylemeye korkarım.[133]

6

St. Petersburg'un on sekizinci yüzyıl panoramalarında, açık gökyüzü ve boşluk, şehri daha geniş bir evrenle bağlar. Düz çizgilerin uzağa, Avrupa'nın geri kalanının el altında olduğu ufuklara uzandığını hayal etmemiz istenir. St. Petersburg'un *var olma nedeni* Rusya'nın Avrupa'ya yansıması olmuştur her zaman. St. Petersburg, Puşkin'in başkenti bir zamanlar tarif ettiği gibi, sadece Petro'nun "Avrupa'ya açılan penceresi" değildir, Avrupa'nın Rusya'ya girdiği ve Rusların da dünyaya giriş yaptıkları açık bir kapıdır.

Rusya'nın eğitilmiş seçkinleri için Avrupa, sadece turistik ziyaret yapılacak bir yer değildi. Orası bir kültür ideali, medeniyetlerinin manevi kaynağıydı ve oraya gitmek, hacca gitmek gibiydi. Büyük Petro, kişisel gelişim ve aydınlanma arayışı içinde Batı'ya giden Rus gezgin için bir örnekti. Sonraki iki yüz yıl boyunca Ruslar, Petro'nun Batı'ya yolculuğunu sürdürdüler. Petersburg soylularının çocukları Paris, Göttingen ve Leipzig'deki üniversitelere gittiler. Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'de şık öğrenci Lenski'ye tahsis ettiği "Göttingen ruhu" Rus soyluları tarafında

kuşaklar boyu paylaşılan Avrupalı bakış açısının bir tür sembolü haline geldi:

> Vladimir Lenski henüz döndü
> Göttingen'den, duygulu bir hasretle,
> Hayatının baharında – yakışıklı genç
> Ve Kantçı gerçekle dolu bir şair.
> Beyimiz sisli Almanya'dan
> Taşıdı sanat meyvelerini:
> Özgürlük âşığı, soylu bir kalp,
> Acayip ama ateş dolu bir ruh,
> Hep cesur, ateşli demeçler,
> Ve omuzlara dökülen kuzguni lüleler.[134]

Rusya'nın sanat öncülerinin hepsi becerilerini yurtdışında öğrendiler. Ülkenin ilk gerçek şairi Trediakovski, öğrenim görmek üzere Petro tarafından Paris Üniversitesi'ne gönderildi. Andrei Matveev ve Mikhail Avramov, ilk laik ressamlar, Fransa ve Hollanda'ya gönderildiler ve daha önce gördüğümüz gibi Berezovski, Fomin ve Bortnyanski müzik yapmayı İtalya'da öğrendiler. Ülkenin göze çarpan ilk bilimadamı Mikhail Lomonosov, dönüp şimdi kendi adını taşıyan Moskova Üniversitesi'nin kurulmasına yardım etmeden önce, Marburg'da kimya öğrenimi aldı. Puşkin, "çok bilgili kimseler bizim ilk üniversitelerimizdi," diyerek espri yapmıştı bir zamanlar.[135]

Büyük Tur, hayatlarının en önemli dönüm noktasına işaret eden bir seremoniydi aristokrasi için. 1762 yılında soyluların zorunlu devlet hizmetinden azat edilmeleri ile Rusya'nın en hırslı ve meraklı soyluları zincirlerinden kopup kendilerini dünyaya attılar. Paris, Amsterdam ve Viyana'ya yığınlar halinde geldiler. Ama İngiltere en sevdikleri istikametti. Rus soylularının, olmaya heveslendikleri varlıklı ve bağımsız toprak sahibi soyluların anavatanıydı. İngiliz hayranlıkları bazen kendi kimliklerini reddetme noktasına kadar geliyordu. İngiltere'nin sık ziyaretçilerinden ve hayranlarından olup ünlü *Bir Rus Kadının Seyahati* (1775) isimli eserinde İngiltere'ye övgülerini seslendiren Prenses Dashkova,

"Niye bir İngiliz olarak doğmadım ben," diye hayıflanıyordu.[136] Ruslar bu saltanat adasına, güzel evlerinin en son moda ve tasarımları konusunda kendilerini eğitmek, toprak yönetimi ve bahçe mimarisi konusunda yeni teknikler elde etmek; *sanat objeleri*, arabalar, peruklar ve medeni bir yaşam için gerekli diğer bütün donanımı satın almak için akın ettiler.

Bu trafiğe eşlik eden seyahat edebiyatı, Rusya'nın Batı'ya karşı kendini algılamasını şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır. Bu türün en etkililerinden olan Karamzin'in *Bir Rus Gezginin Mektupları* (1791-1801) çalışması Avrupalı yaşamın değerleri ve idealleri konusunda koskoca bir nesli eğitmiştir. Karamzin, St. Petersburg'dan 1789 yılının Mayıs ayında ayrılmıştı. Daha sonra Polonya, Almanya ve İsviçre'ye seyahat etmiş, ardından Londra üzerinden Rusya'nın başkentine dönmeden önce ilkbaharda devrimci Fransa'ya girmişti. Karamzin, okuyucularına ideal Avrupalı dünyasını sunmuştu. Anıtlarını, tiyatro ve müzelerini, ünlü yazar ve filozoflarını anlatmıştı. Onun "Avrupası', Avrupa ile ilk kez onun kitaplarında karşılaşan Avrupa ziyaretçilerinin arayıp da bir türlü bulamadıkları efsanevi bir diyardı. Tarihçi Mikhail Pogodin, 1839 yılında Paris'e giderken yanında Karamzin'in kitabını götürmüştü. Hatta şair Mayakovski bile, 1925 yılında yaptığı ziyaretinde şehre Karamzin'in eserinin duygusal prizmasından bakmıştı.[137] *Mektuplar,* Ruslara nasıl kültürlü bir Avrupalı gibi hareket edip hissedeceklerini öğretti. Karamzin mektuplarında kendisini Avrupa'nın entelektüel çevresinde son derece rahat ve bu çevre tarafından eşit kabul edilmiş biri olarak resmetmişti. Kant ve Herder'le rahat sohbetler anlatmıştı. Kendisini Avrupa'nın kültürel anıtlarına, barbar bir İskit olarak değil, kitaplardan ve resimlerden Avrupa'ya zaten aşina olan görgülü ve kültürlü bir adam olarak göstermişti. Kitabın genel etkisi Avrupa'yı Rusya'ya yakınında, bir parçası olduğu medeniyet olarak sunmak olmuştu.

Karamzin aynı zamanda bütün Rusların Avrupalı öz kimlikleri içinde duydukları güvensizliği ifade etmeyi de başarmıştı. Gittiği her yerde sürekli olarak ona Rusya'nın Avrupalı zihnindeki geri kalmış imajı anımsatılmıştı. Königsberg yolunda karşı-

laştığı iki Alman, "bir Rus'un iki yabancı lisan konuşabildiğini öğrenince hayret etmişlerdi." Leipzig'de ise profesörler Ruslardan "barbarlar" diye bahsetmiş ve Rus yazarlar olduğuna inanamamışlardı. Kendi kültürlerinin öğrencileri olan Ruslara karşı lütufkârlığı, "sadece taklit etmeyi bilen maymunlar" aşağılamasıyla birleştiren Fransızlar ise çok daha kötüydü.[138] Bazen bu tür görüşler Karamzin'in Rusya'nın başarılarını abartılı bir şekilde öne sürmesine neden oluyordu. Avrupa'da seyahat ederken Avrupalıların Ruslardan farklı bir düşünme şekli olduğu sonucuna varmıştı. Reformlarla dolu bir yüzyıldan sonra bile Ruslar sadece yüzeysel olarak Avrupalılaşmışlar gibi gelmişti ona. Batılı tavır ve âdetleri benimsemişlerdi, ama Avrupalı değerlerin ve duyarlılıkların zihinsel dünyalarına sızmasına daha vardı.[139]

Karamzin'in şüpheleri kendi "Avrupalılıklarını" tanımlamaya çalışan pek çok eğitimli Rus tarafından da paylaşılıyordu. 1836 yılında filozof Chaadaev, umutsuzluk içinde, Rusların Batı'yı taklit edebildiklerini ama köklü ahlaki değerlerini ve fikirlerini içselleştiremediklerini yazdığı için akıl hastası ilan edilmişti. Ama Herzen'in de dikkat çektiği gibi, Chaadaev düşünen bütün Rusların yıllardır hissettiği bir duyguyu dile getirmişti sadece. Avrupa'ya karşı duyulan bu güvensizlik, gıpta ve gücenmişlik karışımı hisler, hâlâ Rus ulusal bilincini tanımlamaya devam etmektedir.

Karamzin'in seyahatinden beş yıl önce, yazar ve devlet memuru Denis Fonvizin, karısıyla birlikte Almanya ve İtalya'yı gezmişti. Bu ilk Avrupa seyahatleri değildi. 1777–78 yıllarında Fonvizin'in migrenine çare ararken Almanya ve Fransa'nın ılıcalarını turlamışlardı. Yazarın bu sefer yurtdışına gitmesine neden olan şey ise bir kolunu kıpırdatmasını engelleyip konuşmasını bozan felçti. Fonvizin, yabancıların hayatı ve çeşitli milletlerin karakterleri ile ilgili gözlemlerini not edip mektuplar yazmıştı. Bu *Seyahat Mektupları,* Rusya'nın Batı'nınkilerden farklı ve hatta üstün olan manevi geleneklerini tanımlamak için, bir Rus yazar tarafından yapılan ilk denemeydi.

Fonvizin, ulusalcı olarak yola koyulmamıştı. Birkaç dili

akıcı şekilde konuşuyor, şık kıyafetleri ve pudralı peruğu ile St. Petersburglu bir kozmopolit görünümü sergiliyordu. Sivri dili ve keskin zekâsı ile ünlüydü ve bunları Fransız sevdasına karşı yazdığı hicivlerde etkili bir şekilde sunuyordu. Ama yüksek sosyetenin saçmalıklarından ve sahte âdetlerinden iğrenmesinin nedeni yabancı düşmanlığından çok kendi sosyal yabancılaşma ve üstünlük duygularıydı. Aslına bakılırsa Fonvizin, insanlardan hoşlanmıyordu. İster Paris'te, ister St. Petersburg'da olsun, dışişleri bakanlığının kıdemli bir bürokratı olarak kendisinin de içinde yer aldığı yüksek sosyeteyi aşağılıyordu. Yurtdışından yazdığı ilk mektuplarda Fonvizin, bütün ulusların aynı olduğunu dile getiriyordu. 1778 yılında Fransa'dan yazdığı bir mektupta, "Gördüm ki, her yerde iyiden çok kötü var, insan her yerde insan, akıllı insan nadir ama ahmak her ülkede bolca var, kısacası, ülkemiz diğer ülkelerden daha kötü değil," diyordu. Bu kültürel görecelik duruşu, uluslararası toplumun temeli olan aydınlanma fikrine yaslanmıştı. "Değerli insanlar," diye yazar Fonvizin, "hangi ülkeden geldiklerine bakılmaksızın kendi aralarında tek bir ulus oluştururlar."[140] Ama nedense ikinci seyahati sırasında Avrupa'ya karşı daha düşmanca bir görüş geliştirmişti. Açık ve sert bir şekilde başarıları aleyhine konuşur oldu. Fonvizin'in esas hedefi, belki de başkentinin salonlarına kabul edilmediği için, Batı'nın sembolü Fransa'ydı.[141] "Paris, o çok önemli olan *uygunluk* arayışı ile gelen Rus gencini bozabilecek ahlaki çürümenin, yalan ve ikiyüzlülüğün şehriydi. Paranın Tanrı olduğu, maddi açgözlülüğün şehri, yüzeysel davranış ve âdetlerin her şeyin yerine geçtiği, gurur ve dış görünüş şehriydi; arkadaşlık, dürüstlük ve manevi değerlerin hiçbir önemi yoktu. Fransızlar özgürlükleri ile çok şey yapmışlardı ama sıradan bir Fransız'ın gerçek durumu kölelikten başka bir şey değildi. Çünkü fakir insan köle gibi çalışmazsa kendini doyuramazdı, bu yüzden özgürlük sadece içi boş bir kelimeydi. Fransız filozoflar ise birer dolandırıcıydılar, çünkü kendi öğütlerini kendileri uygulamıyorlardı. Kısacası," diye neticelendiriyordu, "Avrupa, Rusların hayal ettikleri ideal-

den çok çok uzaktı ve artık 'bizimle hayatın daha iyi olduğunu' kabul etmenin zamanı gelmişti:"

> Eğer aklıselim genç ülkedaşlarımdan herhangi biri Rusya'da çok rastlanan suistimal ve karmaşaya karşı öfke duyarsa ve kalbi Rusya'ya karşı yabancılaşırsa, anavatanına duyması gereken sevgiyi hissetmesini sağlamak için onu en kısa zamanda Fransa'ya göndermekten daha iyi bir yöntem yoktur.[142]

Fonvizin'in Avrupayı tanımlamak için kullandığı tabirler, daha sonraki Rus seyahat yazımında olağanüstü bir süreklilikle görülmeye başladı. "Yozlaşmış" ve "çürümüş", "sahte" ve "yüzeysel", "maddeci" ve "bencil" gibi sözcükler, Herzen'in *Fransa ve İtalya'dan Mektuplar* (1847–52) isimli eserinden Dostoyevski'nin Fonvazin'in çalışmasını aksettiren seyahat eskizi *Yaz İzlenimlerinin Kış Notları* (1862) adlı çalışmalarına kadar hepsi, Avrupa için kullanılan bu sözcükleri içeriyordu. Bu yazım geleneğinde seyahat, Avrupa ile Rusya arasındaki kültürel ilişkinin felsefi söylemi için kullanılan bir bahane idi sadece. Bu sıfatların sürekli tekrarı bir ideolojinin çıkışına, Batı'nın aynasında Rusya'nın kendine özgü görüntüsüne işaret ediyordu. Batı'nın yozlaşmışlığı, Puşkin'den Slavcılara kadar neredeyse bütün Rus yazarları tarafından tekrarlanıyordu. Herzen ve Dostoyevski bunu, günahkâr Batı'yı kurtarmanın mesihanik Rusya'nın kaderi olduğu görüşlerinin merkezine yerleştirmişlerdi. Fransızların sahte ve sığ oldukları fikri yaygınlaşmıştı. Karamzin için Paris, "yüzeysel ihtişam ve cazibenin" başkentiydi, Gogol için ise "hile ve açgözlülük cehennemini gizleyen ışıltılı bir yüzey".[143] Viazemski, Fransa'yı "aldatmaca ve sahtelikler diyarı" olarak resmetmişti. Denetçi ve edip Alexander Nikitenko, Fransızlar için şunu yazmıştı: "Tiyatro aşkı ve bunu yaratma inancı ile doğmuş gibi görünürler ama şovmenlik için yaratılmışlardır. Duygular, prensipler, onur, devrim, hepsine bir oyunmuş gibi bakıyorlar."[144] Dostoyevski, Fransızların, doğaya karşı duyguları varmış gibi davranmak konusunda eşsiz bir yetenekleri olduğu fikrine

katılmıştır.[145] Ateşli bir Batıcı olan Turgenyev bile, *Asilzade Yuvası* (1859) adlı eserinde, onları medeni ve çekici ama manevi derinlikten ve düşünsel ciddiyetten yoksun olarak tarif etmişti. Bu kültürel kalıpların devamlılığı, hayali Avrupa'nın Rus bilincindeki payını göstermektedir. Bu hayali Avrupa Batı'dan çok Rusya'nın kendini tanımlama ihtiyacıyla ilgiliydi. Rusya fikri Batı olmadan var olamazdı (Tıpkı Batı'nın Şark olmadan var olamayacağı gibi). "Avrupa'ya bir ideal, bir leke, bir örnek olarak ihtiyacımız vardı," diye yazar Herzen. "Eğer o bunlara sahip olmasaydı, bizim onu icat etmemiz gerekecekti."[146]

Ruslar, Avrupa'daki yerleri konusunda da kararsızdılar (hâlâ da kararsızlar), üstelik bu kararsızlık kültürel tarihlerinin ve kimliklerinin en önemli anahtarıydı. Avrupa kıtasının sınırlarında yaşarken, kaderlerinin orada olup olmadığından hiçbir zaman emin olamadılar. Batılı mıydılar yoksa Doğulu mu? Petro, halkının yüzünü Batı'ya dönmesini ve âdetlerini taklit etmesini sağladı. O noktadan itibaren ulusun gelişiminin yabancı prensiplerle ölçülmeye başlanması gerekiyordu. Ahlaki ve estetik standartlar, zevkler ve sosyal davranışlar, hep yabancı prensiplerle tanımlanıyordu. Eğitimli sınıflar Rusya'ya Avrupalı gözlerle bakıyor, kendi tarihlerini "barbar" ve "karanlık" olmakla suçluyordu. Avrupa'nın onayını arıyor ve eşitleri olarak kabul görmek istiyorlardı. Petro'nun başarılarıyla gururlanmalarının sebebi buydu. Petro'nun diğer Avrupa imparatorluklarından daha büyük ve güçlü olan imparatorluk devleti, Rusya'yı modernleştirme sözü veriyordu. Ancak Rusya'nın "Avrupa" olmadığının da acı bir şekilde farkındaydılar, Rusya bu hayali ideale bir türlü erişemiyordu, belki de hiçbir zaman bir parçası olamayacaktı. Ruslar Avrupa içerisinde bir aşağılık kompleksi ile yaşıyorlardı. Herzen 1850 yılında, "Avrupa ve Avrupalılara karşı tavrımız," diye yazmıştı, "hâlâ köylerde yaşayanların şehirlerde yaşayanlara takındıkları tavır gibi; köle ruhlu ve savunmadayız, her farkı bir kusur gibi görüyor, tuhaflıklarımızdan utanıp gizlemeye çalışıyoruz."[147] Batı tarafından reddedilmek hem gücenme hem de üstünlük duygularını eşit derecede ortaya çıkarabilirdi. Eğer

Rusya "Avrupa'nın" bir parçası olamayacaksa o halde "farklı" olmaktan daha fazla gurur duymalıydı. Bu ulusalcı mitolojide "Rus ruhu," Batı'nın maddesel başarılarından daha değerli olan yüksek ahlakla ödüllendirilmekteydi. Ayrıca dünyayı kurtarmak gibi Hıristiyan bir görevi de vardır.

7

Rusya'nın Avrupa'yı idealleştirmesi 1789 yılındaki Fransız Devrimi'yle ciddi bir şekilde sarsılmıştı. Jakoben terör devri, Avrupa'nın ilerleme ve aydınlanmanın gücü olduğuna dair Rus inancını baltalamıştı. "Aydınlanma Çağı! Kan ve ateşler içindeki seni kabul etmiyorum," diye acı acı yazar Karamzin, 1795 yılında.[148] Onun bakış açısına sahip pek çok kişi gibi Karamzin'e de, bir cinayet ve yıkım dalgası "Avrupa'yı harap edecek", bütün sanatın, bilimin ve insan aklının değerli hazinelerinin merkezini yok edecekmiş gibi geliyordu.[149] Belki de tarih bir ilerleme patikası değil, "doğru ile hatanın", "erdem ile ahlaksızlığın" sürekli olarak birbirini takip ettiği nafile bir döngüydü. "İnsan türünün, tıpkı Sisifos'un kayası gibi, sırf barbarlığın derin uçurumuna tekrar düşmek için bu kadar ilerlemiş olması mümkün müydü acaba?"[150]

Karamzin'in bu acısını dönemin Avrupalı Rusları, yaygın bir şekilde paylaşıyordu. Fransa'dan sadece iyi şeylerin geldiği inancıyla yetişmiş memleketlileri sadece kötüyü görüyordu artık. En kötü korkuları, St. Petersburg'a gelmek için Paris'ten kaçan göçmenlerin anlattıkları korku dolu hikâyelerle doğrulanıyordu. Rus hükümeti, devrimci Fransa'yla ilişkilerini kesmişti. Siyasi açıdan bir zamanlar Fransız hayranı olan soylular Fransız düşmanı olmuşlar, "Fransız" kelimesi, Rus siyasi gelenek ve davranışların yabancı âdetlerle kaynaştığı Moskova ve etrafında, döneklik ve Tanrısızlık ile eşanlamlı hale gelmişti. Aristokrasinin Fransız kültürüne tamamen battığı Petersburg'da ise Fransa'ya karşı olan tepki daha aşamalı ve karmaşık olmuştu. 1805 yılın-

da Rusya Fransa'yla savaşa girdikten sonra bile Fransa taraftarı ve Napolyoncu görüşlerini sürdüren (*Savaş ve Barış*'taki Pierre Bezukhov gibi) pek çok liberal soylu ve vatansever vardı. Ama başkentte bile aristokrasinin, kendilerini Fransızların entelektüel imparatorluğundan kurtarmak için bilinçli bir çabası bulunuyordu. St. Petersburg salonlarında Fransızca kökenli sözcük kullanımına kaş çatılmaya başlanmıştı. Rus soyluları Cliquot şampanya ya da Lafite şarap yerine *kvas* ve votka, *gurme mutfağı* yerine lahana çorbası içmeye başlamıştı.

Rus prensiplerine dayalı bu yeni hayat arayışında, ulusal düzen için evrensel kültürün Aydınlanma fikri en sonunda terk edilmişti. "Bırakın biz Ruslar, Rus olalım, Fransızların kopyaları değil," diye yazmıştı Prenses Dashkova, "vatansever olarak kalalım ve atalarımızın karakterini koruyalım."[151] Karamzin de "milliyet" için "beşeriyeti" bıraktı. Fransız Devrimi'nden önce "olunması gereken esas şey Slav değil, insan olmaktır. İnsan için iyi olan şey Ruslar için kötü olamaz. İngiliz ve Almanların insanlık için icat ettikleri her şey bana da ait, çünkü ben insanım" görüşünü savunuyordu.[152] Ama 1802'ye gelindiğinde Karamzin, yazar meslektaşlarına Rus dilini kucaklamaları ve "kendileri olmaları" çağrısında bulunuyordu:

"Dilimiz sadece mağrur güzellikte bir konuşma sanatı ve etkileyici, betimsel şiir sanatı yeteneğine değil, aynı zamanda duyarlı bir sadeliğe, duygu ve duyarlılık seslerine de sahip. Ahenk bakımından Fransızcadan daha zengin, ruhun coşkusuna daha fazla katkıda bulunuyor... İnsan ve ulus, taklit ederek yola koyulabilir ama 'manevi olarak varım' diyebilme hakkına sahip olmak için kendileri olmak zorundadırlar."[153]

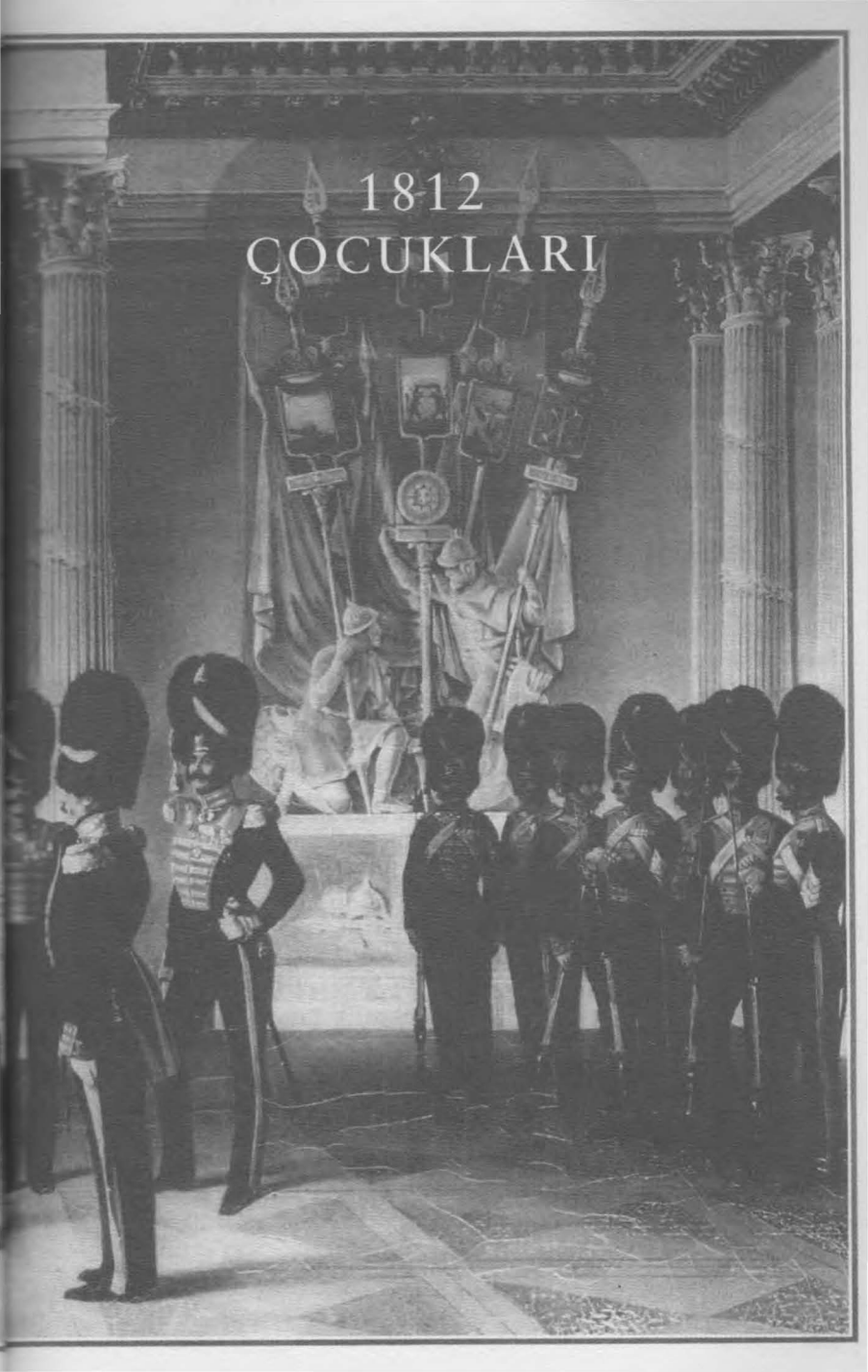
Burada, 1812 çağında gelişen yeni milliyetçiliğin toparlayıcı çağrısı var.



sayfa arkası

Adolph Ladurnier: Kış Sarayı, Beyaz Salon'dan bir görünüm.
St. Petersburg, 1838.





1812 ÇOCUKLARI

1

Napolyon'un Rusya'yı 1812 Ağustosu'nda işgalinin doruğunda Prens Volkonski, St. Petersburg'da bulunan İmparator Alexander'a bir rapor teslim ediyordu. Alexander yaverine askerlerin moralinin nasıl olduğunu sordu. "Majesteleri!" dedi prens. "Başkomutandan sıradan askerine kadar hepsi vatan uğruna canını vermeye hazır." İmparator aynı şeyi halkın ruhsal durumu için sordu. Volkonski bu sefer de emin bir şekilde yanıt verdi. "Onlarla gurur duymalısınız, çünkü köylülerin her biri birer vatansever." Ama soru aristokratlar için olunca prens sessiz kaldı. İmparatorun zorlamasıyla prens sonunda şunları söyledi: "Majesteleri! Bu sınıfa ait olmaktan utanıyorum. Şimdiye kadar sadece konuştular."[1] Volkonski'nin hayatının dönüm noktasıydı bu, ulusal kendini bulma çağında, ülkesinin ve sınıfının hikâyesini anlatan bir hayat.

Sınıflarına karşı duydukları gururu kaybedip bunu 1812 saflarındaki yurttaşlarında bulan pek çok subay vardı. Volkonski gibi prensler için, ulusun gerçek vatanseverlerinin köylüler olduğunu keşfetmek şoke edici olmalıydı. Birer soylu olarak, "anavatanın gerçek evlatları" olan aristokrasi önünde saygı ile eğilmek üzere yetiştirilmişlerdi. Buna rağmen Volkonski gibi bazıları için bu keşif bir umut habercisiydi, ulusun serflerinde geleceğin vatandaşlarının bulunduğu umudu. Bu liberal soylular "ulus" ve "halkın davası" için 14 Aralık 1825 tarihinde, daha sonraları Dekabrist Ayaklanma (Aralık Ayaklanması) olarak bilinecek hareketi gerçekleştireceklerdi.* 1812'nin savaş alanlarında köylü askerlerle kurdukları ittifaklar, demokratik tavırlarını şekillendirmişti. Bir Dekabrist'in daha sonraları yazdığı gibi, "bizler 1812 çocuklarıydık."[2]

Sergei Volkonski, 1788 yılında, Rusya'nın en eski soylu ailelerinden birinde dünyaya gelmişti. Volkonski'ler, Moskova'nın Moğol akınlarına karşı özgürlük savaşındaki rolüyle şeref elde

* Bu ismi 1825'ten sonra kazandılar ancak burada kendilerinden Dekabristler olarak bahsedilecek.

eden (daha sonra da aziz ilan edilen) ve Moskova'nın güneyinde, hanedana ismini veren Volkona Nehri kıyısında geniş bir arazi ile ödüllendirilen, on dördüncü yüzyıl Prensi Mikhail Chernigovski'nin soyundan gelmekteydiler.[3] Moskova imparatorluğu büyüdükçe Volkonski'ler de askeri kumandanların, grand düklerin ve çarların emrindeki valiler olarak yükseldiler. 1800'lerde Volkonski'ler, eski soylu klanların en zengini olmasalar da İmparator Alexander ve ailesine en yakın olanıydılar. Sergei'nin annesi Prenses Aleksandra, öldürülen İmparator Paul'ün dul eşi Ana İmparatoriçe'nin gardırobundan sorumlu kişi ve imparatorluğun asil olmayan ilk leydisiydi. Çoğu zaman Kışlık Saray'ın, yaz aylarında ise Tsarskoe Selo'nun (okul çağındaki Puşkin'in, güzel Fransız arkadaşı Josephine'le karıştırıp soğuk ve itici bir kadının kucağına atlayarak skandala neden olduğu yer) imparatorluk ailesine özel dairelerinde yaşardı. Sergei'nin amcası General Paul Volkonski, İmparator Alexander'ın yakın arkadaşı, ondan sonra gelen İmparator I. Nicholas'ın ise atanmış saray bakanıydı. İmparatorluk hanesinin yöneticiliği olan bu görevi yirmi yıldan fazla sürdürmüştü. Kardeşi Nikita, Alexander'ın sarayında baş nedime ve aynı zamanda imparatorun metresi olan Zinaida Volkonski isimli bir kadınla evliydi. Kız kardeşi Sophia ise Avrupalı hükümdarların pek çoğuna ilk isimleriyle hitap edecek kadar yakındı. Petersburg'daki Volkonski evinde –Moika Nehri kıyısında, Puşkin'in giriş katında oda kiraladığı güzel bir malikâne– İngiltere Kralı IV. George tarafından kendisine verilen porselen bir servis takımı vardı. "Bir Kralın hediyesi değildi bu," demekten hoşlanırdı Sophia, "bir erkeğin bir kadına hediyesiydi."[4] İmparatorun en yakın arkadaşı olan ve daha sonra genelkurmay başkanlığına yükselen Prens Pyotr Mikhailovich Volkonski ile evliydi.

Sergei de imparatorluk ailesinin bir parçası gibi büyümüştü aslında. Fontanka'da Fransız göçmenler tarafından kurulan ve St. Petersburg'un en kibar ailelerinin himayesindeki Abbot Nicola's Enstitüsü'nde öğrenim görmüştü. Buradan askeri okulların en seçkini olan Corps des Pages'e geçmiş ve daha sonra da Muha-

fız Birliği'ne katılmıştı. Genç asker, 1807 Eylau Muharebesi'nde yan tarafına yediği bir kurşunla yaralanmıştı. Annesinin lobi çalışmaları sayesinde St. Petersburg'daki imparatorluk kadrosuna nakledilmiş, burada bir grup seçkin ve göz alıcı genç adamın, imparatorun yaverleri arasına katılmıştı. O zamanlar Napolyon'u taparcasına (*Savaş ve Barış*'taki Pierre Bezukhov gibi) sevmesi –pek çok soylu tarafından paylaşılan külttü bu– sarayda hoş görülmese de çar, bu cana yakın ve görüşlerini yumuşak sözlerle ifade eden ciddi adamı beğeniyordu. Ona, (hepsi yaver olan) diğer üç kardeşinden ve maiyetindeki diğer Volkonski'lerden ayırmak için, "Mösyö Serge" diye hitap ediyordu.[5] İmparatorun özel dairesine teklifsiz girebilen pek az kişiden biriydi. Sergei'den dokuz yaş küçük olan Grand Dük Nicholas –daha sonra Çar I. Nicholas olmuştu– bu yaverden oyuncak askerlerini Napolyon'un Austerlitz'deki ordularının dizildiği gibi dizmesini isterdi.[6] Yirmi yıl sonra ise oyun arkadaşını Sibirya'ya göndermişti.

1808 yılında Volkonski savaş alanındaki orduya döndü ve sonraki dört yıl içinde ellinin üzerinde muharebeye katılarak yirmi dört yaşında tümgeneral rütbesine yükseldi. Napolyon'un işgali, prensin Petersburg seçkinlerinin pek çoğuyla ortak olan Fransız yanlısı görüşlerini sarstı. İçinde, sıradan halkın erdemlerine dayanan yeni bir "millet" duygusu uyandırdı. 1812'de sıradan insanların vatansever ruhu –askerlerin kahramanlığı, Fransızlardan kurtarmak için Moskova'nın yakılışı, Fransızların Büyük Ordusu'nu karların içinde hızla Avrupa'ya dönmeye zorlayan köylü gerillalar– bütün bunlar ulusal bir uyanışın işaretleri gibi görünüyordu ona. "Rusya'yı köylü askerleri onurlandırdı," diye yazdı kardeşine, 26 Ağustos 1812'de, Borodino'nun ceset kaplı savaş alanından. "Belki sadece serfler, ama yine de anavatanları için birer vatandaş gibi savaştılar."[7]

Demokratik düşünceler taşıyan bir tek o değildi. Volkonski'nin arkadaşı (ve aynı zamanda bir Dekabrist) şair Fedor Glinka da sıradan halkın vatansever ruhundan aynı derecede etkilenmişti. *Bir Rus Subayın Mektupları*'nda (1815) (anavatanlarını tırpanla savunmaya hazır olan) serfleri (Fransızlar Moskova'ya

yaklaşınca evlerine kaçan) aristokrasiyle karşılaştırmıştı.[8] Subayların çoğu köylülerin manevi değerini fark etmişlerdi. "Her gün," diye yazar biri, "herhangi bir soylu kadar iyi ve akıl sahibi köylü askerlerle karşılaşıyorum. Bu basit adamlar bizim toplumumuzun anlamsız âdetleri ile henüz yozlaşmamışlar ve en az onlar kadar iyi olan kendi ahlaki fikirleri var."[9] Görünen o ki, burada ulusal özgürlük ve manevi doğuşun ruhsal potansiyeli bulunuyordu. Geleceğin Dekabristlerinden biri, "bu adamlarla ortak bir lisan bulabilsek," diye yazar, "bir vatandaşın hak ve görevlerini hemen anlayabilirler."[10]

Subayların geçmişlerindeki hiçbir şey onları bu şoke edici keşfe hazırlamamıştı. Birer soylu olarak babalarının serflerini, yüksek erdem ve duyarlılıklardan yoksun birer insan müsveddesi görerek yetiştirilmişlerdi. Ama savaş sırasında aniden köylülerin dünyasına fırlatıldılar; onların köylerinde yaşadılar, onların yemeklerini ve sıradan askerin korkularını paylaştılar ve bazen, yaralandıkları ya da malzemelerini kaybettikleri zaman yaşamak için o askerlerin bilgilerine güvendiler. Sıradan halka saygıları artarken kendi emirleri altındaki adamlara karşı daha insancıl bir yaklaşım benimsediler. "Eski sistemin sert disiplinini reddettik," diye hatırlar Volkonski, "ve dostluk ile adamlarımızın sevgi ve güvenlerini kazanmaya çalıştık."[11] Bazıları askerlere okumayı öğretmek için saha okulları kurdu. Bazıları da onları serfliğin kaldırılmasını ve köylülerin sosyal haklarını konuştukları tartışma gruplarına getirdi. Geleceğin Dekabristlerinden bazıları "askeriye tüzükleri" hazırlayıp çeşitli tekliflerle birlikte sunarak saflardaki askerlerin içinde bulundukları koşulları iyileştirmeye çalıştı. Askerin yaşam tarzının yakından incelenmesine dayalı bu dokümanlar, 1830 ve 1840'larda Slavcı ve demokratik aydın kesimi meşgul eden etnografik çalışmaların ilkel birer modeli olarak görülebilirler. Örneğin Volkonski, "*Taburumuzdaki Kazakların Hayatlarından Notlar*" diye detaylı bir çalışma hazırlamış ve burada fakir Kazakların yaşam koşullarını iyileştirip daha zenginlere olan bağımlılıklarını azaltmak için (devlet bankasın-

dan borç para, ortak hububat dükkânları ve halk okullarının kurulması gibi) ilerici önlemler teklif etmişti.[12]

Savaştan sonra bu demokratik subaylar, topraklarına serflerine karşı duydukları yeni bir sorumluluk duygusuyla döndüler. Volkonski gibi pek çoğu topraklarında yetim kalmış asker çocuklarının bakım masraflarını üstlendiler ya da yine onun gibi, 1812 saflarında potansiyellerini gösteren serflerin eğitim masraflarını karşıladılar.[13] Dekabrist komplosunun geliştiği Sosyal Yardım Birliği'nin üyeleri olan Kont Mikhail Orlov ve Vladimir Raveski, 1818 ile 1821 yılları arasında, askerlerin eğitilmesi için, siyasi reformlarla ilgili radikal fikirlerini yaydıkları okullar açtılar. Bu eski subayların bazılarının cömertlikleri olağanüstüydü. Pavel Semenov, hayatını onlara borçlu olan bir adamın coşkusuyla, kendini serflerinin refahına adadı. Borodino Muharebesi'nde, boynunda taşıdığı, askerlerinin hediyesi olan ikona bir mermi isabet etmişti. Semenov serfleri için bir klinik açtı, daha sonra da sarayını savaş dulları ve onların aileleri için bir barınak haline getirdi. 1830 yılında koleradan öldüğünde, hastalığı evindeki köylülerden kapmıştı.[14]

Bazı subaylar için sıradan halkın davasına katılmak yeterli değildi, zira onlar sıradan insanın kimliğini de benimsemek istiyorlardı. Saflardaki askerlere daha yakın olmak için giyinişlerini ve davranışlarını Ruslaştırdılar. Askeri konuşmalarında Rusça kelimeler kullanmaya başladılar. Adamlarıyla aynı tütünü içip, Petro yasağını ihlal ederek sakal bıraktılar. Bu tür bir demokratikleşme bazen gerekliydi. Kazak gerillaların ünlü lideri Denis Davidov köylerden asker bulmakta zorlanıyordu, köylüler parlak Macar süvari üniformasını yabancı ve "Fransız" buluyorlardı. Günlüğünde de belirttiği gibi Davidov, onlarla konuşmaya başlamadan önce "köylülerle barış yapmak zorunda" kalıyordu. "Halkın savaşında ortak dil kullanmanın yeterli olmadığını öğrendim, kişi giyiniş ve davranışlarıyla da halkın seviyesine inmek zorundaydı. Köylü *kaftanı* giymeye başladım, sakal bıraktım ve St. Anne nişanı yerine St. Nicholas resmi taşımaya başladım."[15]

Köylü âdetlerinin benimsenmesi sadece hızlı düşünen subayların bir stratejisi değildi, milliyetlerinin de ilanıydı.

Volkonski 1813–1814 yıllarında gerilla birliğinin komutasını alıp Napolyon'un birliklerini Paris'e kadar kovaladı. Ertesi yıl ise cebinde 20.000 ruble, annesi tarafından sağlanan bir araba ve üç hizmetkârla birlikte Barış Konferansı için Viyana'ya gitti. Paris'e dönerek Chateaubriand ve Benjamin Constant gibi siyasi reformcuların çevresinde yer aldı. Ardından Avam Kamarası'nda III. George'un deliliği ile ilgili tartışmayı izleyip anayasal monarşinin prensiplerinin işleyişini gördüğü Londra'ya gitti. Volkonski, "bağımsızlığı ve demokrasisi nedeniyle bütün Rus gençlerinin hayal gücünü tutsak eden bir ülke olan" Birleşik Devletler'e de gitmeyi planlamıştı, ama Napolyon'un Elbe'den kaçışı ile savaşın kaldığı yerden başlaması onu Petersburg'a dönmeye zorladı.[16] Buna karşın, Dekabristlerin çoğu gibi Volkonski'nin görüşleri de, Batı ile gerçekleştirdiği o küçük karşılaşmadan derin bir şekilde etkilenmişti. İnsanların kişisel onurları konusundaki inancı doğrulanmıştı –bu inanç Dekabristlerin otokratik sisteme ve serfliğe karşı çıkmalarının temelinde yatan başlıca inançtı– bu görüş özgür düşünceleri ve güvenleri ile kendisini etkileyen Napolyon subaylarıyla yaptığı konuşmalarla güçlenmişti. Rus ordusunun değişmez kast sistemi kim bilir kaç Ney ve Davout'u bastırmıştı? Avrupa, Rusya'nın geri kalmışlığını, temel hak ve kamu hayatı eksikliğini düşünmesine neden olmuş ve dikkatini, Avrupa'nın özgürlükçü prensiplerini izlemeye odaklamasına yardımcı olmuştu.

Avrupa'dan dönen genç subaylar ebeveynleri tarafından adeta tanınamaz haldeydiler. 1815 yılında döndükleri Rusya, geride bıraktıkları Rusya'yla hemen hemen aynıydı. Ama onlar çok değişmişlerdi. Toplum, onların "kaba köylü davranışlarıyla" şoke olmuştu.[17] Bu ordu âdetlerinde hiç şüphesiz biraz poz, eski bir askerin cakası vardı. Ama büyüklerinden giyiniş ve davranıştan çok daha başka konularda da ayrılıyorlardı. Sanatsal zevkleri, ilgileri, siyasi ve genel tavırlarıyla da farklıydılar, (kendi eğlencelerine olmasa da) balo salonunun anlamsız eğlencelerine

sırtlarını dönüp, kendilerini ciddi arayışların içine gömmüşlerdi. Birinin açıkladığı gibi, "Tarihin en büyük olaylarının içinde yer aldıktan sonra St. Petersburg'un amaçsız varlığına dönüp yaşlı adamların geçmişin sözde erdemleri hakkındaki boş dırdırlarını dinlemek katlanılmaz bir şeydi. Biz yüz yıl ilerideydik."[18] Puşkin'in 1821'de yazdığı şiirinde Chaadaev'e şöyle diyordu:

> Modaya uygun çevre artık moda değil.
> Bildiğin gibi, canım, artık hepimiz özgürüz.
> Toplumdan uzak durup bayanlarla haşır neşir olmuyoruz.
> Onları yaşlı adamların insafına bıraktık,
> On sekizinci yüzyılın yaşlı çocuklarına.[19]

Özellikle dans zaman kaybı olarak düşünülüyordu. 1812'nin erkekleri, resmi balolarda, balonun bir parçası olmadıklarını kılıçlarını takarak göstermeye çalışıyorlardı. Salon ise bir aldatma şekli olarak görüldüğü için reddediliyordu. Genç adamlar çalışmalarına geri çekilmiş, *Savaş ve Barış*'taki Pierre gibi, basit ve daha dürüst bir varoluşun entelektüel anahtarının arayışına girişmişlerdi. Dekabristler bir araya gelerek adeta bir "üniversite" oluşturmuşlardı. Aralarında halkbilim, tarih ve arkeolojiden matematik ve doğabilimlerine kadar uzanan uzman bir kadro çeşitliliği vardı ve dönemin öncü yayınlarında akademik çalışmalar kadar şiir ve edebiyat ürünleri de yayımlamışlardı.

Bu genç adamların, ebeveynlerinin kuşağından ve toplumdan yabancılaşmaları, bütün "1812 çocuklarında", subaylar kadar şair ve filozoflarda da ortak bir durumdu. Bu durum Rusya'nın on dokuzuncu yüzyıl kültür hayatında derin izler bıraktı. Geçen yüzyılın erkekleri Petro devletinin hizmet etiklerine göre tanımlanıyordu. Rütbe ve hiyerarşiye, akılcı düzen ve uyuma çok önem vermişlerdi. 1812'de doğan Alexander Herzen, babasının duygusal gösterileri hiç de uygun görmediğini hatırlıyor. "Babam her tür *taşkınlıktan*, her tür içtenlikten nefret eder, bunların hepsine arsızlık derdi, tıpkı her tür duygusallığa dediği gibi."[20] Ama Herzen'in devrinde büyüyen çocukların hepsi deliş-

men ve arsızdı. Eski katı tutuma karşı çıkıyor, "Rusya'nın köle zihniyeti"ne sahip olmasından bu katılığı sorumlu tutuyor ve onun yerine prensiplerini edebiyat ve sanat ile ilerletmeye bakıyorlardı.[21] Pek çoğu daha dürüst bir yaşam sürdürmek amacı ile askeriyeden veya devlet görevinden istifa etmişti. Griboedov'un draması *Akıldan Bela*'daki Chatski'nin de dediği gibi "Hizmet etmek isterim ama kölelikten usandım."

On sekizinci yüzyıl hizmet etiğine karşı bir başkaldırıya yol açan on dokuzuncu yüzyıl Rus kültür Rönesansı'nın boyutlarını abartmak zordur. Yerleşik görüşe göre, rütbe, kelimesi kelimesine soyluyu tanımlıyordu. Diğer dillerden farklı olarak Rusçada görevli (*chinovnik*) kelimesi rütbe (*chin*) kelimesinden türemişti. Soylu olmak, kişinin devlet memuru ya da subay olarak devlet hizmetinde yerini alması demekti ve bir şair ya da sanatçı olmak için dahi olsa bu hizmetten ayrılmak itibar yitirmek olarak algılanırdı. "Şimdi Rusya'da hizmet, hayatla aynı şey," diye yazar bir memur 1810'larda: "Sanki mezara gidiyormuş gibi ayrılıyoruz ofislerimizden."[22] Bir soylu için, iş saatleri dışındaki boş vakitleri haricinde şair, sanatçı veya arazilerine düşkün bir beyefendi olmak hayal bile edilemezdi. On sekizinci yüzyılın büyük şairlerinden Gavril Derzhavin bile yazma kariyerini askeri kariyeri ve ardından gelen senato ve vilayet valiliği görevleri ile birleştirmiş, 1802-1803'te ise adalet bakanı olmuştu.

On dokuzuncu yüzyılın başlarında kitap ve resim pazarının büyümesiyle bağımsız yazar ve ressamların yaşaması, pek kolay olmasa da mümkün olabildi. Puşkin, devlet hizmetinden uzak durup yazarlığı bir "ticaret" olarak yapan ilk soylulardandı. Onun bu kararı, küçültücü veya rütbe ihlali olarak görüldü. Yazar N.I. Grech, 1810'larda edebiyat eleştirmeni olmak için devlet memuriyetini bırakınca soylu ailesinin şerefine leke sürmekle suçlandı.[23] Müzik de bir soylu için uygun olmayan mesleklerden biri olarak görülüyordu. Rimski-Korsakov, yaptığı müziği "bir yaramazlık" olarak gören ailesi tarafından deniz kuvvetlerine itilmişti.[24] Musorgski, Petersburg'daki harp okuluna gönderilmiş, ardından da Preobrazhenski Muhafızları'na katılmıştı. Çay-

kovski hukuk okuluna gitmişti, ailesi devlet hizmetine girmesini ve müziğe karşı duyduğu çocukça tutkuyu unutmasını bekliyordu. O zamanlar bir soylu için sanatçı olmak, sınıfının geleneklerini reddetmek anlamına geliyordu. Aslında görevi devlete değil "ulusa" hizmet olarak tanımlanan *"aydın"* –aydın kesimin bir üyesi olarak– kendisini yeniden keşfediyordu.

Hemen hepsi soylu olmasına rağmen on dokuzuncu yüzyıl Rus yazarlarından sadece ikisi (Goncharov ve Saltykov-Shchedrin) devlet hizmetinde yüksek rütbelere sahip oldular. Goncharov denetçiydi. Ama Saltykov-Shchedrin hükümetin yorulmak bilmez bir eleştirmeniydi, vali yardımcısı ve yazar olarak her zaman "küçük adamın" yanında yer almıştı. Yazarın rütbeye dayalı hizmet etiğine karşı insani değerleri savunması bu edebi gelenekte yadsınamaz bir doğrudur. Bu nedenle Gogol'un *Bir Delinin Hatıra Defteri* (1835) adlı eserinde edebi çılgın, alçak gönüllü meclis üyesi, kıdemli memurla alay eder: "Bir saray beyefendisi ise ne olmuş? Bu, sana bahşedilen bir imtiyaz, görebileceğin ya da ellerinle dokunabileceğin bir şey değil. Saray nazırının alnının ortasında üçüncü bir gözü yok ki." Benzer şekilde Çehov'un *Lağvedildi!* (1891) adlı eserinde eski rütbesinin lağvedilmesi ile kafası karışan emekli binbaşıya (Izhits) gülmemiz istenir: "Kim olduğumu Tanrı bilir," der yaşlı binbaşı. "Bütün rütbeleri bir yıl önce lağvettiler!"[25]

Puşkin'in kuşağının, hem babalarının kurallarına uymakta isteksiz hem de devlet hizmetinin âdetlerinden sıkılan genç erkekleri şiir, felsefe ve içki âlemlerinde aradılar gevşemeyi. Puşkin'in *Belkin Hikâyeleri* (1831) adlı eserinde Silvio'nun belirttiği gibi çılgın davranış "günün modasıydı."[26] Âlem yapmak özgürlüğün işareti, ordu ve bürokrasinin sistemli düzenine karşı bağımsız bir ruh bildirisi olarak algılanıyordu. Volkonski ve subay arkadaşları, yüksek sosyetenin hürmetkâr âdetlerinden bağımsızlıklarını, imparator ve ailesinin St. Petersburg ve civarındaki pazar gezintilerinde peşlerinden ayrılmayanlarla alay ederek gösterdiler.[27] Diğer bir subay, Dekabrist Mikhail Lunin, özgür irade gösterileriyle tanınıyordu. Bir keresinde parlak zekâsını, subaylarına,

garnizonun bulunduğu, St. Petersburg yakınındaki Finlandiya Körfezi'nin moda tatil beldesi olan Peterhof'ta denize girerek "edep duygularını rahatsız etmeyi" yasaklayan bir generale yöneltmişti. Sıcak bir akşamüzeri generalin yaklaşmasını bekleyen Lunin, suya bütün giysileri üzerindeyken atladıktan sonra esas duruşa geçip selam çakmıştı. Afallayan general bütün bunların ne demek olduğunu sorunca, "Yüzüyorum," demişti Lunin, "ve siz ekselanslarının emirlerine karşı çıkmamak için edep duygularını rahatsız etmeyecek bir şekilde yüzüyorum."[28]

Dekabrist çevrelerin gençleri zamanlarının çoğunu eğlenceyle geçiriyorlardı. Ciddi Volkonski gibi bazıları ise bunu onaylamıyordu. Ama Puşkin ve onun Yeşil Lamba denen hovarda ve şairlerden oluşan gevşek eğlence arkadaşları, özgürlük savaşını bir karnaval gibi görüyorlardı. Hürriyeti, toplumun boğucu âdetlerinden feragat etmiş bir sanat ve hayat tarzında buluyorlardı.[29] Arkadaşlarıyla kâğıt oynarken veya içki içip tartışırken rahatlayıp, sokağın kolay lisanını kullanarak kendilerini "Rus gibi" ifade edebiliyorlardı. Bu Puşkin'in şiirlerinin pek çoğunun karakteristik stiliydi; siyasi ve felsefi düşüncenin dilini candan duyguların sözcükleri ve genelevlerle hanlarda kullanılan kaba günlük dille birleştiren bir stil.

Puşkin'e göre arkadaşlık, bu çılgın âlemlerin bağışlatıcı yanıydı:

> İnsan arkadaşlıkla yaşar
> Şiirle ve kâğıtla, Plato'yla ve şarapla
> Eğlenceli şakalarımızın narin örtüsünün altında saklanır
> Soylu bir kalp ve akıl.[30]

Aynı şeyleri Volkonski de subay arkadaşları için söylerdi. Genel görgü kurallarını mutlu bir şekilde çiğnemişler ama birbirleri ile ilişkilerini "arkadaşlık bağları'mn ahlaki sınırları içinde tutmuşlardı.[31] Dekabrist kampta bir kardeşlik kültü vardı ve bu kült zamanla Rus aydın kesiminin siyasi hayatında çok önemli olacak kolektif bir külte dönüştü. Bu ruh ise ilk olarak doğal bir vatan-

sever "ailesi" olan alayda biçimlendi. *Savaş ve Barış*'ta Nikolai Rostov bu birlikteliği izin dönüşü aniden keşfeder:

Hayatında ilk defa, kendisini Denisov ve alayın geri kalanı ile birleştiren bağın ne kadar yakın olduğunu hissetti. Rostov kampa yaklaşırken, Moskova'daki evine yaklaşırken hissettiklerini hissediyordu. Alayının ilk süvarisini düğmeleri iliklenmemiş bir üniformanın içinde gördüğünde; kızıl saçlı Dementyev'i tanıyıp, demir kırı atların kazık iplerini gördüğünde; Lavrushka neşeli bir şekilde efendisine "Kont geldi!" diye bağırınca uyumakta olan Denisov çamur barakadan darmadağın bir halde çıkıp kendisini kucakladığında; subaylar etrafında toplanıp yeni geleni selamladıklarında; Rostov, annesi, babası ve kız kardeşi kendisini kucakladıklarında ne hissediyorsa aynı şeyleri hissetti ve boğazını tıkayan mutluluk gözyaşları nedeniyle konuşamadı. Alay da eviydi ve ailesinin evi gibi değişmesi imkânsız bir şekilde aziz ve değerliydi.[32]

Bu tür bağlar sayesinde genç subaylar hizmet devletinin sıkı hiyerarşisinden kopmaya başladılar. Kendilerini, soylu ve köylünün ahenkli bir şekilde yaşadığı, erdemli, vatansever ve kardeş bir topluma –isterseniz "ulusa"– ait hissediyorlardı. On dokuzuncu yüzyıl Rus milliyetçiliği için arayış 1812 saflarında başlamıştı.

Bu bakış, sadece lider kadrolarca değil, isyan planlarına aktif olarak katılmayan ama Dekabristleri anlayıp destekleyen çok sayıda kişi tarafından, (Dekabrist harekete dahil olmayan Dekabristler), kısacası Dekabristlerin etki alanındaki bütün kültür şahsiyetleri tarafından paylaşılıyordu. Aralarındaki şairlerin çoğu (Gnedich, Vostokov, Merzliakov, Odoevski, Ryleev ve biraz da Puşkin) vatandaşlık temalı şiirlerle meşguldüler. Karamzin'in salon tarzının estetik ve boş kaygılarını bir tarafa bırakıp epik tarza uygun yalın dizeler yazdılar. Pek çoğu, askerlerin yakın dönem savaşlarda gösterdikleri cesareti antik Yunan ve Roma'nın kahramanlıklarıyla karşılaştırdı. Bazıları, köylünün günlük emeğini anıtlaştırıp vatansever özveri statüsüne çıkardı. Onların gördüğü kadarıyla bir şairin görevi bir vatandaş olmak, kendini ulusal amaca adamaktı. Bütün 1812'liler gibi onlar da çalışmalarını, toplumu Rus prensipleri altında birleştirmek için sıradan

insanı öğrenip onu eğitecek demokratik misyonun bir parçası olarak gördüler. Aydınlanmanın "bütün uluslar bir olmalıdır" fikrini kabul etmediler ve bir eleştirmenin kelimeleriyle, "bütün yazarları Rus halkının karakterini yansıtmaya" çağırdılar.[33]

Puşkin bu girişimde özel bir yere sahiptir. Fransızlarla savaşmak için çok gençti –1812 yılında sadece 13 yaşındaydı– ama *lise* öğrencisi olarak Muhafızların Tsarskoe Selo'daki garnizondan savaşa doğru uygun adım ilerlemelerini izlemişti. Bu anı, lise hayatı boyunca aklında kaldı:

> Hatırlarsın: Savaşlar yanımızdan geçip gitti
> Ağabeylerimize veda ettik
> Ve diğerleriyle birlikte sıralarımıza döndük
> Gıpta ederek ölmeye gidenlere
> Biz olmadan.[34]

Puşkin diğerleri gibi Avrupa'da hiç bulunmadıysa da Avrupa havasını soludu. Çocukken kendisini babasının kütüphanesindeki Fransız kitaplara gömüyordu. (Sekiz yaşında yazdığı) İlk şiiri Fransızcaydı. Daha sonra Byron'ın şiirini keşfetti. Ondaki bu Avrupa mirası, 1812 ve 1817 yılları arasında Tsarskoe Selo'daki *lise*de geçirdiği yıllarda güçlendi. Napolyon liselerini model alan bu lise, müfredatını çoğunlukla İngiliz özel okullarının müfredatından almıştı, beşeri bilimlere, klasik ve modern dillere, edebiyat, felsefe ve tarihe ağırlık veriliyordu. Arkadaşlık kültü *lise*de güçlüydü. Kurduğu arkadaşlıklar, manevi bir alan olarak Avrupalı Rusya duygusunu güçlendirmişti Puşkin'in:

> Arkadaşlarım, birliğimiz mükemmel!
> Ruh gibi, sonsuza dek sürecek-
> Bölünmez, doğal ve neşeli,
> Kutsanmış kardeşlik perisiyle.
> Yazgı her ne ayrılık getirse de,
> Kader elinde her ne servet tutsa da,
> Biz hala aynıyız: dünya bize yabancı,
> Ve Tsarskoe Selo anavatanımız.[35]

Ama bütün bu Batı beğenisine rağmen Puşkin Rus sesine sahip bir şairdi. Ailesi tarafından ihmal edilen Puşkin'i, anlattığı masal ve şarkılarla dizelerine ömür boyu ilham kaynağı olan köylü bir dadı yetiştirmişti. Halk hikâyelerine bayılıyordu Puşkin ve o zamanlar, şiirlerine kattığı köylü hikâyelerini dinlemek ve anlatım tarzları kapmak için halk panayırlarına gidiyordu. 1812 subayları gibi o da toprak sahibinin, serflerinin koruyucusu olarak sorumluluklarının, devlete karşı görevinden çok daha önemli olduğunu hissediyordu.[36]

Bu sorumlulukları bir yazar olarak da hissediyordu ve herkesin konuşabileceği bir dil şekillendirmeye bakıyordu. Dekabristler bunu felsefelerinin merkezi yapmışlardı. "Her vatandaşın anlayabileceği" dilde yazılan kanunlar için çağrıda bulundular.[37] İthal kelimelerin yerine geçecek Rusça bir siyaset sözlüğü yaratmaya çalıştılar. Glinka, 1812 savaşlarının tarihinin "bütün sınıfların anlayabileceği sade, açık ve anlaşılır" bir dille yazılması çağrısında bulundu; "Çünkü anavatanımızın özgürleştirilmesinde bütün sınıflardan insanlar yer aldı."[38] Ulusal bir dil yaratımı 1812 askerlerine, savaş alanı ruhunun yeniden beslenmesi ve sıradan insanla yeni bir ulus oluşturmak gibi göründü. "İnsanımızı bilmek için," diye yazar Dekabrist şair Alexander Bestuzhev, "kişi onlarla yaşamalı, onların dilinde konuşmalı, onlarla yemeli, bayram günlerini onlarla birlikte kutlamalı, onlarla ormanda ayı avlamalı ve pazara köylü arabasıyla gitmeli."[39] Bu bağı ilk kuran Puşkin'in şiiriydi. Okuryazar köylüden prense kadar geniş bir okuyucu kitlesine sıradan Rus dilinde hitap ediyordu. Bu ulusal dilin, onun şiiri sayesinde yaratılışını tamamlanması ve olağanüstü bir zarafetle kullanılması Puşkin'in başarısıydı.

2

Volkonski, 1815 yılında Rusya'ya döndü ve Ukrayna'daki Azov garnizonunun komutanlığını aldı. Diğer bütün Dekabristler gibi o da, liberal umutlarını bağladığı İmparator Alexander'daki gerici değişimle hayal kırıklığına uğradı. Alexander, saltanatının ilk yıllarında (1801–1812) bir dizi siyasi reform yapmıştı. Sansür hemen hafifletilmiş; senato, imparatorluğun en üst hukuki ve idari kurumu haline yükseltilmiş, hükümdarın kişisel gücüne karşı önemli bir denge unsuru olmuştu. Sekiz yeni bakanlığın ve Napolyon'un devlet konseyinden modellenmiş yüksek yasama komisyonunun (devlet konseyi) oluşturulması ile daha modern bir hükümet sistemi şekillenmeye başlamıştı. Hatta soyluların serflerini azat etmelerini teşvik eden tedbirler bile alınmaya başlanmıştı. Alexander, liberal subaylara kendilerinden biri gibi geliyordu ilerici ve aydın görüşleri olan bir adam.

İmparator, danışmanı Mikhail Speranski'yi, geniş ölçüde Napolyon kanunlarına dayanan bir anayasa hazırlaması için görevlendirdi. Eğer Speranski istediğini yapabilseydi, Rusya kanuna dayalı bürokratik bir devletle yönetilen, anayasal bir monarşiye doğru ilerleyebilecekti. Ama Alexander, danışmanının tekliflerini uygulamakta tereddüt etti ve Rusya Fransa'yla savaşa girince de bu öneriler, onları "Fransız" gördükleri için güvenmeyen muhafazakâr soylular tarafından mahkûm edildiler. Speranski gözden düştü ve yerine Alexander'ın hükümdarlığının ikinci yarısında, 1812'den 1825'e kadar olağanüstü etkisi olacak Savaş Bakanı General Arakcheev getirildi. Serf askerlere devlet için zorla çiftçilik ve diğer ağır işlerin yaptırılması, Arakcheev'in askeri yerleşimlerindeki acımasız düzen, liberal sempatileri saflardaki askerlere duydukları saygıdan doğan 1812'lileri çileden çıkarttı.

İtirazlarına rağmen imparator askeri kamplarda ısrarcı olup köylü direnişini acımasız bir katliam ile bastırınca Dekabristler çıldırdılar. "Sözde askeri kolonilerin zorla kabul ettirilmesi

hayret ve düşmanlıkla karşılanmıştı," diye yazıyor Baron Vladimir Steigel. "Bütün köylerin aniden gasp edilmesine, barışsever çiftçilerin evlerine el konmasına, kendilerinin ve atalarının kazandığı her şeyin kamulaştırılmasına ve gönülsüz bir şekilde askerileştirilmelerine benzeyen başka herhangi bir şey var mıdır tarihte?"[40] Bu subaylar Paris'e, Rusya'nın modern bir Avrupa devleti olması umuduyla yürümüşlerdi. Bütün Rus köylülerinin birer vatandaş olmalarını sağlayacak bir anayasa hayal etmişlerdi. Ama umutlarını yitirmiş olarak, köylülere hâlâ köle gibi davranılan bir Rusya'ya döndüler. Volkonski'nin yazdığı gibi, Paris ve Londra'dan sonra Rusya'ya dönmek "tarih öncesine dönmek gibi gelmişti."[41]

Prens, hem eski okul arkadaşı ve 1812'den silah arkadaşı olan, hem de güneyde, esas Dekabrist liderlerle iyi bağlantıları bulunan Mikhail Orlov'un çevresinde yer aldı. Bu sıralarda Dekabrist hareket, komploculardan oluşan küçük ve gizli bir gruptu. 1816 yılında, altı genç muhafız subayının, ilk başlarda Kurtuluş Birliği adını verdikleri, anayasal monarşi ve ulusal parlamentonun kuruluşuna adanmış gizli bir örgüttü. Baştan itibaren bu sona nasıl ulaşacakları konusunda ayrılmışlardı: Bir kısmı çarın ölmesini beklemek istiyordu, böylece reformlarının altına imzasını atmazsa yeni çara sadakat yemini etmeyi reddedeceklerdi (mevcut çara ettikleri sadakat yeminini bozamazlardı) ama Alexander daha kırkında bile değildi ve Mikhail Lunin gibi bazı aceleciler imparatoru öldürme düşüncesinden yanaydılar. 1818 yılında topluluk parçalandı. Daha ılımlı olanlar, Sosyal Yardım Birliği adı altında yeniden gruplaştılar, belirsiz bir eğitim ve hayırsever etkinlik programları vardı ama açık bir isyan planları yoktu. Ancak birliğin liderlerinden Kont Orlov, çara serfliğin kaldırılması çağrısında bulunan oldukça cesur bir dilekçe yazmıştı. Dekabrist kampta arkadaşları olan Puşkin, onların bu komplolarını, 1819'da geçen *Yevgeni Onegin* adlı eseri için niyetlendiği (ama çarlık döneminde basılmayan) şu unutulmaz dizelerde, bir oyundan başka bir şey değilmiş gibi canlandırır.

Sadece boş laflar
Château-Lafite ve Veuve Cliquot arası.
Arkadaşça çekişme, taşlama
Çok derine inmeyen.
Ayaklanma bilimi
Sıkıntının, boşluğun meyvesi
Büyümüş yaramaz çocukların muzipliği.[42]

Birlik bir başkaldırı planı olmayınca, Petersburg ile Moskova, Kiev, Kişinev ve Volkonski'nin aktif bir üye olduğu İkinci Ordu Karargâhı'nın bulunduğu Tulchin gibi eyalet garnizon şehirlerindeki pek sıkı olmayan hücreler ağını geliştirmeye odaklandı. Volkonski, Orlov'un komplo ağına Kiev'deki mason locası –Dekabrist harekete girmek için olağan bir yöntem– aracılığı ile girmiş, burada genç Dekabrist lider Albay Pavel İvanovich Pestel ile de tanışmıştı. Volkonski gibi Pestel de Batı Sibirya'da bir vilayet valisinin oğluydu (babaları iyi arkadaştılar).[43] Borodino'da başarılı bir şekilde savaşmış, Paris'e yürümüş ve Rusya'ya kafası Avrupai öğreti ve ideallerle dolu olarak dönmüştü. 1821 yılında Pestel'le tanışan Puşkin, Pestel için, "Karşılaştığım en orijinal akıllardan biri," demişti.[44] Pestel, Dekabrist liderlerin en radikaliydi. Karizmatik ve otoriter Pestel'in Jakobenlerden etkilendiği açıktı. *Rus Gerçeği* adlı manifestosunda çarın (gerekirse geçici bir diktatörlük yoluyla) düşürülmesi, devrimci cumhuriyetin kurulması ve serfliğin kaldırılması çağrısında bulunuyordu. Büyük Rus çıkarları doğrultusunda yönetilen bir ulus devlet canlandırmıştı kafasında. Diğer ulusal gruplar, Finlandiyalılar, Gürcüler ve Ukraynalılar vb., farklılıklarını yok etmeye zorlanıp "Rus yapılacaklardı'. Sadece Yahudiler bu asimilasyondan muaftı ve Pestel'e göre Rusya'dan sınırdışı edilmeliydiler. Bu tür tavırlar Rus İmparatorluğu'nu akıllarındaki Avrupa ulus devletleri modelinde yeniden biçimlendirmek için çabalayan Dekabristler arasında olağandı. Nispeten açık fikirli bir adam olan Volkonski bile Yahudilerden "aşağılık Yahudiler" diye bahsederdi.[45]

1825 yılma gelindiğinde Pestel, çara karşı bir isyanın baş düzenleyicisi olarak ortaya çıkmıştı. Güneyde, Kurtuluş Birliği'nin

yerini alan Güney Cemiyeti'nde, küçük ama kendini adamış bir grup taraftarı ve kötü düşünülmüş bir planı vardı: 1826 yılında Kiev yakınındaki taburları teftiş ederken çarı tutuklamak ve Moskova'ya yürüyüp St. Petersburg'da bulunan Kuzey Cemiyeti'ndeki müttefiklerin yardımıyla iktidarı ele geçirmek. Pestel komplosuna, Kuzey Cemiyeti'yle ve başarılı olmaları halinde bağımsızlıkları karşılığında harekete katılmayı kabul eden Polonyalı milliyetçilerle ilişkileri koordine etme sorumluluğunu verdiği Volkonski'yi de dahil etti. Kuzey Cemiyeti iki adamın hâkimiyeti altındaydı; sarayda iyi bir çevre edinen 1812'nin genç muhafız subayı Nikita Muraviev ve subay ve generallerin sıklıkla katıldığı, mönüsünde Avrupa yemekleri yerine lahana çorbası ve çavdar ekmeğinin sunulduğu, Rusya'nın yabancı hâkimiyetinden kurtulmasına votka kadehlerinin kalkıp devrim şarkılarının söylendiği davetlerin sahibi şair Ryleev. Kuzey Cemiyeti'nin siyasi talepleri Pestel grubunun taleplerinden daha ılımlıydı: anayasal monarşi ve parlamento ile sivil özgürlükler. Volkonski, Petersburg ve Kiev arasında mekik dokuyup Pestel'in planladığı isyana destek topluyordu. "Hiç o zamanki kadar mutlu olmamıştım," diye yazar. "Halk için bir şeyler yaptığımı bilmenin gururunu duyuyordum, onları despotluktan kurtarıyordum."[46] Volkonski, Maria Raevski'e âşık olmasına ve onunla evlenmiş olmasına rağmen genç ve güzel karısını çok az görüyordu.

Maria, Napolyon'un dahi övdüğü ünlü 1812 kahramanı General Raevski'nin kızıydı. 1805 doğumlu Maria, Volkonski ile daha on yedi yaşındayken tanışmıştı. Yaşına göre olağanüstü bir güzelliği ve zarafeti vardı. Koyu renk saçları ve teni nedeniyle Puşkin ona "Ganj'ın Kızı"* derdi. Şair, Raevski'lerin dostuydu, general ve ailesiyle birlikte Kırım ve Kafkaslara seyahat etmişti. Bazı kaynaklara göre Puşkin, Maria'ya âşık olmuştu. Sürekli olarak genç ve güzel kızlara âşık olurdu ama Maria'nın Puşkin'in şiirlerine yansıması onun bu sefer ciddi olabileceğini gösteriyor-

* Bir peri kızı olan Kalauria ile İndos'un oğlu ve Ganj Nehri'nin Tanrısı. Sarhoş olduğu bir zamanda annesini iğfal ettiği için kendine geldiğinde utancından kendini nehre attı. O günden sonra bu nehrin adı Ganj oldu. (çev.)

du. Puşkin'in kadın kahramanlarından en az ikisi –*Bahçesaray Çeşmesi'ndeki* (1822) Prenses Maria ve *Kafkas Mahkûmu*'ndaki (1820-1821) genç Çerkez kız– ondan esinlenmiş gibiydi. Her iki hikâyede de karşılıksız bir aşk olmasının belki de bir anlamı vardı. Maria'nm Kırım denizinin dalgalarıyla oynayışının hatırası, belki de Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'deki şu dizeleri yazmasına ilham vermişti:

> Dalgalara nasıl da imrendim
> Gürültülü cambazlıklarıyla acele eden gelgitlere
> Onun ayaklarına köle gibi kapanan!
> Özlem duydum dalgalara katılıp dayamaya
> Bu dudakları o ayaklara... okşamaya.[47]

Volkonski'ye Puşkin'i komploya dahil etme görevi verilmişti. Puşkin, Dekabristlerin oluşturduğu geniş kültürel çevrelere aitti ve bu komplo içerisinde pek çok arkadaşı vardı (önünden yabani bir tavşan geçip onu yolculuğa çıkmak konusunda korkutmasaymış, kendisinin de Senato Meydanı'ndaki arkadaşlarına katılmak üzere Petersburg'a gitmiş olabileceğini iddia etmişti). Ve şiirleri onlara ilham kaynağı olduğu için Pskov yakınındaki Mikhailovskoe'de bulunan mülküne gönderilmişti.

> Doğacak, inan bana, yoldaş
> Büyüleyici bir saadet yıldızı,
> Rusya uykusundan uyanıp
> İsimlerimiz yazılınca
> Despotluk harabelerinin üzerine.[48]

Ama anlaşılan Volkonski, büyük şairi komplonun getireceği risklere maruz bırakmaya korkuyordu, bu sebeple Pestel'e verdiği sözü tutamadı. Hiç şüphesiz Volkonski, Puşkin'in ünlü boşboğazlığı ve saraydaki nüfuzlu arkadaşları nedeniyle sorumluluk altına gireceğini biliyordu.[49] Ayaklanma söylentileri St. Petersburg'da çoktan konuşulmaya başlanmıştı ve İmparator

Alexander'ın Dekabristlerin planlarından haberdar olduğu da büyük olasılıktı. Volkonski kesin böyle düşünüyordu. Alayının teftişi sırasında imparator onu kibarca uyarmıştı: "Taburlarına daha çok ilgi gösterip, üzgünüm ama senin işin olmayan benim hükümetime daha az ilgi göster, sevgili prensim."[50]

Ayaklanma 1826 yazının sonları için planlanmıştı. Ama bu planlar 1825 yılının Aralık ayında imparatorun ani ölümü ve Grand Dük Konstantin'in tahtı kabul etmemesi nedeniyle hızlı bir şekilde öne çekilmişti. Pestel isyan için bu fırsattan faydalanmak istiyordu. Ayaklanmanın yöntem ve zamanlaması hakkında Kuzey Cemiyeti ile hararetli tartışmalar yapmak üzere Volkonski'yle beraber Kiev'den St. Petersburg'a geldi. Sorun, imparatorun öldürülmesi ya da silahlı bir isyan yönünde herhangi bir eğilim göstermeyen taburlardan nasıl destek sağlanacağı idi. Komplocuların nasıl devam edeceklerine dair belirsiz fikirleri vardı. Ayaklanmayı yukarıdan gelen emirlerle yürütülen askeri bir komplo olarak düşünmüşlerdi. Birlik komutanları olarak stratejilerini, askerlerle kurdukları eski ittifaklara başvurma fikri üzerinde kurmuşlardı. Mütevazı memur ve küçük toprak sahiplerinin oğulları yaklaşık elli astsubayın girişimi olan Birleşik Slavlar örgütünün kıdemli liderlere yaptığı asker ve köylüler arasında ayaklanmayı kışkırtma çağrısını ise reddettiler. Dekabrist liderlerden biri, "Askerlerimiz iyi ve basit insanlar," diye açıkladı. "Çok fazla düşünmezler ve sadece hedeflerimize ulaşmakta kullanacağımız araçlar olarak hizmet edebilirler."[51] Volkonski de bu tavrı paylaşıyordu. "Askerlerimin sırf bana olan inanç ve sevgileri nedeniyle tugayımı götüreceğime inanıyorum," diye yazdı isyanın arifesinde bir arkadaşına. "Ayaklanma başladığında beni takip edeceklerdir."[52]

Sonuçta Dekabrist liderler Petersburg'a ancak 3000 asker götürebildiler –umdukları 20.000 kişinin çok altındaydı– organize ve kararlı olsalardı hükümette bir değişiklik sağlamak için yeterli olabilirdi bu sayı. Ama değillerdi. 14 Aralık'ta başkentteki garnizonlar, yeni Çar I. Nicholas'a sadakat yemini töreni için bir araya geliyordu. 3000 isyancı sadakat yemini etmeyi reddetti,

açılmış bayraklar ve çalan davullar eşliğinde Senato Meydam'na yürüdüler, *Bronz Atlı*'nın önünde toplanıp "Konstantin ve Anayasa" diye bağırdılar. İki gün önce, Konstantin'in istemediğini açıkça belirtmesi üzerine Nicholas tacı almayı kabul etmişti. Konstantin'in askerler arasında taraftarı çoktu. Dekabristler bu haberi alınca, Nicholas'ın tahta el koyduğuna dair yanlış bilgi içeren bildiriler dağıtıp askerleri "özgürlükleri ve insan onuru için savaşmaya" çağırmışlardı. Senato Meydanı'nda toplanan askerlerin çoğunun anayasanın ne olduğu hakkında bir bilgisi yoktu (bazıları Konstantin'in karısı zannediyordu [Anayasa = Constitution]). Komplocuların aceleci planlarında öngördükleri gibi ne senatoyu ne de Kışlık Saray'ı ele geçirme hevesi göstermişlerdi. Askerler beş saat boyunca, Nicholas kendisine sadık askerlerinin komutasını alıp isyancılara karşı ateş açılmasını emredene kadar, dondurucu soğuğun altında beklemişlerdi. Altmış asker vurulmuş, diğerleri kaçmıştı.

Polis tarafından kim oldukları en baştan beri bilinen ayaklanmanın elebaşları, birkaç saat içinde tutuklanıp, Peter ve Paul Kalesi'ne hapsedilmişlerdi. Komplocular, Polonyalılarla birleşip esas devrimci güçlerin (60.000 civarında asker) garnizonlara yığılı olduğu Kiev'e doğru yürüyerek, güneyde biraz başarı şansı yakalayabilirdi belki. Ama ayaklanma için destek sözü veren subaylar Petersburg'daki olaylar sebebiyle o kadar şaşkına uğramışlardı ki, harekete geçmeye cesaret edemediler. Volkonski, isyanda kendisine katılmaya hazır sadece bir subay bulmuş, en sonunda 3 Ocak günü Kiev'e yürüyen birkaç yüz asker ise hükümetin topçuları sayesinde dağılmıştı.[53] Volkonski iki gün sonra, son bir kez Maria'yı görmek üzere Petersburg'a giderken yolda tutuklandı. Polisin elinde bizzat çar tarafından imzalanmış tutuklama emri vardı.

Beş yüz Dekabrist tutuklandı ve sorguya çekildi ama çoğu, asıl liderlerin davalarında kullanılmak üzere gerekli kanıtları sununca, sonraki birkaç hafta içinde serbest bırakıldı. Duruşmalarda –Rus tarihindeki ilk göstermelik duruşmadır– 121 komplocu vatan hainliği ile suçlu bulundu, asalet unvanları ellerinden alın-

dı ve kürek cezalıları olarak Sibirya'ya gönderildiler. Rusya'da ölüm cezası resmen kalkmış olmasına rağmen Pestel ve Ryleev, üç kişiyle birlikte kalenin avlusunda, garip bir dekorda asıldılar. Mahkûmlardan üçü, idam sehpasında boyunlarına ilmek geçirildikten sonra zemin kapakları açıldığında, boyunlarındaki ilmeklere ağır gelmiş olacaklar ki, hendeğe düştüklerinde hayattaydılar. "Ne acınacak bir ülke!" diye bağırmıştı biri. "Nasıl adam asılacağını bile bilmiyorlar."[54]

Dekabristler arasında hiçbiri saraya Volkonski kadar yakın değildi. O, Neva Nehri'nin karşı tarafında, Peter ve Paul Kalesi'nde, majestelerinin arzusu ile gözaltındaki bir tutuklu olarak otururken annesi, Prenses Aleksandra, Kışlık Saray'da Ana İmparatoriçe'nin hizmetinde gülümsüyordu. Nicholas, Volkonski'ye karşı sertti. Belki de kendisini, çocukluk arkadaşı tarafından ihanete uğramış hissediyordu. Volkonski annesinin araya girmesi sayesinde diğer liderlere uygulanan ölüm cezasından kurtulmuştu. Ama Sibirya'da, yirmi yıl kürek cezasını takiben ömür boyu zorunlu ikamet cezası da oldukça acımasızdı. Prensin asalet unvanları ve Fransa'ya karşı savaşlarda kazandığı bütün madalyalar elinden alındı. Topraklarının ve serflerinin kontrolünü kaybetti. Bundan böyle çocukları resmen "devlet köylüsü" kategorisinde olacaklardı.[55]

Volkonski'yi sürgüne gönderen Polis Şefi Kont Alexander Benckendorff eski bir okul arkadaşıydı. İki adam 1812'de silah arkadaşıydılar. Herkesin birbirini tanıdığı küçük klanlar topluluğu ve pek çok ailenin birbiriyle bir şekilde akraba olduğu Petersburg soyluluğunun doğasını bundan daha iyi hiçbir şey resmedemezdi.* Bu nedenle Volkonski'ler, Sergei'nin gözden düşmesinden utanmışlardı. Yine de hatırasını silmeye çalışmalarını kavramak zor. Sergei'nin ağabeyi Nikolai Repnin onu tamamen inkâr etti ve Volkonski'nin Sibirya'da geçirdiği uzun yıllar boyunca ona bir kez bile mektup yazmadı. Tipik bir saray adamı

* Volkonski'nin oğlu Misha, 1859 yılında Kont Benckendorff'un torunu ile evlenecektir. Kuzenlerinden biri ise Benckendorff'un kızıyla evlenir. (S.M. Volkonskii, *O dekabristakh:po semeinum vospominaniiam*,s.114).

gibi, bir sürgüne mektup yazarsa çarın onu hiçbir zaman affetmeyeceğinden endişe ediyordu; sanki çar, bir kardeşin duygularını anlama yeteneğinden yoksunmuş gibi. Bu dar fikirli tutumlar, bütün değerlerini saraya göre düzenlemek üzere yetiştirilmiş bir aristokrasinin belirtisiydi. Sergei'nin annesi de çara sadakatini oğluna olan duygularının önüne koymuştu. Sergei, ayağında ağır zincirlerle Sibirya'ya doğru uzun yolculuğuna başladığı gün annesi, I. Nicholas'ın taç giyme törenine katılmış ve pırlanta bir St. Catherine nişanı ile ödüllendirilmişti. Sarayın dar kafalı hanımlarından olan Prenses Aleksandra, her zaman "doğru davranış" konusunda titiz biri olmuştu. Ertesi gün yatağına gitmiş ve teselli kabul etmez bir şekilde ağlamıştı. Ziyaretine gelenlere, "Tek umudum ailede başka canavarların olmamasıdır," demişti.[56] Uzun yıllar boyunca oğluna mektup yazmadı. Annesinin kendisini reddetmesi Sergei'yi derinden yaraladı: Buna karşılık aristokrasinin âdet ve değerlerini reddetmesine katkıda bulundu. Annesine göre, Sergei'nin sivil hayattaki ölümü gerçek ölümü ile aynıydı. Saraydaki arkadaşlarına "*Il n'ya plus de Serge,*" (Serge'i yok artık) derdi yaşlı prenses. "Bu kelimeler," diye yazmıştı Sergei 1865'teki son mektuplarından birinde, "sürgün hayatım boyunca beni hiç bırakmadılar. Sadece kendi vicdanını rahatlatmak için değil, bana olan ihanetini de haklı çıkarmak amacıyla söylenmişti."[57]

Maria'nın ailesi de affedici değildi. Evliliği nedeniyle Maria'yı suçladılar ve evliliğin iptalini isteme hakkını kullanması için ikna etmeye çalıştılar. Bunu isteyeceğini sanmak için nedenleri vardı. Maria'nın düşünmesi gereken yeni doğmuş bir bebeği vardı ve eğer Sergei'nin peşinden Sibirya'ya gidecek olursa, bebeğini yanında götürmesine izin verilip verilmeyeceği bile belli değildi. Hem bu evlilikte çok mutluymuş gibi de görünmüyordu. Geçen yıl boyunca, evliliklerinin daha ilk yılında, güneyde komplo çalışmaları ile meşgul olan kocasını çok az görmüş ve bu durumu "oldukça dayanılmaz" bulduğu konusunda ailesine şikâyette bulunmuştu.[58] Ama Maria kocasının kaderini paylaşmayı seçti. Her şeyden vazgeçip Sergei'nin peşinden Sibirya'ya gitti. Oğlu-

nu arkada bırakması gerekeceği konusunda onu uyaran çara bir mektup yazdı: "Oğlum burada mutlu ama kocam mutlu değil ve bana ihtiyacı var."[59]

Maria'nm aklından nelerin geçtiğini kesin olarak söylemek zor. Seçimini yaptığı zaman Sergei'yi takip ettiği takdirde Rusya'ya geri dönme hakkından mahrum edileceğinin farkında değildi –bu, Rusya ile sürgün bölgesi Sibirya arasında sınır olan Irkutsk'a geldiğinde söylenmişti kendisine– bu nedenle Petersburg'a dönmeyi ümit ediyor olması mümkündü. Doğrusu babası böyle düşünüyordu. Peki, bunu bilseydi döner miydi? Maria bir eş olmanın görev duygusuyla hareket etti. Sergei, Sibirya'ya hareketinin arifesinde Peter ve Paul Kalesi'nden yazdığı mektubunda onun bu duygusuna seslenmişti. "Ne yapacağına kendin karar vermelisin. Seni zor bir durumda bırakıyorum, ama *sevgili*, yasal karımdan sonsuz ayrılık cezasına katlanamam."[60] Bu tür bir görev duygusu Maria'nm soylu yetiştirilişi sırasında içine işlenmişti. Romantik aşk, çok olağandışı olmasa da, on dokuzuncu yüzyılın erken döneminde Rus aristokrasisindeki evliliklerde önceliğe sahip değildi. Maria'nın kararında önemli bir rol oynamış gibi de görünmüyordu. Bu konuda, Dekabrist Nikita Muraviev'in, Maria Volkonski'den daha az aristokrat geçmişi olan karısı Aleksandra Muraviev'den ayrılıyordu. Alexandra'nın Sibirya'daki sürgün hayat için her şeyden vazgeçmesine neden olan şey romantik bir aşktı, hatta, "benim günahım, Nikitishchina'mı Tanrı'dan bile daha çok sevmem," demişti.[61] Buna karşın Maria'nm davranışı, soylu bir kadının kocasının peşinden Sibirya'ya gitmesinin çok da olağanüstü olmadığı bir toplumun kültürel normları tarafından koşullanmıştı. Mahkûm konvoylarına sık sık eş ve çocukları gönüllü sürgüne taşıyan yük arabaları da eşlik ederdi.[62] Dahası, subay ailelerinin subaylarla birlikte askeri harekâtlara gitmeleri geleneği de vardı. Subay eşleri "bizim alay" ya da "bizim tabur"dan bahsederlerdi, çağdaşlardan birinin kelimeleriyle, "Bütün tehlikeleri kocalarıyla paylaşmaya ve hayatlarını ortaya koymaya her zaman hazırdılar."[63] Maria'nın babası General Ra-

evski, savaş alanı yakınlarında böğürtlen toplayan küçük oğlunun dizini bir kurşun yarıp geçene kadar önemli seferlere eşini ve çocuklarını da götürürdü.[64]

Maria'nın, destansı fedakârlık edebiyat kültünden etkilendiği de öne sürülmüştü.[65] Gerçekten de, davranışına manevi ilham kaynağı olabilecek, Ryleev'in *Natalia Dolgorukaya* (1821-1823) adlı şiirini okumuştu. Şiir, 1730 yılında İmparatoriçe Anne tarafından Sibirya'ya sürülen kocası Prens İvan Dolgoruky'nin peşinden giden, Mareşal Boris Şeremetevo'nun en sevdiği kızının, genç bir prensesin gerçek hikâyesine dayanmaktadır.*

> Doğduğum şehri unuttum,
> Zenginlik, onur ve aile adını
> Onunla Sibirya'nın soğuğunu paylaşmak
> Ve kaderin dönekliğine dayanmak için.[66]

Maria'nın üzerine titreyen babası, onun Sergei'nin peşinden Sibirya'ya gitmesinin nedeninin "kocasına âşık bir eş" olmasından çok, "bir kahraman olma fikrine duyduğu aşk" olduğuna inanıyordu.[67] Yaşlı generalin sevgili kızının gönüllü sürgününden çektiği acı hiçbir zaman dinmedi ve bunun için daima Sergei'yi suçladı. Bu ise ilişkilerinin trajik bir şekilde kesilmesine neden oldu. Maria, babasının Sibirya'ya gönderdiği seyrek mektuplarda onun bu hoşnutsuzluğunu hissetmişti. Kederini daha fazla bastıramayarak 1829'da ona bir mektup yazdı. Yaşlı generalin, ölmeden önce kızından aldığı son mektuptu bu:

Senin hoşnutsuzluğunu hak etmek için ne yaptığımı bilmesem de, bir süredir beni sevmediğini biliyorum. Bu dünyada acı çekmek benim kaderim, ama başkalarının acı çekmesi dayanamayacağım kadar ağır... Mektuplarında bana hayır duaları edip Sergei'ye etmezken ben nasıl bir anlığına dahi mutlu olabilirim?[68]

---

* 1730'larda St. Petersburg'a dönmesine izin verilen Natalia Dolgorukaya, Rus tarihinde anılarını yazan ilk kadındı.

Maria Noel arifesinde oğluna ve ailesine veda edip Sibirya seyahatinin ilk ayağı olan Moskova'ya gitmek üzere yola çıktı. Eski başkentte, merhum İmparator Alexander'ın yakın arkadaşı olan ve Puşkin tarafından "sanat çariçesi" olarak adlandırılan ünlü güzel eltisi Prenses Zinaida Volkonski'nin evinde kaldı. Zinaida hiçbir Fransızca dörtlüğün okunmadığı, ki o zamanlar çok enderdi bu, büyüleyici bir edebiyat salonunun ev sahibesiydi. Puşkin ve Zhukovski, Viazemski ve Delvig, Bataynski, Tiutchev, Kireevski kardeşler ve Polonyalı şair Mickiewicz buranın *müdavimleriydi.* Maria'nın ayrılacağı günün arifesinde Puşkin'in okuma yaptığı özel bir gece düzenlendi. Daha sonra *Sibirya'ya Mesaj* (1827) adlı bir şiir yazacaktı:

Sibirya'nın derin madenlerinin koruduğu
Gururlu ve sabırlı bir teslimiyet;
Istırap dolu emeğin boşa değil
Ne de ulvi arzuları düşüncelerinin.
Kederin daimi kardeşi umut, yakın,
Kara ve kasvetli zindanlarda parlar
Âcizi neşelendirir bezgini canlandırır;
Ah ettiğin o saat gelecek.

Uzanan sevgi ve dostluk,
Acı engellerini delip geçince,
Çürüdüğün mahkûm ağıllarına,
Özgür sesim sana ulaşınca.

Nefret edilesi her kelepçe ve zincir
Düşecek; zindanların parçalara ayrılacak
Dışarıda özgürlüğün sevinçli mucizesi bekler
Yoldaşlar kılıcını tekrar verirken.[69]

Maria'nın Sibirya'ya gelmesinden bir yıl sonra oğlu bebek Nikolenka öldü. Maria'nın bu acısı hiç dinmedi. Uzun hayatının sonunda, otuz yıllık bir sürgün cezasından sonra, Rusya hakkında neler hissettiğini soranlara şu yanıtı veriyordu: "Bildiğim tek anayurt oğlumun yattığı bir avuç çimen."[70]

3

Maria'nın, sürgün kocası Sergei Volkonski'nin gümüş madenlerinde kürek mahkûmu olduğu Rus-Çin sınırındaki ceza kolonisi Nerchinsk'e gelmesi sekiz haftayı bulmuştu. Moskova'dan Rus medeniyetinin Asya'daki son karakolu Irkutsk'a kadar açık arabayla kar kaplı steplerden gidiş 6000 kilometreydi, oradan ileriye, Baykal Gölü'nün buzlu dağ patikalarından atlı araba veya kızakla tehlikeli yolculuğa devam ediliyordu. Irkutsk'da vali, Maria'yı, eğer giderse çarın bütün Dekabrist eşleri için çıkardığı özel bir emir nedeniyle bütün haklarından mahrum bırakacağı konusunda uyararak seyahatine devam etmemesi için ikna etmeye çalıştı. Prenses, Irkutsk'un ilerisindeki ceza bölgesine girerek kendisini bir mahkûm haline getirecekti. Mülkleri üzerindeki direkt kontrolünü, hizmetçi veya serf tutma hakkını kaybedecekti, üstelik kocası öldükten sonra bile terk ettiği Rusya'ya dönmesine izin verilmeyecekti. Nerchinsk'teki kocasına katılmak için altına imza attığı belgenin içeriği buydu. Yaptığı fedakârlıkla ilgili belki de sahip olduğu bütün tereddütler kocasını hapishane hücresinde ilk ziyareti ile dağıldı.

Önce hiçbir şey göremedim, çok karanlıktı. Sol tarafta bir kapıyı açtılar ve kocamın küçücük hücresine girdim. Sergei hızla bana doğru geldi: Zincirlerinin çıkardığı sesten korktum. Kelepçelendiğini bilmiyordum. Onun ızdırabının büyüklüğünü gördüğümde hissettiklerimi tarif edecek kelime yok. Zincirlerinin görüntüsü ruhumu o kadar öfkelendirdi ve etkiledi ki, yere kapanıp zincirlerini ve ayaklarını öptüm.[71]

Nerchinsk, esir kampını çevreleyen kazıkların etrafına yapılmış tahta barakalardan oluşan kasvetli ve köhne bir yerleşkeydi. Maria yerli Moğol sakinlerden birinden küçük bir baraka kiraladı. "O kadar küçüktü ki," diye hatırlar, "yerdeki şilteye yatınca başım bir duvara dayanırken ayaklarım da kapıya değerdi."[72] Bu evi, kocasının ardından Sibirya'ya gelen başka bir Dekabrist'in karısı, genç Prenses Katya Trubetskoi ile paylaştı.

Yetkililerin ellerinden aldığı mülklerinin getirisi olan ufak bir gelirle geçindiler. Hayatlarında ilk defa, saraylarındaki geniş hizmetkâr kadrosunun onlar için yaptığı ev işlerini yapmak zorunda kalmışlardı. Giysileri temizlemeyi, ekmek yapmayı, sebze yetiştirmeyi ve tahta ocakta kendi yemeklerini pişirmeyi öğrendiler. Kısa zamanda Fransız mutfağı damaklarını unutup "lahana turşusu ve siyah ekmek yiyerek Rus gibi" yaşamaya başladılar.[73] Maria'nın Sibirya'da hayatta kalmasının anahtarı –geride bıraktığı kültürün âdetleri ile güçlenen– güçlü karakteriydi. Rusya'da, onu çoktan unutan akrabalarının isim günlerini ve doğum günlerini titizlikle kutladı. Her zaman, hatta Nerchinsk'teki köylü pazarına giderken bile kürk şapka ve tül takarak uygun giyinmeye özen gösterdi. Dikkatlice paketleyip donmuş Asya steplerinde hiç şüphesiz büyük sıkıntılarla taşıdığı Fransız klavsenini çaldı. Karakolda dağıtılan gazete ve kitapları tercüme ederek İngilizcesini korudu ve her gün, "siyasi" oldukları için kampta mektup yazmaları yasak olan mahkûmların diktelerini aldı. Mahkûmlar ona "dünyaya açılan penceremiz" diyorlardı.[74]

Sibirya, sürgünleri bir araya getirdi. Onlara, köylülerde çok takdir ettikleri bir arada yaşama ve kendi kendine yetme prensiplerinin gerçekten nasıl yaşandığını gösterdi. 1828'de gittikleri Chita'da bir düzine mahkûm ve aileleri bir *artel*, işçi örgütü kooperatifi oluşturup aralarında iş bölümü yaptılar. Bazıları eş ve çocuklarının, daha sonra da kendilerinin yaşayacağı tahta barakalar yaptı. Diğerleri marangozluk, ayakkabıcılık veya terzilik gibi mesleklerle ilgilendiler. Volkonski baş bahçıvandı. Bu topluluğa "hapishane ailesi" diyorlardı ve hayallerindeki köylü komünün eşitlikçi basitliğini yeniden yaratmaya çok yakındı.[75] İlk kez alaylarında karşılaştıkları 1812'lilerin birliktelik ruhu vardı burada.

Aile ilişkileri de yakınlaştı elbette. On sekizinci yüzyıl soylu ailesinin çocuk bakımıyla uğraşan hizmetçileri gitmişti. Sibirya sürgünleri kendi çocuklarını kendileri yetiştirdiler ve bildikleri her şeyi onlara öğrettiler. Maria çocuklarına, "Süt anneniz bendim" derdi, "ayrıca dadınız ve biraz da öğretmeniniz."[76] Mis-

ha, yeni oğulları, 1832'de doğdu; kızları Elena (Nellinka) ise 1834'te. Bir sonraki yıl Vonkoski'ler, tıpkı diğer köylüler gibi ahşap evleri ve bir parça topraklarının bulunduğu, Irkutsk'un otuz kilometre dışındaki Urik köyüne yerleştiler. Misha ve Elena diğer köylü çocuklarıyla birlikte büyüdü. Onların oyunlarını oynamayı, kuş yuvası avını, alabalık avını, tavşan tuzağı yapmayı ve kelebek yakalamayı öğrendiler. "Nellinka gerçek bir Sibiryalı gibi büyüyor," diye yazar Maria arkadaşı Katya Trubetskoi'ye.

Sadece bölge lehçesiyle konuşuyor ve bunu yapmasını engellemenin hiçbir yolu yok. Misha'ya gelince, köyün diğer vahşi çocuklarıyla birlikte ormanda kamp yapmasına izin vermek zorundayım. Maceraya bayılıyor; kapımızın önüne gelen bir kurt yüzünden yaşanan telaş boyunca, uyudu diye deli gibi ağladı dün. Çocuklarım *à la Rousseau* büyüyor, iki küçük vahşi gibiler. Evde bizimleyken Fransızca konuşmaları konusunda ısrar etmekten başka yapabileceğim bir şey yok... Ama kabul etmeliyim ki bu hayat sağlıkları için çok iyi.[77]

Çocukların babasının görüşü ise farklıydı. Bir arkadaşına gururla, Misha'nın "gerçek bir Rus gibi" büyüdüğünü söylüyordu.[78]

Sürgün büyükler için de daha "Rus" bir yaşam tarzıydı. Dekabristlerden bazıları taşraya yerleşip taşralı kızlarla evlendiler. Diğerleriyse Rus âdet ve uğraşıları ile ilgilendiler, özellikle de av hayvanlarıyla dolu Sibirya ormanlarında avlanmakla.[79] Ve hepsi de, hayatlarında ilk defa, anadillerini öğrenmek zorunda kaldılar. Fransızca konuşup düşünmeye alışkın olan Maria ve Sergei için bu, yeni varoluşlarının en zor kısmıydı. Nerchinsk'de hapishane hücresindeki ilk karşılaşmalarında gardiyanlar anlayabilsin diye Rusça konuşmaya zorlandılar ama o anda hissettikleri bütün o karmaşık duyguları ifade edecek kelimeleri bilmedikleri için sohbetleri biraz yapay ve son derece kısıtlıydı. Maria anadilini öğrenmeye kamptaki kutsal kitabın kopyasıyla başladı. Sergei'nin subayken yazdığı Rusça ise daha bir konuşma dili haline geldi. Urik'ten yazdığı mektuplar Sibirya deyimleri ve basit kelimelerin (eğer, şüphe, mayıs ve ocak) yanlış yazımları ile doluydu.[80]

Sergei de oğlu gibi, "yerlileşiyordu", her geçen yıl daha da "köylü gibi" oluyordu. Köylü gibi giyindi, sakal bıraktı, nadiren yıkandı ve zamanının çoğunu tarlalarda çalışarak ya da köylü pazarında köylülerle konuşarak geçirdi. 1844 yılında Volkonski'lerin Irkutsk'a yerleşmelerine izin verildi. Maria, Dekabrist sürgünlere karşı sempati duyduğunu gizlemeyen ve onlara Sibirya'nın kalkınmasının entelektüel gücü olarak bakan yeni Vali Muraviev-Amurski'nin resmi çevresine hemen kabul edildi. Maria toplumla tekrar bütünleşme fırsatını memnuniyetle kabul etti. Birkaç okul, yetimhane ve tiyatro kurdu. Valinin de sık sık uğradığı, şehrin en önemli toplantılarına evsahipliği yapıyordu. Sergei ise nadiren oradaydı. Maria'nın evindeki "aristokratik atmosferini" can sıkıcı buluyor, Urik'teki çiftliğinde kalmayı tercih ediyor, Irkutsk'a sadece pazarın olduğu günler geliyordu. Ama yirmi yıl boyunca karısının Sibirya'da acı çektiğini gördükten sonra onu engelleyecek değildi.

"Köylü prens" geniş bir çevre tarafından egzantrik biri olarak görülüyordu. 1840'larda Irkutsk'da büyüyen N.A. Belogolovi, "pazar günleri, un çuvallarının yığılı olduğu bir köylü arabasında oturan ve köylü kalabalığı ile bir somun gri ekmek paylaşıp hararetli bir şekilde sohbet eden prensi" gören insanların nasıl şoke olduğunu hatırlıyor.[81] Çift, sürekli olarak ufak tefek şeyler nedeniyle tartışıyordu. Maria'nın mülkünün yönetim sorumluluğunun verildiği kardeşi A.N. Raevski, kiraları kendi kumar borçlarını ödemek için kullanıyordu. Sergei, Raevski'lerin desteğine sahip olan kardeşinin tarafını tutmakla suçluyordu Maria'yı ve en sonunda çocuklarının mirasını koruyabilmek için kendi mülkleri ile Maria'nınkileri ayırmak üzere yasal işlem başlattı.[82] Rusya'daki topraklarından gelen yıllık gelirin (yaklaşık 4300 ruble) 3300 rublesini Maria'ya veren Sergei küçük çiftliğini idare etmek için kendisine 1000 ruble ayırmıştı.[83] Birbirlerine gittikçe yabancılaşan Sergei ve Maria, ayrı yaşamaya başladılar (oğluna yazdığı mektuplarda Sergei daha sonraları "boşanma" demişti buna)[84], ancak o zamanlar



5. Köylü Prens: *Sergei Volkonski Irkutsk'da (1845). (Dagverre tekniğiyle çekilmiştir.)*

sadece "hapishane ailesi" bu düzenlemenin farkındaydı*. Maria, 1770'lerde Rusya'ya gelen bir İtalyan soylusunun oğlu, yakışıklı ve karizmatik Dekabrist sürgün Alessandro Poggio ile aşk ilişkisi yaşadı. Poggio, Maria'nın Irkutsk'daki evine her gün gelen bir ziyaretçiydi. Sergei'nin arkadaşı olmasına rağmen, kocasının

* Ailevi sorunları, Raevski ve Volkonski aileleri tarafından, aile arşivlerinde bulunan yazışmaların büyük kısımlarının çıkarılması ile örtüldü. Bu durum daha sonra Dekabristlerin kahramanlaştırıldıkları Sovyet dönemindeki yayınlarda da sürdürüldü. Yine de ayrılıklarının izleri arşivlerde hâlâ bulunabilir.

yokluğunda evde o kadar sık görünmüştü ki, dedikoduların yayılması engellenememişti. Etrafta, Misha ve Elena'nın babalarının Poggio olduğu söylentileri dolaşıyordu. Ölümünden bir yıl önce, 1864 yılında, "sevgili arkadaşı" Poggio'ya son mektubunu yazan Sergio'yu hâlâ rahatsız eden bir söylentiydi bu.[85] En sonunda, evlilik hayatı görüntüsünü korumak için Maria'nın evinin avlusunda kendisine, uyuduğu, yemeklerini pişirip köylü arkadaşlarını kabul ettiği ahşap bir baraka inşa etti Sergei. Belogolovi, Sergei'nin Maria'nın oturma odasına ender ziyaretlerinden birini hatırlıyor. "Yüzü katran kaplıydı, uzun bakımsız sakalında otlar vardı ve sığır ağılı gibi kokuyordu... Ama yine de, 'r'leri gerçek bir Fransız gibi telaffuz ederek, mükemmel bir Fransızca konuşuyordu."[86]

Basit bir köylü hayatı sürdürme dürtüsü, pek çok soylu tarafından paylaşılıyordu (Akla Volkonski'nin uzaktan kuzeni olan Leo Tolstoy geliyor). "Rusların" bu *gerçek hayat* arayışı, Avrupa'nın diğer yerlerindeki kültürel hareketleri doğuran "kendiliğindenlik" ve "organik" varoluş ile ilgili romantik arayıştan daha derindi. Merkezinde, ulusal kâhinleri –1830'lardaki Slavcılardan 1870'lerdeki popülistlere kadar– köylü sınıf mihrabında ibadet etmeye teşvik eden, "Rus ruhu" dini vizyonu vardı. Slavcılar Rus köylü komününün Batılı âdetlere oranla ahlaki bir üstünlüğü olduğuna inanıyor ve bu prensiplere dönüşü savunuyorlardı. Popülistler komünün eşitlikçi âdetlerinin toplumun sosyalist ve ekonomik olarak yeniden örgütlenmesinde bir model görevi görebileceğine inanmışlar, devrimci amaçlarında kendilerine müttefikler bulabilmek için köylülere yönelmişlerdi. Bütün bu aydınlar için Rusya, ilahi bir gerçek gibi köylülerin âdet ve inançlarında ortaya çıkmıştı. Rusya'ya girmek ve onun tarafından kurtarılmak, bu seçkin evlatların içine doğdukları günahkâr dünyayı inkâr etmelerini gerektirmekteydi. Bu anlamda Volkonski, uluslarını ve kurtuluşlarını köylü sınıfında bulan pek çok Rus soylusunun ilkiydi, ahlaki arayışının kökleri ise 1812'den çıkardığı derslerdeydi. Eski, sınıf temelli bir toplumun sahte ilişkileri olarak gördüğü şeylere sırtını dönüp, yüzünü

idealist beklentilerle eşit insanlardan oluşan yeni bir topluma doğru dönmüştü. "Toplumsal bağlantıları olan kimseye güvenmem," diye yazmıştı 1841 yılında eski Dekabrist arkadaşı İvan Pushchin'e. "Sibirya köylülerinde daha çok dürüstlük ve doğruluk duygusu var."[87]

Bütün Dekabrist sürgünler gibi Volkonski de Sibirya'yı demokratik umut toprağı olarak gördü. Burada genç ve çocuksu, ilkel ve ham, doğal kaynakları zengin bir Rusya var gibi geliyordu onlara. Burası, serflik ya da devlet tarafından ezilmediği için (çünkü Sibirya'da çok az serf sahibi vardı), eski Rusya'nın kendisini yenileyebileceği, bağımsız ruhunu, becerilerini, doğal hak ve eşitlik duygularını koruyan öncü çiftçilerin olduğu en uç memleketti (Amerika). Dizginlenemez köylülerinin diri enerjisi, Rusya'nın demokratik potansiyelini taşıyordu. Bu nedenle Dekabristler kendilerini Sibirya'nın folklorünü ve tarihini öğrenmeye adadılar; köy okulları kurdular, Maria gibi, köylülere kendi evlerinde dersler verdiler veya Sergei gibi köylü becerileri edindiler ya da topraklarında kendileri çalıştılar. Prens, kendi köylü uğraşısında huzur ve bir amaç buldu. Bu, tutsak eden zamanın sonsuzluğundan bir kurtuluştu. "Beden işçiliği o kadar sağlıklı bir şey ki," diye yazmıştı Sergei, Puşkin'e, "hele kişinin ailesini besleyince hissettiği büyük mutluluk, üstelik bu başkalarının da yararına."[88]

Ama Volkonski sadece bir çiftçi değil, bir tarım enstitüsüydü. Avrupalı Rusya'dan ders kitapları ve yeni tohum türleri getirtip (Maria'nın eve gönderdiği mektuplar bahçe işleriyle ilgili ihtiyaç listeleriyle doluydu), bilgisinin meyvelerini millerce öteden kendisine danışmak için gelen köylülerle paylaştı.[89] Görünüşe göre köylüler, onların deyimiyle "bizim prens'e gerçek bir saygı duyuyorlardı. Dürüstlüğünü, açıklığını, onların dili ve deyimleriyle konuşurkenki rahatlığını beğeniyorlardı. Normalde soylulara karşı olduğu kadar çekingen değillerdi onunla.[90]

Sıradan insanın dünyasına girmekteki bu olağanüstü yetenek bir yorum gerektiriyor. Ne de olsa Tolstoy yaklaşık elli yıl denemesine rağmen bu konuda başarılı olamamıştı. Volkonski'nin

başarısı alayındaki köylü askerlerle konuşma konusundaki uzun tecrübesi ile açıklanabilir. Ya da ancak Avrupai kültürün âdetlerinden sıyrıldığında büyüdüğü Rus âdetlerini yaşama geçirebildi. Ondaki dönüşüm, *Savaş ve Barış*'ta "Dayısının" ormandaki evinde, köylü dansının kanında olduğunu keşfeden Natasha'nınkinden pek de farklı değil.

4

Savaş ve Barış'ı okuyanların bileceği gibi 1812 Savaşı, Rusya'nın aristokrasi kültüründe çok önemli bir dönüm noktasıdır. Fransız aydın imparatorluğundan ulusal kurtuluşun savaşı, Rostov ve Bolkonski gibi soyluların, toplumlarının yabancı âdetlerinden kurtulup Rus prensipleri ile yeni bir hayata başladıkları zamandır. Bu kolayca anlaşılan bir değişim değildir (üstelik Tolstoy'un kitabındaki soyluların unutulmuş ulusal değerleri neredeyse bir gecede yeniden keşfetmelerinden çok daha yavaş gerçekleşmiştir). On dokuzuncu yüzyılın ilk on yılında Fransız karşıtı sesler oldukça büyük bir koro haline gelse de aristokrasi hâlâ, savaş halinde oldukları bir ülkenin kültürüne gömülmüş durumdaydı. St. Petersburg salonları *Savaş ve Barış*'taki Pierre Bezukhov gibi Bonapart hayranlarıyla doluydu. En moda yerler, Tolstoy'un *Helen*'inin dolaştığı çevreler, yani Kont Rumiantsev ve Petersburg'daki Fransız Büyükelçisi Kont Caulaincourt'un çevresiydi. "Fransızlarla nasıl savaşabiliriz?" diye sorar *Savaş ve Barış*'m Moskova Valisi Kont Rostopchin. "Öğretmenlerimize ve ilahlarımıza karşı silahlanabilir miyiz? Gençlerimize bakın! Hanımefendilerimize bakın! Fransızlar bizim Tanrılarımız. Paris, Cennetteki Krallığımız."[91] Ama bu çevrelerde bile Napolyon'un işgali dehşetle karşılanıyordu, böylece Fransız olan şeylere karşı verdikleri tepkiler, hayat ve sanatta Rus Rönesansı'nın temelini biçimlendirdi.

1812 yılının vatansever havasında Fransızcanın kullanımı St. Petersburg salonlarında kaş çatmalara neden oluyor, sokak-

larda ise tehlikeli bile olabiliyordu. Tolstoy'un romanı, Fransızca konuşup düşünmek üzere yetiştirilmiş soyluların, anadillerinde konuşmaya çabaladıkları o dönemin ruhunu mükemmel bir şekilde yakalamıştır. Bir grup, Fransızcanın kullanılmasının yasaklanmasına ve yanlışlıkla dili sürçenlere ceza uygulanmasına karar vermişti. Ancak tek sorun, hiç kimsenin "ceza"nın Rusçasını bilmiyor olmasıydı –gerçekten hiç kimse bilmiyordu– bu nedenle *forfaiture* demek zorunda kalmışlardı. Bu dilbilimsel milliyetçilik elbette yeni değildi. Bir zamanlar milli eğitim bakanı olan Amiral Shishkov, Rus dilinin savunmasını Fransızlara karşı gerçekleştirdiği harekâtının merkezine 1803'te yerleştirmişti. Uzun süredir, kullandıkları salon tarzının Fransızca ifadelerine saldırıda bulunduğu Karamzincilerle bir çatışma halindeydi ve edebi Rusçanın arkaik kilise Slavcası köklerine dönmesini istiyordu.* Shishkov'a göre Ortodoks dininin ve eski ataerkil ahlak kurallarının çökmesinin nedeni Fransız etkisiydi; Rus yaşam tarzı, Batı'nın kültür işgali ile sarsılmıştı. Shishkov'un saygınlığı 1812'den sonra yükseldi. Kâğıt oyunlarındaki hüneriyle tanınan Shishkov, St. Petersburg'un şık evlerinin müdavimiydi ve *yirmi bir* oyununda sırasının gelmesini beklerken Rus dilinin erdemleri konusunda vaazlar verirdi. Kendisini ağırlayanlar arasında "milli bilge" statüsüne çıkmıştı ve (belki de ona olan borçları nedeniyle) onu oğullarına eğitmen olarak tutuyorlardı.[92] Soylu çocuklarının okuma yazmayı ana dillerinde öğrenmeleri moda olmuştu. Nikolas Petroviç ve Praskovya'nın öksüz oğulları, Dmitri Şeremetevo 1810'larda, daha genç bir delikanlıyken, Rus gramerini ve hitabet sanatını öğrenmek için üç yıl çalışmış, neredeyse Fransızca öğrenmek için harcadığı kadar süre harca-

* Dil üzerindeki bu anlaşmazlıklar, aslında "Rusya" ve onun ne olması gerektiği –bir Avrupa takipçisi mi yoksa kendine ait bir kültür mü– ile ilgili daha geniş bir çekişmenin konusudur. Slavcılar ve Batıcılar arasındaki tartışmalara bakıyorlardı. Slavcılar bir otuz yıl daha bağımsız bir grup olarak ortaya çıkmayacaklardı ama "Slavcı" terimi ilk kez 1800'lerde, Shishkov gibi, "ulusal" dil olarak kilise Slavcası taraftarı olanları tanımlamak için kullanılmıştı. (bkz. Iu. Lotman ve B. Uspenskii, "Spory o iazyke v nachale XIX v. Kak fakt russkoi kul'tury", *Trudy po russkoi i slavianskoi filologii,24, Uchenye zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, vy. 39* (Tartu, 1975), s. 210-11).

mıştı.[93] Anadillerini okumayı Rusça metin olmaması nedeniyle kutsal metinlerden ve Puşkin gibi, çoğunlukla kilise memurları ya da yöre rahiplerinden öğreniyorlardı.[94] Kızların Rus dilini öğrenmeleri daha az olasıydı. Kaderlerinde orduda subay olmak ya da toprak sahipliği yazılı olan erkek kardeşlerinin aksine, tüccar veya serflerle pek iş yapmayacakları için anadillerinde okuyup yazmayı öğrenmelerine pek gerek yoktu. Ama taşrada erkekler kadar kadınlar arasında da Rusça öğrenme eğilimi artıyordu. Tolstoy'un annesi Maria Volkonski edebi Rusçaya oldukça hâkimdi, hatta anadilinde yazdığı şiirleri bile vardı.[95] Rus okur sayısındaki bu büyüme olmasaydı on dokuzuncu yüzyılın edebi Rönesansı hayal bile edilemezdi, zira daha önceleri Rusya'nın eğitimli sınıfları çoğunlukla yabancı edebiyatı okuyorlardı.

On sekizinci yüzyılda Fransızca ve Rusçanın kullanımı tamamen farklı iki alana ayrıldı; düşünce ve duygu alanı Fransızca, günlük yaşam alanı ise Rusça. Edebiyat için bir dil (Fransızca veya Fransızlaştırılmış "salon" Rusçası) ve günlük yaşam için başka bir dil (tüccar ve ruhban sınıfının kullandığı dilden pek de farklı olmayan, köylülerin sade dili). Bu dillerin kullanımında da çok kuralcı gelenekler vardı. Örneğin bir soylu çara yazarken Rusça yazmalıydı, Fransızca yazarsa saygısızca görünürdü; ama çarla konuşurken daima Fransızca konuşmalıydı, tıpkı diğer soylularla konuştuğu gibi. Diğer taraftan bir kadının sadece imparatorla değil, bütün resmi yazışmalarında her zaman Fransızca kullanması gerekirdi. Fransızca, kibar toplumun diliydi ve Rusça ifadeler kullanılması büyük kabahat sayılırdı.[96] Özel yazışmalarda ise çok az kural vardı, on sekizinci yüzyılın sonuna gelindiğinde aristokrasi iki dili birden o kadar iyi biliyordu ki, Rusçadan Fransızcaya ve tekrar Rusçaya kolaylıkla ve fark edilmeden kayabiliyorlardı. Bir mektupta sayısız kez, hatta cümlelerin ortasında bile, konuya bağlı kalmadan, iki dil arasında gidip gelebiliyorlardı.

Tolstoy, Rusya Fransızcasındaki sosyal ve kültürel ayrıntıların altını çizmek için *Savaş ve Barış*'ta bu farklılıklarla oynadı. Örneğin Andrei Bolkonski'nin Rusçayı Fransız aksanıyla ko-

nuşması, onu Petersburg aristokrasisinde Fransız taraftarı seçkinlerin bulunduğu bölüme yerleştirmekteydi. Ya da Andrei'nin arkadaşı diplomat Bilibin'in kişisel tercihi nedeniyle Fransızca konuşması ve "sadece küçümseyici bir vurgu yapmak istediğinde Rusça kelimeler" kullanması, Bilibin'in okuyucunun kolayca tanıyacağı iyi bilinen bir kültür klişesi –Fransız olmayı tercih eden Rus– olduğunu göstermekteydi. Ve belki de en iyi örnek *Helen*'di, evlilik dışı ilişkilerinden bahsederken Fransızcayı kullanan çünkü "Rusçanın durumunu açıkça ifade edemediğini düşünen, bu sebeple Fransızcayı daha uygun bulan" prenses.[97] Bu paragrafta Tolstoy kasıtlı olarak, Fransızcanın bir aldatmaca dili, Rusçanın ise içtenlik lisanı olduğu ile ilgili eski görüşü yansıtır. Diyalog kullanımı da benzer bir milliyetçi boyuta sahiptir. Romanın en idealleştirilmiş karakterlerinin (Prenses Maria ve köylü Karataev) sadece Rusça veya (Nataşa gibi) yanlışlarla dolu bir Fransızca konuşmaları tesadüf değildir elbette.

Tabii ki hiçbir roman hayat üzerine doğrudan bir pencere açmaz, *Savaş ve Barış* bu gerçekçi ideale ne kadar yaklaşsa da, bu gözlemleri gerçeğin kesin birer yansıması olarak kabul edemeyiz. Volkonskilerin –*Savaş ve Barış*'ta Bolkonskiler haline geldiklerini unutmamak kaydıyla tabii– yazışmalarını okumak Tolstoy'un sunduğundan çok daha karmaşık durumlar olduğunu görmek demektir. Sergei Volkonski Fransızca yazar ama mülkündeki günlük yaşamdan bahsederken aralara Rusça deyimler eklerdi, çok önemli bir noktaya parmak basmak ya da kendi samimiyetini vurgulamak istediğinde de Rusça yazardı. Özellikle 1812'den sonra eğilimi nedeniyle çoğunlukla Rusça yazdı. 1825'ten sonra Sibirya'dan gönderdiği mektuplarda ise Rusça kullanmak zorundaydı, çünkü mektuplarını kontrol eden görevliler sadece Rusça okuyabiliyordu. Ama 1825'ten sonra bile Fransızca yazdığı olmuştu; örneğin dilek kipi, resmi deyimler veya *nezaket* kelimeleri kullanırken. Siyasi görüşlerini denetleyicilerin anlayamayacağı bir dilde ifade etmek istediği pasajlarda, kuralları ihlal ederek Fransızca kullanırdı. Bazen Rusça karşılıkları olmayan kavramları açıklamak için de Fransızca kullanırdı:

diligence, duplicité ve *discrétion (özen, ikiyüzlülük* ve *ölçülülük).*[98]

Aristokrasi, geleneklerinde de günlük alışkanlıklarında da daha çok "Rus" olmaya çalışıyordu. 1812'liler, zengin yaşam tarzlarını basitleştirip Ruslaştırmaya çabalarken "*gurme mutfağı*" ziyafetlerini daha sade Rus öğle yemekleri için terk etmişlerdi. Soylu erkekler gittikçe artan sıklıkta ve açıkça "köylü" kadınlarla evlenmeye başlamışlardı (Şeremetevo için iyi olan onlar için de iyiydi) ve hatta serfleriyle yaşayan ya da onlarla evlenen soylu kadınlar bile vardı.[99] Ordudaki gaddar rejimi nedeniyle nefret edilen Savaş Bakanı Arakcheev'in bile, kendisine –daha sonra eğitimlerini Corps des Pages'te aldıracağı– iki oğul veren gayriresmi köylü eşi vardı.[100] Yerel el sanatları bir anda moda oldu. Klasik tasvirlerin olduğu on sekizinci yüzyıl ithal porselenleri yerine kırsal yaşantı sahnelerinin bulunduğu Rus porselenleri gittikçe daha fazla tercih ediliyordu. Karelya ağacı ya da diğer Rus ağaçları, özellikle de serf zanaatçıların daha rustik olan tasarımları, klasik sarayların zarif ithal mobilyaları ile rekabet etmeye başlamış, hatta soyluların rahatladıkları özel yaşam alanlarında onların yerini almıştı. 1812'nin ordu kahramanı Kont Alexander Osterman-Tolstoy, St. Petersburg'un İngiliz Rıhtımı'nda muhteşem bir malikânenin sahibiydi. Kabul salonlarının Fransız imparatorluk tarzında mermer duvarları ve görkemli süslerin olduğu aynaları vardı, ama 1812'den sonra, yatak odasına köylü barakası havası vermek için duvarlarını tahta kütüklerle kaplattı.[101]

Eğlenceler de Ruslaşıyordu. Her zaman Avrupa danslarının saltanat sürdüğü Petersburg balolarında 1812'den sonra *pliaska* ve diğer Rus dansları moda oldu. Kontes Orlova, Moskova balolarında öğrendiği ve icra ettiği köylü danslarıyla ünlüydü.[102] Ancak Nataşa Rostov gibi, sanki dansın ruhunu "Rusya'nın havasından" içlerine çekmiş gibi dans eden başka soylu kadınlar da vardı. Prenses Elena Golitsyn *pliaska* dansını ilk olarak onlarca yıl sonra Novgorod'da bir baloda yapmıştı. "*Pliaska* dansının nasıl yapıldığını kimse öğretmedi bana. Ben bir Rus kızıyım, o kadar. Taşrada büyüdüm ve köyde söylediğimiz şarkı 'Su Ge-

tirmeye Giden Kız'ın nakaratını duyunca dansın açılışındaki el hareketlerini yapmaktan kendimi alamadım."[103]

Bu yeni bulunan Rusluğun başka bir göstergesi kırsal eğlenceleriydi. *Daça*'nın ulusal bir gelenek olarak ilk ortaya çıkışı bu zamana rastlar, ama taşra ya da banliyödeki kır evi, on dokuzuncu yüzyılın son on yılında kitle fenomeni haline gelmişti (Çehov'un *Vişne Bahçesi daça* arsası için mükemmel bir şekilde kesilmişti). Petersburg'un yüksek aristokrasisi on sekizinci yüzyılda *daça* kiralıyordu. Şehrin sıcağından kaçıp çam ormanlarının ve denizin temiz havasını soluyabilecekleri Pavlovsk ve Peterhof gözde tatil beldeleriydi. Çarların her iki beldede muazzam bahçeli yazlık sarayları vardı. On dokuzuncu yüzyılın başlarında *daça* modası taşrada daha mütevazı evler inşa eden orta tabakaya yayıldı.

Şehir saraylarının resmi klasikçiliğine karşın *daça*lar basit Rus tarzında inşa ediliyordu. Daha çok köylü barakalarında görülen süslü pencereleri, oymalı kapı pervazları ve genellikle evin etrafını çevreleyen asma verandasıyla iki katlı ahşap bir binaydı. Bazı daha görkemli *daça*ların ön tarafına, hiç de uyumlu olmayan bir Roma kemeri ya da sütunu eklendiği görülebilirdi. *Daça*lar Rus biçimi bir rahatlama ve arayış içindi; ormanda mantar toplamak, reçel yapmak, *semaver*den çay içmek, balıkçılık, avcılık, hamama gitmek ya da Goncharov'un Oblomov'u gibi, bütün günü Şark *khalat*ı içinde geçirmek içindi. Taşrada bir ay geçirmek, soylunun, saray ve resmi hayatın baskılarını üzerinden atmasına, Rus ortamında daha fazla kendi olmasına yardımcı oluyordu. Resmi üniformalardan feragat edip gündelik Rus kıyafetleri giymek olağandı. Basit Rus yemekleri, gurme mutfağının yerini alıyordu ve *kvas*lı yaz çorbası (*okroshka*), balıklı jöle ve mantar turşusu, reçelli çay veya vişne likörü *daça* yaşam tarzıyla hemen hemen eşanlamlıydı.[104]

Bütün taşra arayışları içinde en çok avcılık, soyluları ve serfleri, sporcu ve vatandaş eşitler olarak birleştiren ulusal bir gelenek haline gelmeye yaklaştı. On dokuzuncu yüzyılın erken

dönemleri avcılığın altın çağı idi. 1812'den sonra toprak sahibi soylunun "topraklarımızdaki güzel hayat'ı yeniden keşfetmesiyle bağlantılı bir gerçekti bu. Devlet memurluğu kariyerlerine son verip spor dolu bir yaşam için emekli olan soylular vardı. *Savaş ve Barış*'ta Rostovların "Dayısı" bu duruma tipik bir örnektir:

"Niye devlet hizmetine girmiyorsun, Dayı?'

"Bir kere girdim ama sonra bıraktım. Bana uygun değil... Hiçbir şey anlamıyorum. Al işte, bende o kadar beyin yok. Ama avcılık başka..."[105]

Rusya'da iki tür avcılık vardı. Biri, çok gösterişli olan, av köpekleriyle resmi avlanma, diğeri de Turgenyev'in *Bir Avcının Notları* (1852) adlı eserinde ölümsüzleşen, serfi ve av köpeği ile birlikte avlanan adamın basit avlanma biçimi. Resmi avlanma, askeri bir harekât gibi yapılır, soyluların topraklarında kamp yapan yüzlerce atlı, köpekler ve geniş bir serf heyetiyle bazen haftalar sürerdi. Riazan soylularının polis şefi Lev İzmailov "seferlerine" çıkarken 3000 avcı ve 2000 av köpeği götürürdü.[106] Baron Mengden'in, özel kırmızı üniformalara ve avlanmak için kullandıkları Arap atlara sahip avcı serflerden oluşan bir seçkinler kastı vardı. Baron avlanmaya giderken yanında saman ve yulaf dolu at arabaları, yaralı köpekler için tekerlekli hastane, mobil mutfak ve o kadar çok hizmetkâr götürürdü ki, evi boşalır, eşi ve kızları bir miço ve bir oğlanla kalırlardı evde.[107] Bu biçimdeki avcılık, soylunun sahip olduğu serf ordusuna ve aslında sahip olduğu bütün topraklara bağlıydı, 1861'de serfliğin kaldırılmasına kadar devam eden bir durumdu bu. Sosyal hiyerarşinin sıkı sıkıya uygulandığı İngiliz avlanma biçimi gibi, av köpekleriyle koşmadıklarında düpedüz köle rolünde bulunan avcı serflerle birlikte ciddi ve boğucuydu.

Buna karşın Turgenyev biçimi avlanma nispeten daha eşitlikçiydi ve bu eşitlikçilik belirgin bir biçimde Rus tarzıydı. Soylu, avlanmaya serf yoldaşı ile gittiğinde sarayının medeniyetini geride bırakıyor ve köylü dünyasına adım atıyordu. Toprak ağa-

sı ve serf bu tür bir sporla bir araya geliyordu. Hemen hemen aynı şekilde giyiniyor, yol boyunca yemeklerini ve içeceklerini paylaşıyor, köylü baraka ve ahırlarında yan yana yatıyor ve Turgenyev'in *Notlar*'da da anlattığı gibi arkadaşlık ruhuyla hayatları hakkında konuşuyorlardı ve bu sayede genellikle yakın ve bitmeyen bir arkadaşlık kuruyorlardı.[108] Spor etrafında oluşan genel "erkek dostluğundan" çok daha fazlası vardı burada. Toprak ağasına göre yayan av kırsal bir serüven, keşfedilmemiş köylü toprağı ile bir karşılaşmaydı, kaç kuş ya da hayvanın vurulduğu ise önemsizdi. *Notlar*'m, anlatıcının avın bütün keyifli yönlerini anlattığı son lirik bölümünde, sporun kendisinden neredeyse hiç bahsedilmez. Bu mükemmel yazın parçasında ortaya çıkan şey Rus kırsalına karşı duyulan büyük sevgi ve kırsalın, yılın değişik mevsimleriyle birlikte değişen güzelliğidir:

Ve temmuzda bir yaz sabahı! Şafakta çalıların içerisinde gezinmenin keyfini avcı haricinde yaşayan olmuş mudur? Adımlarınız, sabah çiğinin ağırlaştırıp beyazlaştırdığı çimenler üzerinde yeşil izler bırakır. Islak çalıları kenara iter, gece boyunca toplanmış ılık kokularla sarılırsınız. Hava pelinotunun taze acı-tatlı rayihası, kara buğday ve yoncanın ballı kokusunu emmiştir, uzaktaki meşe ormanı bir duvar gibi yükselirken gün ışığında erguvan renginde parlar, hava hâlâ tazedir ama yaklaşmakta olan sıcak yine de hissedilir. Tatlı kokuların bu yoğunluğuyla başınız biraz döner. Çalılar sonsuz gibidir. Uzaklarda olgunlaşmakta olan çavdar, sarı sarı parlar ve pas kırmızısı karabuğday dar şeritler oluşturur. Ve bir at arabası sesi gelir, bir köylü yürüyüş hızında sürmektedir, güneş ısınmadan önce atını gölgede bırakır. Onunla selamlaşır geçersiniz, biraz sonra arkanızdan tırpanın metalik gıcırtıları duyulur. Güneş gittikçe yükselir ve çimenler hızla kurur. Çoktan ısınmıştır hava. Önce bir saat, sonra bir saat daha geçer. Gökyüzü kenarlardan koyulaşır, hareketsiz hava ısıran sıcaktan alev alevdir.[109]

Rus giyim biçimleri 1812'den sonra moda oldu. St. Petersburg'daki balo ve resepsiyonlarda, 1830'lardan sonra ise sarayda, sosyetik kadınlar *sarafan* tünik ve eski Moskovi başlığı *kokshnik* ile tamamlanmış ulusal kıyafetlerle görülmeye başladılar. 1810'larda Rus şalı soylu kadınlar arasında çok popüler-

di. On sekizinci yüzyılın son yıllarında Avrupa'da Şark işi şal modası vardı ve Ruslar da şallarını Hindistan'dan ithal ederek bu modayı taklit etmişlerdi. Ama 1812'den sonra Rus köylü şalları moda oldu ve bu moda sanayisinin en önemli merkezleri olarak serf atölyeleri doğdu.[110] Geleneksel olarak, köylü ve bölge tüccarlarının eşlerinin giydiği Rus elbisesi (*kapot*), Büyük Katerina'nın giymesi üzerine 1780'lerde yüksek modaya girmişti ama 1812'ye gelindiğinde artık yaygın biçimde giyilmeye başlanmıştı. *Kaftan* ve *khalat* (insanın hem evde tembellik edeceği hem de misafir ağırlayabileceği tarzda harika bir sabahlık ya da ev elbisesi) soylu erkekler arasında moda oldu. Geleneksel olarak köylüler tarafında giyilen kısa *kaftan, podyovka* da soylu erkeklerin gardrobuna eklendi. Bu tür kıyafetler sadece rahatlayıp kendini evde hissetmek için değildi, anı yazarlarından birinin kelimeleriyle, "kişinin Rusluğu ile ilgili bilinçli bir beyanda bulunmasıydı."[111] 1827'de Tropinin, Puşkin'i bir *khalat* içinde resmettiğinde (levha 22) kendi toprağının âdetleri ile tamamen barışık olan bir beyefendiyi tanımlıyordu.

"Doğal" görünme modası soylu kadınları 1820'lerde pençesine aldı. Yeni güzellik ideali antik çağ ve Rus köylüsü kadın figürlerinin saflık görüntüsüne odaklanmıştı. Fidel Bruni'nin Zinaida Volkonski portresi (1810) bu biçimi tanımlamaktadır. Aslında, sosyete dedikodularına göre, doğanın bütün cazibelerine duyarlı olan imparatorun âşıkane ilgisini tam olarak bu kıyafetinin sadeliği çekmiştir.[112]* Doğaya ve sadeliğe dönüş on sekizinci yüzyılın son yılları boyunca Avrupa genelinde yaygınlaşmıştı. Kadınlar pudralı peruklarını çıkarıp atıyor, misk gibi ağır kokulardan vazgeçip tenlerinin temiz kokusunun duyulmasına fırsat veren gül

* İmparator Alexander, Saray Rıhtımı ve Nevski Prospekt'ten Anichkov Köprüsü'ne kadar günlük gezintilere başlamıştı. Anı yazarı Vigel'in kelimeleriyle bu, "Çarın basit günlük yaşam için gösterdiği bilinçli bir çabaydı" (F.F. Vigel', *Zapiski*, chast" 2 (Moskova, 1892), s. 32). 1800'lerden önce kendisine saygısı olan St. Petersburg'lu hiçbir soylu herhangi bir yere arabadan başka bir şeyle gitmezdi ve (Kniazhnin'in operakomiğinde kanıtlandığı gibi) Avrupa'dan en büyük arabaları getirmek için büyük şahsi servetler harcanırdı. Ama Alexander'ın etkisiyle Petersburg'da "*faire le tour impérial*" (*İmparatorluk turu)* yapmak moda oldu.

suyu gibi hafif, doğal kokuları tercih ediyorlardı.[113] Avupa'da bu, Rousseau ve doğanın üstünlükleri ile ilgili Romantik fikirlerin etkisi ile gelişmişti. Ama Rusya'da doğal modasının ulusal bir boyutu da vardı. Kişinin, Rus kişiliğini ortaya çıkarmak için kültürel geleneklerin dışsal katmanlarını soyup çıkarması gerektiği fikri ile bağlantılıydı. Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'indeki Tatiana, bu doğal Rusluğun edebi olarak bedenleşmiş haliydi, o kadar ki, soylu kadınların giydiği sade biçimli elbiseye "Onegin" denmeye başlanmıştı.[114] Okuyucular Tatiana'yı, gerçek kişiliği kırsal bölgede geçen çocukluğunun anılarında ortaya çıkan, "Rus kadın Kahraman" olarak gördü:

> "Bence, Onegin, bu debdebe,
> Bu boğucu süslü hayatım benim,
> Bu büyük dünyanın sunduğu bağlılık,
> Prenslerin yemek yediği bu şık ev –
> Bomboş... Hemen değiştirebilirdim
> Bu parçalanmış sahte hayatı,
> Bu pırıltı, sıkıntı ve gürültü dünyasını,
> Sırf kitaplarım için, basit neşeleri için
> Eski evimizin, yürüyüşler ve çiçekler için.
> Bir zamanlar aklımdan hiç çıkmayan bütün o yerler...
> Seni, Onegin, ilk gördüğüm yer;
> Kilise avlusunun gölgeli çardakları,
> Zavallı dadımın şimdiki mekânı
> Dalların altında durmakta haçı.'[115]

Puşkin'in bu başyapıtı pek çok şeyin yanı sıra, aynı zamanda 1812 çağında aristokrasiyi simgeleyen karmaşık Rus-Avrupalı bilincinin ustaca bir keşfidir. Eleştirmen Vissarion Belinski, *Yevgeni Onegin*'in Rus hayatının bir ansiklopedisi olduğunu söylemiştir ve Puşkin de romanı, eserin son kıtalarında hayat kitabı olarak geliştirmiştir. Başka hiçbir eserde kişi Rus benlik duygusu üzerindeki kültürel âdetlerin içsel etkisini bu kadar açık bir şekilde göremez. Gerçekten de pek çok yönüyle romanın ana konusu hayat ve sanat arasındaki karmaşık etkileşimdir. Tatiana'nın ka-

rakterinin senkretik* doğası, içinde yaşadığı kültürel dünyanın bir simgesidir. Bir an romantik bir roman okurken, başka bir an dadısının batıl inanışlarını ve halk hikâyelerini dinlemektedir. Avrupa ve Rusya'nın çekim alanları arasında parçalanmıştır. İsmi bile, Tatiana, Puşkin'in dipnotta belirttiği gibi Antik Yunan'dan gelmekte, ancak Rusya'da sadece "sıradan insanlar tarafından kullanılmaktadır."[116] Kalple ilgili işlerde de Avrupalı Rusya ile köylü taşrasının farklı kültürel kurallarına maruz kalmıştır. Taşradan gelen genç ve kolay etkilenebilir bir kız olarak romantik romanların dünyasında yaşayıp kendi duygularını bu romantik terimlerle anlamaktadır. Beklendiği üzere, Byronvari figür Yevgeni'ye âşık olur ve romanlarındaki hayali kahramanlar gibi aşkını ilan etmek için ona mektup yazar. Ama karasevdalı Tatiana, dadısına hiç âşık olup olmadığını sorduğunda, romantik aşkın yabancı bir lüks ve kadının esas meziyetinin itaatkârlık olduğu, çok farklı bir kültürün etkisine açar kendisini. Köylü dadı Tatiana'ya, on üç yaşındayken daha önce hiç görmediği, kendinden bile küçük olan biriyle nasıl evlendirildiğini anlatır:

> Çok korktum... Gözyaşlarım dinmedi;
> Ve ağlayarak örgümü açtılar,
> Kilise bahçesinin kapısına şarkılarla gönderdiler.[117]

İki kültür arasındaki bu karşılaşma Tatiana'nın içinde bulunduğu çıkmazı temsil etmektedir: Kendi romantik hayallerinin peşinden gitmek ya da geleneksel "Rus" âdetlerine uygun olarak (Dekabrist kocasının peşinden Sibirya'ya gitmek için her şeyi bırakan Maria Volkonski tarafından seçilen âdet) kendini feda etmek. Onegin, saf bir taşralı kız gibi gördüğü Tatiana'yı reddeder ve arkadaşı Lenski'yi düelloda öldürünce birkaç yıllığına ortadan kaybolur. Bu arada Tatiana, görüldüğü kadarıyla sarayda "iyi karşılanan" 1812 Savaşlarının asker kahramanlarından biriyle, âşık olmadığı halde evlenir. Tatiana St. Petersburg'un

* Birbirinden ayrı düşünce, inanış veya öğretileri kaynaştırmaya çalışan felsefe. (çev.)

tanınan ev sahibelerinden biri konumuna yükselir. Onegin döner ve ona âşık olur. Anavatan toprağında yıllarca süren başıboş dolaşma eski St. Petersburg züppesini bir şekilde değiştirmiştir, en sonunda Tatiana'nın doğal güzelliğini, "yapmacıklık ve sahte oyunlardan uzak oluşunu" görür. Ama Tatiana evlilik yeminine sadık kalır. Anlaşılan "Rus prensiplerini" benimsemiş, romantik aşkın yanılsamalarını sonlandırmıştır. Onegin'in kütüphanesindeki kitaplara bakınca, sonunda onun kişiliğinin kurgusal boyutunu anlamıştır.

> Harold örtüsü altında bir Moskovalı,
> Gösteriş birleşkesi,
> Moda kelimeler sözlüğü...
> Saf parodi ve tam çapkın mı?[118]

Burada bile, Tatiana Onegin'e,

> Seni seviyorum (niye gizleyeyim?);
> Ama artık başkasının karısıyım,
> Hayatım boyunca sadık kalacağım.[119]

derken, ondaki kültürel etkilerin yoğun dokusunu görüyoruz. Bu dizeler Rus halkı arasında çok iyi bilinen bir şarkıdan uyarlanmıştır. Puşkin zamanında Büyük Petro'nun yazdığı düşünülen şarkının sözleri Puşkin'in amcası tarafından Fransızcaya çevrilmişti. Tatiana bu dizeleri *Mercure de France'*in eski bir sayısında okumuş ya da köylü dadısından duymuş olabilir.[120] Puşkin'in döneminde Avrupalı ve yerli Rus kültürü arasındaki karmaşık kesişmelerin mükemmel bir örneklemesidir bu.

Puşkin, Rus şarkı ve hikâye uzmanıydı. Chulkov'un *Rus Batılının ABC'si* (1780-83) ve Levshin'in *Rus Hikâyeleri* (1788) eserleri Puşkin kütüphanesinin kullanıla kullanıla yıpranmış metinleriydi. Puşkin, kitabında Tatiana'nın dadısına modellik eden, gerçekte ise sevgili dadısı olan Arina Rodionovna'nın batıl inançları ve köylü hikâyeleriyle büyümüştü. Rodionovna "Anne" ye-

tenekli bir anlatıcıydı, Puşkin'in daha sonra onun hikâyelerinden hazırladığı yazılara bakılırsa, herkesçe bilinen hikâyeleri süsleyip zenginleştiriyordu.[121] Puşkin, 1820-24 yılları arasında güneydeki sürgün döneminde halk geleneklerinin, özellikle de Kazak geleneklerinin ciddi bir kâşifi olmuş, 1824-26 yılları arasında ailesinin Mikhailovskoe'deki mülküne sürgün gönderildiğinde şarkı ve hikâye toplamaya devam etmişti. Bunları, bazı eleştirmenlerin sadece "köylü dizeleri" olarak eleştirdiği ilk önemli şiiri *Ruslan ve Liudmilla*'nın (1820) ve son yıllarında yazdığı *Çar Sultan* gibi geleneksel biçimde sunulan "peri masallarının" temeli olarak kullanmıştı. Rus hikâyeleriyle Lafonten fabllları veya Grim Kardeşlerin peri masalları gibi Avrupa kaynaklarını karıştırmak konusunda tereddüt etmemişti. Hatta *Altın Horoz* (1834) adlı eseri için 1832 yılında Fransızca tercümesine rastladığı Washington Irving'in *Alhambra Efsaneleri* eserindeki *Arap Astroloğun Efsanesi* bölümünü ödünç almıştı. Puşkin'e göre Rusya, Batı ve dünya kültürünün bir parçasıydı ve bütün bu kaynakların birleşip Rus tarzında yeni edebi eserler yaratması, onun "halk hikâyelerini" daha az gerçek yapmıyordu. Bu durumda Sovyet milliyetçilerinin Puşkin'in hikâyelerini Rus halkının direkt ifadeleri olarak görmeleri de çok ironiktir.*

Puşkin'in 1837'de ölümüyle halk hikâyelerinin edebi kullanımı olağan, hatta başarı için bir şart haline geldi. Rus edebiyatının kökeni, olağanüstü gücünü ve orijinalliğini borçlu olduğu sözlü anlatım geleneklerine diğer Batı kurallarından çok daha fazla dayanmaktadır. Puşkin, Lermantov, Ostrovski, Nekrasov, Tolstoy, Leskov ve Saltykov-Shchedrin, hepsi birer halkbilimci olarak düşünülebilirler, çünkü hepsi de eserlerinin pek çoğunda folklorü kullanmışlardır. Ama hiçbiri halk hikâyesinin gerçek ruhunu Nikolay Gogol'dan daha iyi yakalayamamıştır.

Gogol aslında Ukraynalıydı; akıl hocası olan ve en önemli eserleri *Müfettiş* (1836) ve *Ölü Canlar*'ın (1835-52) gerçek temasını veren Puşkin'in başarısı olmasaydı, babasının (çar yasaları

* Ahmatova, çok da doğru bir şekilde, Puşkin'in "*Rus Hikâyelerinin*" bazı kaynaklarının *Binbir Gece*'den alınma olduğunu öne sürdüğü için Rus edebi yetkilileri tarafından açıkça suçlanmıştı.

gereği yayımlanamayan) Ukraynalı bir yazar olarak iyi tanındığı Mirgorod'un köylü lehçesinde yazıyor olabilirdi hâlâ. Gogol, çocukluk hayatı boyunca duyduğu yerli köylülerin kaba şivelerine âşık olmuştur. Şarkı ve danslarına, kendi fantastik Petersburg hikâyelerine örnek alacağı korkutucu masallarına ve komik hikâyelerine bayılmıştı. İlk olarak, Ukrayna halk hikâyelerine artan düşkünlüğü besleyen, *Dikanka Yakınlarındaki Bir Çiftlikte Akşamlar* isimli çok satan hikâye kitabının "Rudy [Kızıl] Panko, Beekeeper" takma isimli yazarı olarak ünlenmişti. Aladin'in *Kochubei*, Somov'un *Haïdamaki* ve Kulzhinski'nin *Kazak Başlığı* başlıklı yapıtlarının hepsi Rus başkentinde büyük başarı kazanmışlardı. Gogol hiç şüphesiz çok hırslıydı ve 1828'de okuldan çıkar çıkmaz kendi edebi adını yaratma umuduyla başkente gelmişti. Gündüzleri (hikâyelerinde yer alan türde) mütevazı bir memur olarak çalışıp geceleri tavan arasındaki odasında yazı yazıyordu. Ukrayna şarkı ve atasözlerinin detaylarını, hatta istediği kıyafetleri köylülerden satın alıp kendisine sandıkla göndersinler diye annesinin ve kız kardeşinin başının etini yiyordu. Okuyucular *Çiftlikte Akşamlar'ın* "gerçekliğinden" çok memnun kalmışlardı. Bazı eleştirmenler hikâyelerin "bayağı" ve "yakışıksız" halk dili ile bozulduğunu düşünmüştü, ama hikâyelerin başarılı olmasının esas nedeni bu dildi zaten. Köylü konuşmasının müzikal titreşimini mükemmel bir biçimde yansıtıyordu ve hikâyelerin Musorgski tarafından, bitmeyen eseri *Sorochintsy Panayırı* (1874-) ve *Aziz John'un Çıplak Dağda Bir Gecesi* (1876) eserine ve Rimski-Korsakov tarafından *Mayıs Gecesi* (1879) eserine uyarlanmalarının nedeni buydu, herkes tarafından anlaşılabiliyorlardı. *Çiftlikte Akşamlar'ın* prova safhasında Gogol dizgicileri ziyarete gitti. "Çok garip bir şey oldu," diye açıkladı Puşkin'e. "Kapıyı açar açmaz beni fark ettiler, gülmeye başlayıp bana arkalarını döndüler. Buna biraz şaşırdım ve açıklama yapmalarını istedim. Matbaacı şöyle dedi: 'Gönderdiklerin çok gülünç ve dizgicileri çok eğlendirdi.'"[122]

Gogol gibi yazarlar konuşulan dili yazın biçimlerine özüm-

settikçe günlük dil edebiyata daha fazla girdi. Böylece edebi dil, salonun sınırlarını aşıp dışarıya, caddeye fırladı ve günlük Rusçanın seslerini aldı, bu süreçte de sıradan şeyler için Fransızcadan ödünç alınan kelimelere bağımlı olmaktan kurtuldu. Lermantov'un yurttaşlıkla ilgili şiiri, kendisi tarafından kaydedilen köylü konuşmalarından alınan halk ritmi ve ifadeleriyle doluydu. *Tüccar Kalaşnikov'un Şarkısı* (1837) epiği *bylina* tarzını taklit etmekteydi; (Napolyon'un ordusunun yenilmesinin yirmi beşinci yıldönümünü anmak için yazılan) pırıl pırıl vatansever *Borodino* (1837) ise köylü askerin bakış açısından anlatılan savaş alanının ruhunu yeniden yaratır:

> Üç uzun gün boyunca rastgele ateş ettik,
> Adamlarını eksiltmediğimizi biliyorduk,
> Ve kimse teslim olmaya niyetli değildi.
> Her asker bitmesi gerektiğini düşündü:
> Savaşmış mıydık yoksa numara mıydı?
> Ve sonra gece çöktü
> O uğursuz alana.[123]

Rus müziği de halk şarkılarının özümsenmesiyle kendi ulusal sesini buldu. İlk *Rus Halk Şarkıları Derlemesi* 1790 yılında İvan Prach'ın yorumuyla Nikolay Lvov tarafından bir araya getirilmişti. Köylü ilahilerinin ayırt edici özellikleri –Musorgski'den Stravinski'ye kadar, Rus müzik biçimi haline gelecek olan değişen tonlar ve düzensiz ritimler– Batı müzik formüllerine uyumlu olması için değiştirilmişlerdi, böylece klasik klavye eşliğinde icra edilebileceklerdi (Rusya'nın piyano sahibi sınıflarının, halk şarkılarının "kulağa hoş gelmesine" ihtiyaçları vardı).[124] Lvov-Prach derlemesi hemen başarılı oldu ve hızla birkaç baskı yaptı. On dokuzuncu yüzyıl boyunca "özgün" halk motifleri arayan besteciler tarafından yağmalandı, öyle ki Glinka'dan Rimski-Korsakov'a kadar Rus repertuvarındaki neredeyse bütün halk ezgileri Lvov-Prach derlemesinden türedi. Batılı besteciler de egzotik Rus renkleri ve *Rus temaları* için bu derlemeye yöneldiler.

Beethoven, Napolyon'a karşı Rusya-Avusturya ittifakının doruk-ta olduğu 1805 yılında, Viyana'daki Rus elçisi Kont Razumovski tarafından ısmarlanan "Razumovski" yaylı sazlar dörtlüsü (opus 59) için Lvov derlemesinden iki şarkı kullandı. Şarkılardan biri olan –daha sonra Musorgski tarafından *Boris Godunov* eserinin taç giyme sahnesinde kullanılan– ünlü "Slava" (Zafer) korosu, Beethoven tarafından *Rus Teması*'nın konusu olarak kullanıldı: Opus 56, No.1, Allegro. Aslında, yeni yılda tahmin oyunlarına eşlik etmek üzere Rus genç kızları tarafından söylenen bir halk şarkısı, *sviatochnaya* idi. Bir kâse suya incik boncuk atılır ve kızlar bir bir onları sudan çıkarırken söylerlerdi. Bu basit ezgi 1812 Savaşı'nda büyük ulusal nakarat oldu ve "Zafer" nakaratlarında, ilahi varlıkların isimleri yerine çarın ismi söylendi, daha sonraki yorumlarda subayların da isimleri eklendi.[125]

Bu köylü temasının imparatorlukça kullanımı Glinka'nın *Çar için Bir Yaşam* (1836) başlıklı operasında da eşit derecede vurgulanmıştı. Aynı "Zafer" korosunun doruğa ulaşan yorumu, on dokuzuncu yüzyılda hemen hemen ikinci milli marş haline geldi.* Mikhail Glinka, Rus müziğiyle küçük yaşta tanıştı. Büyükbabası, gürültülü kilise çanları ile ünlü Smolesk bölgesindeki Novospasskoe'nin kilisesinde müzikten sorumluydu, amcasının ise Rus şarkıları icra etmesiyle ünlü bir serf orkestrası vardı. 1812 yılında Glinkaların evi Moskova'ya yaklaşan Fransız askerleri tarafından istila edilip yağmalanmıştı. O zamanlar sadece sekiz yaşında olmasına rağmen bu durum, konusunu köylü gerillalardan alan *Yaşam*'ın bestecisinde vatansever duygular uyandırmış olmalıydı. Opera, Romanov hanedanının kurucusu Mikhail Romanov'un Kostroma'daki mülkünün köylüsü İvan Susanin'in hikâyesini anlatır. Efsaneye göre Susanin, 1612 kışında "Zor Dönemlerinde" (1605-13) Rusya'yı işgal eden ve tahta geçmesinin arifesinde Mikhail'i öldürmeye gelen Polonyalı askerleri yanlış yönlendirerek Mikhail'in hayatını kurtarır. Susanin hayatını kaybeder ama hanedan kurtulur. Susanin'in fedakârlığı

* 1917'de "Zafer" korosunun milli marş olması önerildi.

ile 1812'deki köylü askerlerin fedakârlıkları arasındaki açık paralellikler Susanin mitine karşı romantik ilgiyi canlandırdı. Onunla ilgili olarak Ryleev ünlü bir balad, Mikhail Zagoskin ise çok satan iki roman yazdı, romanlar sırasıyla 1612 ve 1812'de geçiyordu.

Glinka, operasının Polonya ve Rus müziklerinin bir savaşı olarak tasarlandığını söyledi. Polonyalılar polonez ve mazurkada, Ruslar ise kendi uyarladığı, halk ve kent şarkılarında duyuluyordu. Glinka'nın folklora olan sözde borcu, onu Rusya'nın ilk meşru "ulusal bestecisi" yaparken, *Yaşam* da "Rus operasının" en mükemmel örneği statüsünü almıştı ve imparatorluk emriyle bütün ulusal törenlerde icra ediliyordu. Aslında operada (dikkat çekici biçimde) oldukça az halk melodisi vardı. Glinka halk tarzını özümsemiş ve temel ruhunu ifade etmişti ama yazdığı müzik tamamen kendisine aitti. Rus köylü müziğinin nitelikleri ile Avrupai biçimi bir arada eritmişti. Şair Odoevski'nin sözleriyle "Rus melodisinin trajik bir stile yüceltilebileceğini" göstermiştir.[126]

Resimde de Rus köylü sınıfına karşı yeni yaklaşımlar vardı. On sekizinci yüzyılın beğeni ilkeleri, köylünün konu olarak bütün ciddi sanat biçimlerinden dışlanmasını gerektiriyordu. Klasik normlar sanatçının evrensel temaları sunmasını, sonsuz Yunan ya da İtalyan panoramalarına yerleştirilmiş eski çağ veya İncil'den sahneleri emrediyordu. Rus tarzı resim çok geç, on sekizinci yüzyılın son yıllarında gelişti, sıradan insan görüntüsü duygusallaştırılmıştı; kırsal sahnelerde tombul köylü çocukları veya kendilerinin de insani duyguları olduğunu gösteren yüzlerine yapışmış ifadeleriyle sempatik "rustik tipler" vardı. Bunlar, serflerin aşk hayatlarından ve romantik acılarından bahsederek onların insanlığını vurgulayan duygusal roman ya da operakomiğin görsel yorumlarıydılar. Ama 1812'nin ardından farklı bir köylü resmi ortaya çıktı, onların destansı güçlerini ve insanlık onurlarını vurgulayan bir resim.

Bu, tam bir 1812 çocuğu olan Alexei Venetsianov'un çalışmalarında görülebilir. Moskovalı (aslen Yunanistan'dan göç eden



6. *Alexei Venetsianov*: Pancar Temizleme, 1820

bir aileden gelen) bir tüccarın oğlu olan Venetsianov, 1800'lerde ressam ve gravürcü olarak çalışmaya başlayana kadar hükümet için teknik ressam ve kadastrocu olarak görev yapıyordu. Rus kültürünün pek çok öncüsü gibi (akla Musorgski geliyor) o da resmi bir eğitim almadı ve hayatı boyunca akademinin dışında kaldı. 1812 yılında bir dizi köylü gerilla gravürü ile halkın dikkatini çekti. Çok sayıda satılan bu gravürler, gerillaların imajlarını yüceltiyor, onları antik Yunan ve Romalı savaşçılar biçiminde gösteriyordu ve o andan itibaren halk gerillaları "Rus Herkülleri" olarak anılmaya başlandı.[127] 1812 Savaşları Venetsianov'un görüşlerini biçimlendirdi. Politik biri olmamasına rağmen Dekabristlerle aynı çevrelerde dolaştı ve onların fikirlerini paylaştı. 1815 yılında karısı sayesinde Tver'de küçük bir arazi elde etti ve dört yıl sonra oraya yerleşti, köylü çocukları için bir okul kurdu

ve arazisinden gelen kıt gelirle köylü birkaç sanatçıyı destekledi. Bunlardan biri Grigori Soroka'ydı ve 1840'larda yaptığı ustasının portresi, Venetsianov'un karakterine dokunaklı bir tanıklık etmekteydi.

Venetsianov, köyündeki köylüleri şahsen tanıyordu, en iyi portrelerinde onları resmetmişti. Diğer portre ressamlarının soyluların kişisel karakterini aktarmaya çalışması gibi o da köylülerin kişisel özelliklerini aktarmıştı. Birkaç istisna dışında portrecilerin genelleyici "köylü tiplerine" döndüğü bir dönemde bu psikolojik açı, devrimci bir yaklaşımdı. Venetsianov yüzün yakından görünüşüne odaklanmış, izleyiciyi köylüyle yüzleşmeye ve onun gözlerinin içine bakmaya zorlamış, bu şekilde onları köylünün iç dünyasına girmeye davet etmişti. Venetsianov aynı zamanda Rusya'da manzara ressamlığının natüralist okulunun da öncülüğünü yapmıştı. Tver kırsalının karakteri –durgun yeşilleri ve sakin toprak renkleri– bütün çalışmalarında görülebilir. Rus toprağının enginliğini aktarabilmek için, ufku aşağı çekip açık düz yüzeylerin üzerindeki gökyüzünün sınırsızlığını büyütmüştür; bu, ikon ressamlığından alınan ve daha sonra Vrubel ve Vasnetsov gibi destansı manzara ressamlarının taklit ettiği bir tekniktir. Manzaraya sadece fon muamelesi yapıp, Avrupalı çalışmalardan kopyalayan akademi sanatçılarının tersine Venetsianov doğrudan doğayı resmetmiştir. *Harman Yeri* (1820) isimli eseri için serflerine ambarın bir duvarını testereyle kesip çıkarttırmıştır ki, onları içeride çalışırken resmedebilsin. Hiçbir ressam çiftlik hayatının tasvirine bu kadar gerçeklik getirmemişti. *Pancar Temizleme* (1820) isimli çalışmasında izleyicinin, sahneye hâkim olan üç genç işçi kadının kirli, nasırlı ellerine ve yorgun ifadelerine bakmasını sağlar. Rus sanatında ilk defa –klasik geleneğe son derece yabancı olan– böyle çirkin bir kadın figürü belirmiştir. Ama bu üzgün figürler, acı karşısında sergiledikleri insani onur nedeniyle sempatimizi kazanırlar. Venetsianov'un insanın emeğinin yüceliği hakkındaki görüşü, köylü kadın görüntülerinin pek çoğunda açıktır. Belki de en iyi eseri, çocuğuyla birlik-

te resmettiği köylü kadın sembolik çalışması *Sürülmüş Tarlada: Yaz*'dır (1827) (levha 4). Kadın işçinin belirgin Rus özellikleriyle Antik kadın kahramanın heykelsi oranlarını birleştirir. Tarladaki kadın köylü tanrıçadır. Rus toprağının anasıdır.

5

Aileleleri ile karşılaştırıldığında 1812'den sonra yetişen Rus soyluları, çocukluğa daha fazla değer vermişlerdi. Bu tavırların değişmesi uzun zaman almıştı ama on dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde, 1812'den sonraki yıllardaki yetiştirilme tarzlarını hatırlayan biyograflar ve yazarlar tarafından, çocukluğa karşı saygının geliştirildiği fark edilebiliyordu. Çocukluk dönemine olan özlem, babalarının evlerindeki serfler sayesinde öğrendikleri Rus geleneklerine olan yeni ve büyük saygıyla kaynaşmıştı.

On sekizinci yüzyılda aristokrasi, çocukluk dönemini yetişkin dünyasına bir hazırlık olarak görüyordu. En kısa zamanda üstesinden gelinmesi gereken bir safhaydı ve bu değişimi yaşamakta geciken çocuklar, Fonvizin'in *Anasının Kuzusu* eserindeki Mitrofan gibi ahmak addediliyorlardı. Soylu çocukların "küçük yetişkinler" gibi davranmaları bekleniyor, küçük yaşta topluma katılmaları için hazırlanıyorlardı. Kızlara sekiz yaşından itibaren dans öğretiliyordu. On ya da on iki yaşına geldiklerinde çoktan sosyetik evlerde dans hocalarının işlettiği "çocuk balolarına" katılmış oluyorlar ve on üç veya on dört yaşına kadar buralarda süren eğitimlerini tamamlayıp ilk yetişkin balolarına gidiyorlardı. Nataşa Rostov, *Savaş ve Barış*'ta Prens Andrei ile dans ettiği ilk balosuna gittiğinde on sekiz yaşındaydı ve nispeten yaşlıydı. Bu arada erkek çocuklar muhafız birliğine yazılmış oluyor ve daha kılıç tutacak kadar büyümeden alay üniformalarını giyiyorlardı. Volkonski, babasının alayına (*gıyabi* çavuş olarak) altı yaşında katılmıştı. Sekiz yaşına geldiğinde Kherson Bombacıları'nda çavuştu, dokuz yaşında General Suvorov'un emir subayı olmuştu. Ama çok sonra, on altı yaşında, savaş alanında aktif hizmete

başlamıştı. Kaderlerinde devlet memuriyeti olan erkek çocuklar sekiz ya da dokuz yaşlarında, beyinlerinin hizmet ahlakı ile yıkandığı yatılı okullara gönderiliyorlar ve (okul üniforması değilse de) devlet memurları gibi sivil üniforma giyiyorlardı. Okul, devlet hizmetinde çıraklıktan bir kademe üstün görülüyor ve çocuğun on beşinci doğum gününde hizmete girmesine izin verildiği için de pek az soylu aile çocuklarının bu yaştan sonra eğitim almasını gerekli görüyordu. Aslında rütbeler tablosu kıdeme bağlı terfi prensibini desteklediği için daha ileri eğitim dezavantaj sayılıyordu, terfi basamaklarını tırmanmaya ne kadar erken başlanırsa o kadar iyiydi.

Biyografi yazarı Vasili Selivanov, yedi erkek çocuğun da erken yaşta askeri hizmet için hazırlandığı bir evde büyüdü. Babası aileyi bir alayı yönetir gibi yönetiyordu, bütün oğlanlar yaşlarına göre sıralanmışlardı ve onun yanında ayağa kalkıp ona "efendim" diye hitap etmek konusunda sıkı talimatlar almışlardı. Selivanov, 1830'da on yedi yaşında Dragoon'lara katıldığında saraydan kışlaya geçiş, bir evden diğerine geçiş gibi gelmiş olmalı.[128] Elbette bütün soylu aileler Selivanovlar gibi sistemli değillerdi, ama pek çoğunda ebeveyn ve çocukları arasındaki ilişkiler, ordu ve devlet gibi kurumların yönetildiği aynı temel disiplin prensipleri ile yönetiliyordu. Yine de her zaman böyle bir sertlik söz konusu değildi, on yedinci yüzyıldaki soylu ailesinin ev hayatı aşırı derecede ataerkil ama aynı zamanda samimiydi de. Ama Ruslar Batı'yı, özellikle İngiltere'yi taklit etti, on sekizinci yüzyılda Rusya'ya getirilen pek çok şey gibi bu da soyluluk içinde o kadar kökleşti ki, neredeyse on dokuzuncu yüzyılda bu sınıfı tanımlar hale geldi. Soylu ebeveynler çocuklarıyla aralarına mesafe koydular; bu, çoğunlukla evin hizmetkârlarının kaldığı bölümün bulunduğu ayrı bir bodrum katma giden en uzun koridor ya da en uzun merdiven anlamına geliyordu. V. A. Sollogub, St. Petersburg'da Saray Rıhtımı'nda bulunan bir malikânede büyüdü. Yetişkinler esas evde yaşarken çocuklar dadıları ve sütanneleriyle birlikte ek bir kanata gönderilmişlerdi ve ailelerini günde bir ya da iki defa kısaca, yemek için onlara teşekkür etmek

(ama onlarla yemek yemek için değil) ya da bir yere giderlerken öpmek amacıyla görüyorlardı. "Hayatlarımız tamamen ayrıydı," diye hatırlar Sollogub, "ve hiçbir duygu belirtisi yoktu. Biz çocukların anne babamızın ellerini öpmeye iznimiz vardı ama okşanmazdık, ayrıca onlara Fransızca *'vous' ('siz')* diye hitap etmemiz gerekiyordu. Çocuklar serf kanunlarına benzer katı ve domestik itaatkârlık kurallarına tabiydiler."[129] 1860'larda Tula bölgesinde toprak sahibi zengin bir aile içinde büyüyen Nikolai Shatilov, küçük bir çocukken, öğretmeniyle yaşadığı ve bütün yemeklerini orada yediği ayrı bir daireye kapatılmıştı, ebeveynlerini "aylarca" görmezdi.[130]

Mesafeli babalar on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'da bir kuraldı ama pek az kültürde annenin Rus soylu ailesinde olduğu kadar mesafeli olma eğilimi vardı. Soylu bir çocuğun neredeyse doğduğu andan itibaren bir sütannenin ellerine teslim edilmesi âdettendi. Çocuk büyürken onların arzu ettikleri ilgiyi onlara göstermeyecek kadar sosyal yaşantılarıyla ya da yeni bebekleriyle meşgul olan pek çok soylu anne vardı. "Annem çok nazikti ama onu neredeyse hiç görmüyordum," ifadesi, seçkinlerin yaşantısıyla ilgili on dokuzuncu yüzyıl anılarında sık sık ortaya çıkan bir ifadedir.[131] Anna Karenina örnek bir anne olmasa da, çocuk bakımının âdetleri ile ilgili cehaleti bakımından hiç de bir istisna değildi ("Burada hiçbir işe yaramıyorum").[132]

Bu durumda soylu çocuğun direkt ebeveyn disiplini almadan büyümesi garip değildi. Ebeveynler çocuklarını çoğunlukla bir akrabanın (sıklıkla evde kalmış bir teyze veya büyükannenin) bakımına ya da dadıların, hizmetçilerin ve evin diğer çalışanlarının denetimine bırakıyorlardı. Ama hizmetkârlar doğal olarak efendilerinin çocuklarını ("küçük bey", "küçük hanım") disipline etmekten korkuyorlardı, bu nedenle onlara hoşgürülü davranıp kendi hallerine bırakma eğilimindeydiler. Özellikle oğlan çocukları ("küçük canavarlar"), eğer dadılar ya da basit bir serf onları şikâyet etme cüretini gösterirse, ebeveynlerinin kendilerini savunacağından emin bir şekilde yaramazlık yapmaya devam etme eğilimindeydiler. Yazar Saltykov-Shchedrin gibi sosyal sis-

tem eleştirmenleri bu özgürlüğün çocukların serflere karşı zalim olmalarını teşvik ettiğini belirttiler. Çocuklar yetişkin hayatlarında da bütün serflerini küçük görüp onlara istedikleri gibi davranacakları inancını sürdürüyorlardı. Çarlık Rusya'sının egemen seçkinleri arasında serflere karşı bencil ve zalim davranışların, bazı durumlarda çocukluğun biçimlendirici tecrübelerine kadar gittiği elbette akla yatkındır. Örneğin eğer bir soylu çocuğu mahalli kilise okuluna gönderiliyorsa (eyaletlerde yaygın bir uygulamadır bu), yanında, tek görevi efendisinin sınıfta işlediği suçların kırbaç cezasını çekmek olan bir serf olurdu. Bu durum, soylu çocukta nasıl bir adalet duygusu geliştirebilirdi ki?

Ama pek çok soylu çocukla serfi arasında sevgi ve saygı bağları da vardı. Herzen, çocukların hizmetkârlarla birlikte olmayı sevdiklerini, "çünkü kabul salonlarında sıkıldıklarını, kilerde ise mutlu olduklarını" ve onlarla orada ortak duyguları paylaştıklarını öne sürüyordu.

Hizmetkârlar ve çocuklar arasındaki bu benzerlik karşılıklı ilgi ile açıklanabilir. Çocuklar büyüklerin aristokratik fikirlerinden ve yardımsever görüntülü küçümseyici tavırlarından nefret ederler, çünkü büyüklerin gözünde çocuk olduklarını anlayacak kadar akıllıdırlar, ama hizmetkârların gözünde onlar da birer insandır. Sonuç olarak ziyaretçilerle vakit geçirmektense, hizmetçilerle kâğıt ve tombala oynamaktan hoşnutturlar. Ziyaretçiler çocuklarla onlara iyilik olsun diye, bir lütuf olarak oynarlar. Boyun eğerler, dalga geçerler ve canları istediğinde oyun oynamayı bırakırlar; ama hizmetçiler genellikle çocuk için olduğu kadar kendileri için de oynarlar, bu da oyunu daha ilginç yapar. Hizmetkârlar çocuklara aşırı derecede bağlıdırlar ve bu bir kölenin bağlılığından çok, *zayıf* ve *basit* olanın karşılıklı sevgisidir.[133]

Bir toplumcu olarak yazan Herzen, çocukken evin büyüklerine karşı hizmetkârlarla oluşturduğu "ortak ittifaka" yönelik "baskıya duyduğu nefreti" şöyle ifade eder: "Çocukken bazen Vera Artamonovna (dadısı) afacanlığı sertçe azarlama niyetiyle: 'Biraz bekle, sen de büyüyüp tıpkı diğerleri gibi bir efendi olacaksın,' derdi. Bu bana korkunç bir hakaret gibi gelirdi. Yaşlı kadının endişelenmesine gerek yoktu, neyse ki diğerleri gibi bir efendi ol-

madım."[134] Bunun pek çoğu elbette vurgu için yazılmıştı; iyi bir hikâye oluşturuyordu. Ama başka yazarlar da popülist inançlarının, benzer bir şekilde, çocukken serflerle kurdukları ilişkilerle biçimlendiğini iddia ederler.[135]

Soylu Rus erkek çocuğu da çocukluğunu hizmetkârlarla birlikte alt katta geçirir. Çocuk, odasında yanında yatan, ağladığında onu kucaklayan ve çoğu zaman ona bir anne gibi davranan serf dadısı tarafından yetiştirilir. Gittiği her yerde kendisine serf "amcası" eşlik eder. Hatta okula giderken veya askere yazıldığında bile bu güvenilir hizmetkâr onun koruması gibi davranır. Genç kızlara da "tüylü uşaklar" –üniformalarının üzerine kürk manto giydikleri için böyle deniyordu– refakat ediyordu, tıpkı Tatiana'nın *Yevgeni Onegin*'de rüyasındaki "büyük ve keçeli bir ayı" gibi görmesi gibi:

> Arkasına bakmaya cesaret edemedi,
> Ve daha da hızlı ilerledi;
> Ama her dönüşte onu bulmuş gibiydi,
> Tüylü uşağı peşindeki!...[136]

Hizmetkârların çocukları, mecburiyet gereği soylu çocukların oyun arkadaşlarıydılar, çünkü taşrada kilometreler boyunca benzer sosyal sınıftan başka çocuk olmazdı. Pek çok on dokuzuncu yüzyıl anı yazarı gibi Anna Lelong'un da, köyün diğer kız ve erkek çocuklarıyla oynadığı oyunlara dair hoş anıları vardı: Tahta küpleri fırlatma oyunu (*gorodki*), kemik ve hurda metal parçalarıyla oynanan değnek ve top oyunları (*badki* ve çeşitleri), alkış-şarkı-dans ve tahmin oyunları... Yaz aylarında köy çocuklarıyla birlikte nehre yüzmeye gider veya dadısı tarafından anneleri çavdar harmanı döverken küçük çocuklarıyla oynaması için köylere götürülürdü. Daha sonra, sonbaharda köyün kızlarıyla birlikte yaban mersini toplayıp reçel yapardı. Köylü dünyasına girmesine izin verilen bu anları çok seviyordu. Ebeveynleri tarafından yasaklanmış olması ve dadısının söylemeyeceğine dair yemin ettirmesi gerçeği, bunları kız için daha da heyecanlı hale

getiriyordu. Mutfakta, ebeveyninin kabul salonunda eksik olan bir sıcaklık ve samimiyet havası vardı. "Erkenden uyanıp hizmetçilerin odasına gittiğimde onlar çoktan çıkrıklarının başına geçmiş, dadım da çorap örmeye başlamış olurdu. Köylülerin satılması, genç köylü oğlanların Moskova'ya gitmesi veya kızların evlendirilmesi ile ilgili hikâyeleri dinlerdim. Ailemin evinde buna benzer bir şey yoktu." Bu tür hikâyeleri dinleyerek serfliğin nasıl bir şey olduğunu anlamaya ve hayatın daha farklı olmasını istemeye başladı.[137]

Herzen, soylu aile ile hane serfleri arasında feodal bir sevgi bağı olduğunu yazdı.[138] Bu bağı 1917'den sonra serflikle ilgili görüşlerimizi şekillendiren baskı dönemlerinde kaybettik. Ama aristokrasinin çocukluk anılarında var; on dokuzuncu yüzyıl edebiyatının her sayfasında yaşıyor ve Rus resminde de ruhu hissedilebilir: Ve hiçbiri Venetsianov'un *Evin Hanımının Sabahı* (1823) (levha 3) kadar şiirsel değil.

Ev hizmetkârları arasında çocuk bakımı ile ilgili olanlar (hizmetçi, sütanne ve dadı) aileye en yakın olanlardı. 1861'de serfliğin kaldırılması ile hemen yok olan özel bir kastı oluşturuyorlardı. Diğer serflerden, kuvvetli adanmışlıkları ile ayrılıyorlardı ve bugün anlamak zor da olsa, aileye hizmet etmek onları mutlu eden tek şeydi. Bu kişilere esas evde özel odalar verilirdi ve genel olarak iyilik ve saygı ile davranılan bu kadınlar ailenin bir parçası haline gelir ve çalıştırılır, çalışamayacak duruma geldikten çok sonra bile geçimleri sağlanırdı. Soylunun çocukluk çağına özlemi bu insanlarla olan sıcak ve şefkat dolu ilişkisi ile bağlantılıdır.

Rus soylu ailesinde sütanne özellikle önemli bir figürdü. Avrupa'nın geri kalanında, annenin kendi bebeğini emzirmesi sağduyulu bir yaklaşım haline geldikten çok sonra bile Ruslar köylü sütanneler tutmaya devam ettiler. On dokuzuncu yüzyılın çocuk büyütme el kitapçıkları, "köylü kızın sütünün soylu çocuğa yaşam boyu sağlık ve ahlaki saflık verdiğini" iddia ederek bu alışkanlığın savunmasını milliyetçi bir şekilde açıkça yapıyorlardı.[139] Sütanneye geleneksel Rus giysisinin giydirilmesi, hatta bu



7. Geleneksel Rus kostümü içinde bir sütanne. Erken yirminci yüzyıl fotoğrafı.

elbiseyle resmedilmesi olağandı; bu âdet 1917 Devrimi'ne kadar pek çok ailede sürdürüldü.* Şeremetevoların sanatçısı İvan Argo-

* Sanatçı Dobuzhinski, 1917 öncesinde St. Petersburg caddelerinde geleneksel sütannenin çarpıcı görüntüsünü tanımlamıştı: "Üzerinde, 1914 Savaşı'nın çıkışına kadar giyilen bir tür 'geçit üniforması' vardı; sahnedeymiş gibi tasarlanan sahte köylü kostümü. İnsan tombul, kırmızı yanaklı sütannenin kibar giyimli hanımının yanında yürüdüğünü görürdü çoğu zaman. Sırmalı bir bluz ve pelerin giymiş olurdu, kafasında bebek kızsa pembe, oğlansa mavi bir başlık olurdu. Yaz aylarında sütanneler bir sürü küçük altın veya cam düğmeleri ve müslinden balon kolları olan renkli *sarafan*lar giyerlerdi." (M.V. Dobuzhinskii *vospominaniia* (New York, 1976) s. 34).

nuv, büyük olasılıkla sütanne olan birkaç "tanınmamış köylü kız resmetmişti." Böyle bir kızın, sahibinin evinde sergilenmek üzere ısmarlanmış bir portrenin konusu olması, onun Rus aristokrasi kültüründeki yeri ile ilgili çok şey söylemektedir. On sekizinci yüzyılda Pavel Sumarokov, soyluların günlük hayatı hakkında sütannenin evin diğer hizmetkârları arasında en önemli yeri işgal ettiğini söylemişti. Aile, serflerin çoğuna yaptığı gibi ona takma isimle değil, daha çok kendi ismi ve aile ismi ile hitap ederdi. Ayrıca evin hanımı ve beyinin mevcut olduğu durumlarda oturma izni olan tek hizmetkâr oydu.[140] On dokuzuncu yüzyıl soylusunun anıları, ailenin çok sevilen bir üyesi gibi davranılan ve ölene kadar kendisine yaşama alanı sağlanan yaşlı sütanneye karşı duyulan sevgi tanımlamaları ile doludur. Anna Lelong sütannesi Vasilisia'yı "herkesten daha çok seviyordu" ve evlenip evden ayrılırken ondan ayrılmak zorunda kalmak "korkunç bir kedere" neden olmuştu. "Anne-kız ilişkisine benzeyen" ilişkilerindeki bu yakınlık sütannenin erkek bebeğinin ölümünden kaynaklanıyordu. Anna'ya sütannelik yapmak için çocuğunu bırakmak zorunda kalmıştı. Anna ve sütannesi için suçluluk ve vekillik iç içe geçmişti. Anna, kocası öldükten sonra, aile mülkünde kendisiyle birlikte yaşamaya başlayan yaşlı sütannesine bakma görevini yüklenmişti.[141]

Ama soylu çocuğun kalbine en yakın olan kişi dadıydı. Eski moda dadı tipi –*Yevgeni Onegin*'den *Boris Godunov*'a kadar sayısız sanat çalışmasında görülen– çocukları uyandıran, oyunlarını denetleyen, onları yürüyüşe çıkaran, yedirip yıkayan, onlara masallar anlatan ve gece yarısı kâbus görüp uyandıklarında onları rahatlatan basit ve iyi kalpli Rus köylü kadınıydı. Bir vekil anneden daha fazlası olan dadı, çocuğun esas sevgi kaynağı ve duygusal güvenliğiydi. Bir kadın, çocukluk anılarını anlatırken şöyle diyor: "Basitçe ve hiç düşünmeden, sevginin hayat veren özlerini dadımdan aldım ve şimdi bile devam etmemi onlar sağlıyor. Kim bilirkaç sevgi dolu ve sadık dadı, çocuklarını koruyup onların hayatlarına ilham olup onlarda kalıcı etki bırakmıştır."[142]

Dadıların şefkatli bakımlarının etkileri o kadar kalıcı ol-

muştur ki on dokuzuncu yüzyıl anı yazarları kendi çocukluk yıllarının özlem dolu konularını takıntı haline getirmişlerdir. Bu durdurulmuş bir gelişme değildi. Daha çok birincil duygularının geçmişin o uzak odasında kilitli kaldığı gerçeğinin bir yansımasıydı. Bu yazarlar sürekli olarak kendilerine nasıl sevileceğini ve nasıl yaşanacağını öğretenlerin dadıları olduğunu vurgulamışlardır. Bazıları için anahtar, dadılarının kendilerinde ahlaki duyarlılık uyandıran içten gelen iyiliğiydi, bazıları içinse manevi dünya ile bağ kurmalarını sağlayan dini inancı. "Dadımız ne kadar da harikaydı!" diye yazar Lelong. "Zeki ve ciddiydi, çok da dindar. Geceleri çocuk odasında uyandığımda dadımızı, adak lambasının ışığında görebildiği için kapının yanında dua ederken görürdüm. Ormanda yürüyüşlere gittiğimizde ne akıl almaz masallar anlatırdı bize! Ormanı yeni bir gözle görmemi, doğayı daha şiirsel bir bakış açısıyla sevmemi sağladı bu masallar."[143] "Rus çocukluğunun" kayıp idili, eğer gerçekten var olduysa, yetişkin hafızasında kalan dadı görüntüsü ile ilgili bu duygularda saklıydı. "Garip gelebilir ama," diye yazar, A.K. Cherkatova (Tolstoy'un sekreterinin karısı), "çocukluğumuzun üzeriden kırk yıl geçti ve dadımızın hatırası benim hafızamda hâlâ canlı. Ne kadar yaşlanırsam, çocukluğumun anıları da o kadar berraklaşıyor ve bu anılar o kadar parlak ki, geçmiş bugün haline geliyor ve kalbimde beni sevgili dadımın anısına bağlayan her şey daha da değerli oluyor."[144]

Soylu çocuk altı ya da yedi yaşındayken dadının bakımından alınıp önce Fransız ya da Alman bir öğretmenin denetimine, daha sonra da yatılı okula aktarılıyor. "İnsanın dadısından ayrılması çocukluk dünyasından gençlik ve yetişkinlik dünyasına geçtiği acı verici bir ayine katlanmasıdır," diye hatırlar muhafız birliği subayı Anatoly Vereshchagin. Altı yaşına geldiğinde kendisine okula gönderileceği söylendiğinde ise şöyle düşündüğünü yazar: "En çok dadımdan ayrılma düşüncesi beni korkutmuştu. O kadar korkmuştum ki gece ağlayarak uyanıp dadımı çağırmış ve beni bırakmaması için ona yalvarmıştım."[145] Bunun, kadınlar tarafından düzenlenmiş çocukluk oyunlarıyla dolu bir dünyadan

öğretmen ve yatılı okulun sert erkek eksenindeki bir dünyaya, Rusça konuşulan çocuk odasından çocuğun Fransızca konuşmak zorunda olduğu bir eve aktarılmayı gerektirdiği gerçeği, bu travmayı artırmaktaydı. Genç ve masum olan çocuk artık yetişkin dünyasının acımasız kurallarından korunamayacaktı, aniden çocukluk duygularını ifade ettiği dili bir kenara bırakıp yabancı bir dili benimsemesi gerekecekti. Kısaca, bir dadı kaybetmek, kişinin bir çocuk olarak kendi duygularından koparılması demekti. Ama bu ayrılık dadı tarafından da aynı derecede zor olabilirdi:

Fevronia Stepanovna beni sürekli şımarttığı için, orduya katıldığımda sonradan pişman olduğum bir sulugöz ve adamakıllı bir korkak olmuştum. Dadımın üzerimdeki etkisi bütün öğretmenlerimin beni sertleştirme çabalarını felce uğrattığı için yatılı okula gönderilmem gerekti. Benim büyümem ve yetişkin dünyasına girmem ona zor gelmişti. Bütün çocukluğum boyunca beni şımarttıktan sonra ağabeyim ve öğretmenimle nehre yüzmeye gittiğimde ya da at binmeye gittiğimde ya da babamın silahıyla ilk kez ateş ettiğimde ağladı. Yıllar sonra, genç bir subay olarak eve geldiğimde evdeki iki odayı benim için hazırlamıştı ama çocuk odasına benziyorlardı. Her sabah başucuma iki elma koyardı. Eve emir erimi getirmem duygularını incitmişti, çünkü bana hizmet etmenin kendi görevi olduğunu düşünüyordu. Sigara içtiğimi öğrendiğinde şoke olmuştu, ona içki de içtiğimi söylemeye kalbim izin vermedi. Ama en büyük şoku Sırplarla savaşa gittiğimde yaşadı. Beni gitmekten vazgeçirmeye çalıştı ve sonra bir gün kendisinin de benimle geleceğini söyledi. Küçük bir kulübede birlikte yaşardık ve ben savaşa gittiğimde o evi temizleyip akşam yemeğini hazırlardı. Tatil günlerinde bütün günü her zaman yaptığımız gibi pasta yaparak geçirirdik, savaş bittikten sonra da eve göğsümde madalyalarla dönerdik. O gece yatağa huzur içinde gittim, savaşın onun düşündüğü kadar kolay olduğunu hayal ederek... Bir dadıya düşündüğümden daha çok ihtiyacım vardı. Ben dokuz yaşındayken, İsveçli öğretmenimiz geldiğinde babam, dadımla paylaştığım odadan çıkıp ağabeyim ve bu Bay Kaderli ile aynı odayı paylaşmam gerektiğini söyledi. Dadımın yardımı olmadan soyunamadığım, kendimi yıkayamadığım hatta yatağa bile giremediğim ortaya çıktı. Orada olduğundan emin olmak için en az altı defa seslenmeden nasıl uyuyacağımı bilmiyordum. Giyinmek de bir o kadar zordu. Çoraplarımı hiç kendim giymemiştim.[146]

Yetişkin kadın ve erkeklerin eski dadıları ile ilişkilerini sürdürmeleri, yaşlılıklarında onların geçimlerini sağlamaları hiç de olağandışı değildi. Puşkin yaşlı dadısıyla yakındı ve onun imajını çalışmalarının pek çoğuna yerleştirmişti. Dadısı bir açıdan onun ilham perisiydi ve bu pek çok arkadaşı tarafından kabul edilen bir gerçekti. Öyle ki, örneğin Prens Viazemski şaire yazdığı mektuplara, "Rodionovna'nın önünde saygı ve minnettarlıkla eğiliyorum," diyerek imza atardı.[147] Puşkin dadısını herkesten çok seviyordu. Kendi anne ve babası ile yabancılaşan Puşkin ona her zaman "anne" derdi ve öldüğü zaman gerçek bir evlat gibi acı çekmişti:

İyiliklerin olmadığı günlerin dostu,
Yaşlı ve dermansız güvercin!
Çok uzak bir ormanda terk edilmiş,
Beni hâlâ sevginle beklersin.
Koridordaki pencerenin yanında,
Nöbette gibi, oturur ve yas tutarsın,
Bazen örgü şişlerin durur
Şimdi kırışık ve yalnız olan ellerde.
Uzun zaman önce terk edilmiş kapılardan bakarsın
Karanlık ve uzak yola:
Önseziler, elem, endişe ve korku
Bezgin göğsünü sıkıştırır bugün.[148]

Diaghilev de dadısına çok bağlıydı. Kendisini doğururken ölen annesini hiç bilmemişti. Dadı Dunia annesinin ailesine ait Yevreinov mülkünde serf olarak doğmuştu. Annesiyle birlikte çeyiz olarak babasının Perm'deki ailesine gelmeden önce ona sütannelik yapmıştı. Diaghilev öğrenci olarak. St. Petersburg'a taşınınca dadısı da onunla gitti ve dairesinde kâhya olarak yaşadı. *Sanat Dünyası*'nın (*Mir iskusstva*) –bu isimdeki gazetenin etrafında oluşan, Ballets Russess fikirlerinin de ortaya çıktığı grup– ünlü pazartesi toplantıları her zaman, Dadı Dunia'nın *semaverin* yanında bir evsahibesi gibi oturduğu Diaghilev'in evinde yapılırdı.[149] Bu toplantıların düzenli bir katılımcısı olan ressam

Leon Bakst, 1906 tarihli Diaghilev portresinde onun görüntüsünü ölümsüzleştirmişti (levha 13).

Dadı, seçkinlerin sahiplendikleri çocukluk kültünün neredeyse kutsal bir figürüydü. Hiçbir kültür çocuklukla ilgili bu kadar duygusal ya da saplantılı olmamıştı. Başka nerede yazarın hayatının ilk yıllarına bu kadar çok yer verilen anılar bulunabilir? Herzen, Nabokov, Prokofiev, hepsi de anılarının çocuk odasında uzun süre oyalanma eğilimindedirler. Bu kültün özü kayıp duygusunun aşırı büyütülmesidir; atalardan kalma evin kaybı, annenin ya da dadının şefkatli bakımının kaybı, masallardaki köylü, çocuksu Rusya'nın kaybı. O zaman, seçkin kültürünün folklora bu kadar sabitlenmiş olmasına şaşmamak gerekir, çünkü bu onları mutlu çocukluklarına, ormanda yürüyüş yaparken dadılarının masal anlattığı ve uykuya ninnilerle gönderildikleri günlere götürüyordu. Tolstoy'un *Çocukluk, Delikanlılık, Gençlik* (1852-7), Aksakov'un *Çocukluk Yılları* (1856), Herzen'in *Geçmiş ve Düşünceler* (1852-68), Nabokov'un *Hafıza, Konuş* (1947); çocukluğu keyifli ve mutlu bir âlem olarak yeniden yaratan edebi kültün prensibi budur:

> Mutlu, mutlu, çocukluğun geri getirilemez günleri! İnsan nasıl o anıları sevip aziz tutmaz? O anılar ruhumu canlandırıp yüceltiyor ve en büyük keyfimin kaynağı.[150]

Rusların çocuklukları hakkında yazış tarzları da olağanüstüdür. Hepsi de efsanevi bir dünyanın varlığını hissettiriyor (Aksakov'un anıları özellikle bir peri masalı gibi yapılandırılmıştır), mit ve anıyı karıştırıyor, sanki çocukluklarını hatırlamaları yeterli değilmiş gibi, yeniden yaratmak anlamına bile gelse düzeltmek için derin bir ihtiyaç duyuyorlardı. Nabokov'un "çocukluğunun efsanevi Rusya'sını" yeniden kazanma özlemi Benois ve Stravinski'nin *Petruşka* (1911) adlı eserlerinde hissedilebilir. Bu bale eseri, her ikisinin de, çocukluklarının St. Petersburg panayırlarında hatırladıkları ses ve renklere duydukları ortak özlemi ifade eder. Prokofiev'in, küçük bir çocukken yatağında dinlediği

masallardan esinlendiği, çocukluk fantazilerinin müzikallerinde, örneğin ses ve piyano için *Çirkin Ördek*'ten (1914) ve "senfonik masal" *Peter ve Kurt*'a kadar (1936) hissedilebilir.

6

"Lütfen, dadı, Fransızların Moskova'ya nasıl geldiklerini bir daha anlat." Böyle başlar Herzen, Rus edebiyatının en büyük çalışmalarından biri olan olağanüstü biyografisi *Geçmişim ve Düşüncelerim*'e. 1812 doğumlu Herzen'in, dadısının anlattığı o yıl hakkındaki hikâyelere biraz daha fazla düşkünlüğü vardır. Ailesi Moskova'yı yutan alevlerden kaçmak zorunda kaldığında Herzen annesinin kollarında taşınmış ve ancak Napolyon geçiş izni verdikten sonra Yaroslav'daki mülklerine kaçmayı başarmışlardı. Herzen "Büyük Savaş'ın bir parçası olmaktan gurur ve mutluluk duymuştu." Çocukluğunun hikâyesi, duymaktan çok zevk aldığı ulusal dram ile kaynaşmıştı: "Moskova yangını, Borodino Savaşı, Berezina, Paris'in alınması hikâyeleri benim beşik ninnilerimdi; *İlyada*'m ve *Odiseus*'umdu."[151] Herzen'in kuşağı için 1812 mitleri kendi çocukluk anıları ile yakından ilişkiliydi. Çocuklar 1850'lerde bile hâlâ o yılın efsaneleri ile büyütülüyorlardı.[152] Tarih, mit ve anı iç içe geçmişti.

Tarihçi Nikolai Karamzin için 1812 trajik bir yıldı. Moskovalı komşuları taşradaki evlerine giderlerken o, "antik kutsal şehrin kaybedilebileceğine inanmayı" reddetmiş ve 20 Ağustos'ta yazdığı gibi, "Moskova duvarları içinde ölmeyi" seçmişti.[153] Karamzin'in evi yangında yok oldu ve kütüphanesini boşaltmak aklına gelmediği için bütün değerli kitapları alevler içinde kaldı. Ama Karamzin, bir kitabı, ünlü kitabı *Rus Devlet Tarihi*'nin (1818-26) taslağının bulunduğu şişkin bir defteri kurtardı. Karamzin'in bu başyapıtı ilk gerçek ulusal tarih kitabıydı, bir Rus tarafından yazılan bir ilk olmasının yanı sıra, Rusya'nın geçmişinin de ulusal bir anlatımıydı. Rusya tarihi ile ilgili daha

önceki çalışmalar, manastır ve azizlerin vatansever propagandalarının sırlarla dolu günlükleri ya da Alman bilimadamları tarafından derlenen ve okunmayan, okunamayan, ağır ciltli belgelerdi. Ama Karamzin'in kitabının edebi kalitesi, eserin on iki cildine de ulus çapında başarı kazandırdı. Karamzin, özenli bilgiyi bir romancının anlatım teknikleriyle birleştiriyordu. Tarihi başkahramanlarının psikolojik dürtülerine –onları yeniden yaratma noktasına kadar– vurgu yapmıştı, böylece onun anlatısı romantik metinlerin edebi geleneği ile yetiştirilen okuyucuya daha merak uyandırıcı gelmişti. Modern psikolojik dram konuları, korkunç İvan'dan Boris Godunov'a kadar ortaçağ çarları, Karamzin'in *Tarihi*'nde trajik figürler haline gelip onun sayfalarından Musorgski ve Rimski-Korsakov'un operalarıyla sahneye yürüdüler.

Karamzin'in *Tarihi*'nin ilk sekiz cildi 1818'de yayımlandı. "Bir ay içinde üç bin kopya satıldı. Ülkemizde eşi benzeri görülmemiş bir şey. Herkes, yüksek sosyetenin soylu kadınları bile kendi ülkelerinin tarihini okumaya başladılar," diye yazdı Puşkin. "Bir keşifti. Kolombus'un Amerika'yı keşfetmesi gibi Karamzin de antik Rusya'yı keşfetti diyebilirsiniz."[154] 1812 zaferi Rusya'nın geçmişine duyulan yeni bir ilgiyi ve gururu ortaya çıkardı. Büyük Petro öncesinde bir tarih olmadığı tarihsel inanışıyla büyüyen insanlar, ülkelerinin beklenmeyen güçlerinin kaynağı için daha eski bir geçmişe bakmaya başladılar. 1812'den sonra tarih kitapları artan bir hızla görülmeye başladı. Üniversitelerde kürsüler kuruldu (Gogol, St. Petersburg'da bir dönem bu kürsülerden birinin başındaydı). Pek çoğu eyaletlerde olmak üzere tarih dernekleri kuruldu ve aniden Rusya'nın geçmişini kurtarmak için büyük çabalar gösterilmeye başlandı. Tarih, Rusya'nın doğası ve kaderi ile ilgili bütün o rahatsız edici soruların arenası haline geldi. Belinski'nin 1846'da yazdığı gibi, "Bugünümüzün bir açıklaması ve geleceğimizle ilgili bir ipucu için geçmişimizi sorguladık."[155] Tarih takıntısı Dekabristlerin başarısızlığı ile de desteklendi. Eğer Rusya, Dekabristlerin ve destekçilerinin umdu-

ğu gibi artık modern anayasal bir devlet olmak için Batı tarihini takip etmeyecekse o zaman uygun kaderi neydi?

Bu, muhafız subayı ve Puşkin'in züppe arkadaşı Pyotr Chaadaev'in *İlk Felsefi Mektup* (1836) adlı heyecan verici eserinde sorduğu soruydu. Chaadaev de 1812 "çocuğuydu". Avrupa'da beş yıl geçirmek için, kariyerinin doruğunda, 1812'de, ordudan ayrılmadan önce Borodino'da savaşmıştı. Roma Kilisesi'ne geçecek kadar Batıcı olan Chaadaev, 1825'te Rusya'nın Batı yolunda ilerleme konusundaki başarısızlığı nedeniyle umutsuzluğa düşmüştü. *Mektup* bu bağlamda, "bir delilik anında" (kendi itirafı) intihar etmeye çalıştığında yazılmıştı. "Biz Ruslar ne icat ettik ya da ne yarattık?" diye sorar Chaadaev 1826'da. "Başkalarının peşinden koşmayı bırakmanın zamanı geldi. Kendimize taze ve dürüst bir şekilde bakmalı, kendimizi olduğumuz gibi anlamalı ve yalan söylemeyi bırakıp gerçeği aramalıyız."[156] *İlk Mektup* bu kasvetli ve tatsız gerçeği açığa çıkarma çabasıydı. Felsefi bir çalışmadan çok bir tarih çalışmasıydı. Neticede Rusya "zamanın dışında, geçmişi ya da geleceği olmadan," dünya tarihinde hiçbir rol almadan duruyordu. Roma mirası, Batı kilisesinin medeniyeti ve Rönesans –bunların hepsi Rusya'nın yanından geçip gitmişti– ve şimdi, 1825'ten sonra ülke "kültürel bir boşluğa," Batı uluslarını taklit edebilecek ama hiçbir zaman onlardan biri olamayacak "insanlık ailesinden koparılmış bir öksüze" indirgenmişti. Ruslar kendi ülkelerinde göçebeydiler, kendilerine yabancıydılar, kendilerine ait ulusal miras ya da kimlik duyguları yoktu.[157]

Kendi kendini yaralayıcı ulusal açıklamaların basında hemen her ay yapıldığı modern dünyanın okuyucusuna, *İlk Mektup*'un yarattığı dehşet verici şoku anlamak zor gelebilir. "Avrupalı Rusya'nın" anavatanı olduğunu düşünerek büyüyen herkesin ayaklarının altındaki zemin çekilmişti. Protestolar muazzamdı. Vatanseverler "bu akıl hastasına" "ulusal onura yaptığı en zalim hakaret" nedeniyle amme davası açılmasını istediler ve çarın emriyle Chaadaev deli ilan edildi, ev hapsine mahkûm edilerek

doktorlar tarafından her gün ziyaret edildi.[158] Ama yazdığı şeyler düşünen her Rus'un yıllardır aklından geçen şeylerdi; kayıp topraklarda ya da "hayalet ülkede" yaşıyor olmanın kahredici duygusu, Belinski'nin dediği gibi, hiçbir zaman gerçekten bilememekten korktukları ülke; medeniyetlerinin *var olma nedenine* karşın, hiçbir zaman gerçekten Batı'yı yakalayamayacaklarına dair duydukları keskin korku. Bu kültürel kötümserliğin benzer ifadeleri 1825'ten sonra çok görüldü. Gösterilen tepkideki başarı "Rus âdetlerine" derin bir nefret doğurdu. "Gerçek vatanseverlik," diye yazar 1828'de Prens Viazemski, "şu anda kendini açıkça gösteren Rusya'ya karşı nefret duymayı içermelidir."[159] Edebiyat eleştirmeni Nadezhdin (gazetesi *Telescope*'ta *İlk Mektup*'u yayımlamıştı) 1834'te şöyle yazar: "Biz [Ruslar] hiçbir şey yaratmadık. Kendimize ait bir şeyler gösterebileceğimiz hiçbir öğrenim dalı yok. Dünya medeniyetinde Rusya için ayağa kalkacak tek bir kimse bile yok."[160]

Slavcılar Chaadaev'in ortaya koyduğu krize ters bir karşılılık verdiler. İlk kez 1830'larda, Batıcılarla halka açık bir anlaşmazlık başlattıklarında, ayrı bir grup olarak ortaya çıktılar ama kökleri 1812'ye dayanmaktaydı. Fransız Devrimi'nin dehşeti, Slavcıları, Aydınlanma evrensel kültürünü reddetmeye ve onun yerine Rusya'yı Batı'dan ayıran kendine özgü geleneklere vurgu yapmaya yöneltti. Bu daha "Rus" bir yaşam tarzı arayışı, 1825 fiyaskosuna ortak bir yanıttı. Rusya'nın Batı yolundan ayrılacağı açığa çıkınca Turgenyev'in *Asilzade Yuvası* (1859) eserindeki Lavretski gibi Avrupalı Ruslar, Rus kültürünün Batı'dan farklı yanlarını keşfetmeye ve bunda bir erdem bulmaya başladılar:

> Serbest düşünür kiliseye gitmeye ve kendisi için dualar edilmesini istemeye başladı. Avrupalı kendisini Rus banyosunda buhara bırakmaya, saat ikide yemek yemeye, saat dokuzda yatağa gitmeye ve yaşlı uşağın dedikoduları ile uyumaya başladı...[161]

Slavcılar ilk olarak kırsalın ataerkil geleneklerinde fark ettikleri erdemlere baktılar; çoğunun yüzyıllardır aynı bölgede yaşayan toprak sahibi ailelerden gelmiş oldukları düşünüldüğünde, bu

hiç de şaşırtıcı değildi. Slavcıların en ünlü ve en aşırı şahsiyeti Konstantin Aksakov, hemen hemen hayatının tamamını aynı evde, çağdaşlarından birinin deyimiyle "kabuğuna yapışmış bir ıstakoz gibi" geçirdi.[162] Sıradan insanı (*narod*) ulusal karakterin (*narodnost*) gerçek taşıyıcısı olarak idealleştirdiler. Pyotr Kireevski gibi Slavcı halkbilimciler, "Rus ruhunun" tarihi ifadeleri olarak yorumlanabileceğini düşündükleri köylü şarkılarını kaydetmek için köylere gittiler. Ortodoks idealinin dindar destekçileri olarak, Rusluğun Hıristiyan özveri ve alçakgönüllülük ile tanımlandığını savundular. Bunun, toprak ağası ve serfin ataerkil âdetler ve Ortodoks inancı ile bağlandığı manevi topluluğun (*sobornost*) temeli olduğunu hayal ettiler. Aksakov bu "Rus tipinin," epik hikâyelerde Rus toprağını işgalcilere, kâfirlere, eşkıya ve canavarlara karşı kororken görülen efsanevi halk kahramanı, "asil gücü ve saldırganlıktan uzaklığı ile ancak insanlık uğruna haklı bir savunma savaşma girmeye hazır olan" Ilia Muromets'de vücut bulduğunu öne sürdü.* 1812'nin köylü askerleri tam da bu nitelikleri göstermişlerdi. Mit tarihe giriyordu.

Karamzin'in *Tarihi* Rusya'nın geçmişi ve geleceği ile ilgili, on dokuzuncu yüzyıl kültürünün tam ortasından geçecek uzun bir tartışmanın açılış bildirisiydi. Karamzin'in çalışması, çarist devlet ve onun soylu uşaklarını ilerleme ve aydınlanmanın bir gücü olarak resmeden monarşi rejimine sıkıca yerleşmişti. Kitabın kapsayıcı teması, büyüklüğü çara miras kalan, bilgelikte ve vatandaşlarının doğal itaatkârlığında yatan üniter imparatorluk devleti idealine doğru Rusya'nın sağlam bir şekilde ilerlemesiydi. Puşkin'in *Boris Godunov*'un son sahnesinin açıklamasında sunduğu gibi "insanlar sessizce dururken" (*narod bezmolvstvuet*) değişimi çar ve soyluları başlatmıştı. Puşkin, Karamzin'in Rus tarihiyle ilgili devletçi görüşünü paylaşıyordu; en azından son yıllarında (zaten son derece belirsiz olan) cumhuriyetçi inanış-

* Dostoyevski bu görüşü paylaşıyordu. "Ruslar," diye yazar 1876'da, "özveriye bağlı, gerçeği arayan ve aziz gibi değer verdikleri, en yüksek idealleri kadar dürüst ve saf kalpli epik kahraman Ilia Muromest gibi, gerçeğin bulunabileceğini bilen insanlardı." (F. Dostoevski, *A Writer's Diary*, çev. K. Lantz, 2 cilt. (Londra, 1993), cilt 1, s. 660).

larının 1825'te çöküşünden sonra. *Pugachev Tarihi*'nde (1833) Puşkin, ulusu Kazak asi lider Pugachev ve destekçilerinin ilkel şiddetinden (zalim ve acımasız) korumak için aydınlanmış bir monarşi ihtiyacına vurgu yapar. Pugachev'in isyanını bastıran, ama imparatoriçeye de rejimini yumuşatmasını rica eden General Bibikov ve Kont Panin gibi babacan soyluların rollerini vurgulayarak, o soydan geldiği için gurur duyduğu eski toprak sahibi kibar sınıfın ulusal liderliğinin de önemini belirtmiştir.

Bu görüşlere karşın, Dekabristler ve onların destekçileri tarafından geliştirilen demokratik Rus tarihi eğilimi vardı. Rus insanının asi ve özgürlük âşığı ruhunu vurguluyor, Novgorod ve Pskov ortaçağ cumhuriyetlerini ve Pugachev'inki de dahil olmak üzere on yedi ve on sekizinci yüzyıl Kazak ayaklanmalarını idealleştiriyorlardı. Sıradan insanın her zaman tarihin gizli gücü olduğuna inanıyorlardı; bu, 1812 Savaşı'nın köylü askerlerinin gözlemlenmesi sonucu şekillenen bir teoriydi. Karamzin'in ünlü "ulusun tarihi çara aittir" düsturuna karşılık Dekabrist tarihçi Nikita Muraviev, çalışmasına şu savaşçı sözlerle başlar: "Tarih insanlara aittir."[163]

Rusya'nın kökenleri tarihçiler arasındaki savaşın esas meydanıydı. Monarşistler, aslen on sekizinci yüzyılda Alman tarihçiler tarafından tasarlanan ve ilk yönetici prensin dokuzuncu yüzyılda İskandinavya'dan Rusya'ya savaşçı Slav kabilelerinin daveti üzerine geldiğini iddia eden, sözde Normandiya teorisine katılıyorlardı. Bu görüşün tek gerçek kanıtı, büyük olasılıkla İskandinavya'nın Rusya'yı fethinin aslında nasıl olduğunu haklı çıkarmak için yazılan –Kievan devletinin 862 yılında kuruluşunu anlatan on birinci yüzyıl belgesi– *İlk Tarih* idi. On dokuzuncu yüzyıl arkeologları güney Rusya'daki Slav kabilelerinin ileri kültürüne dikkat çektikçe, bu teori de savunulamaz hale geldi. Antik İskitlere, Gotlara, Romalılara ve Yunanlılara kadar uzanan bir resim ortaya çıktı. Yine de Normandiya teorisi, monarşi olmadan Rusların yönetim konusunda yeteneksiz olduklarını zanneden otokrasi savunucuları için iyi bir kuruluş efsanesiydi.

Karamzin'in kelimeleriyle, prenslik yönetiminin kuruluşundan önce Rusya "hayvan ve kuşlarla aynı seviyede yaşayan, savaşan vahşi kabilelerin olduğu boş bir alandan" başka bir şey değildi.[164] Buna karşılık demokratlar, Rus devletinin, Slav kabilelerine ait yerli geleneklerin kendiliğinden gelişmesi ile oluştuğunu iddia ettiler. Bu görüşe göre, Varangianların gelmesinden çok önce Slavlar kendi devletlerini kurmuşlardı ama cumhuriyetçi özgürlükleri, zorla kabul ettirilen prenslik yönetimi altında azar azar yok edilmişti. Bu görüşün çeşitlemeleri Slav insanının doğal tercihinin demokrasi olduğuna inanan bütün gruplar tarafından söylenmişti: Sadece Dekabristler değil, sol kanat Slavcılar, (Polonya'da çarist sistemi kınamak için bunu kullanan) Polonyalı tarihçiler ve Ukrayna ile (daha sonra da) Rusya'daki popülist tarihçiler.

Diğer bir savaş alanı ortaçağ Novgorod'u, yani Rus özgürlüğünün en büyük anıtı ve Dekabristlerin gözünde insanın kendini yönetme hakkının tarihi bir kanıtı idi. Yakınındaki Pskov ile birlikte Novgorod da, Çar III. İvan'ın fethinden ve on beşinci yüzyılın sonlarına doğru Moskovi'ye boyun eğmelerinden önce, Alman ticaret şehirlerinin Hansa Birliği'ne bağlı, gelişmekte olan medeniyetlerdi. Dekabristler bu şehir cumhuriyetlerinden bir kült oluşturdular. İnsanların uzun zaman önce kaybettikleri özgürlüklerinin sembolü olarak, *vechesini* ya da meclisini, Rusya'yı antik Yunan ve Roma'nın demokratik geleneklerine bağlayan kutsal miras olarak gördüler. "Kutsal *artelin*" genç üyeleri (1814-1817) –aralarında geleceğin bazı Dekabristler de vardı– bütün toplantılarını *veche* çanının törensel çalınışı ile açarlardı. Dekabristler manifestolarında ortaçağ Novgorod terminolojisini kullanmışlar ve gelecekteki parlamentoya "ulusal *veche*" adını vermişlerdi.[165] Novgorod efsanesi, Dekabrist ayaklanmasının bastırılmasından sonra yeni bir anlam ve yıkıcı bir güç elde etti. 1830'da Lermantov, *Novgorod* başlıklı (*Slavların cesur oğulları, ne için öldünüz?*) bir şiir yazdı; ölümlerine yas tutulanların ortaçağ Novgorod'unda ölen kahramanlar mı, yoksa

1825'in özgürlük savaşçıları mı olduğu, kasten belirsiz bırakılmıştı. Aynı özlem dolu notaya Dimtri Venevitanov da Dekabrist taraftarı şiiri *Novgorod*'da (1826) dokunmaktadır:

> Cevap ver büyük şehir:
> Nerede görkemli özgürlük günlerin,
> Kralların felaketi olan sesinin,
> Gürültülü meclisindeki çanlar gibi gerçek geldiği?
> Söyle, nerede o zamanlar?
> Çok uzaktalar, çok, çok uzaktalar![166]

Ortaçağ Novgorod'u ile ilgili monarşist algılama kesin bir çelişki oluşturuyordu. Karamzin'e göre, Moskova'nın şehri fethetmesi üniter bir devlet oluşturma yolunda gerekli bir adımdı ve vatandaşları tarafından da böyle kabul edildi. Bu boyun eğiş Rus insanının bilgeliğinin bir işaretiydi; özgürlüğün düzen ve güvenlik olmadan bir değeri olmadığını kabul etmişlerdi. Novgorodlular böylece otokrasi canavarını kabul eden ilk üyeler oldular. Despotlaşan, yozlaşan ve şehri komşu devlet Litvanya'ya satmakla tehdit eden şehir *boyar*larının işine gelen iç çekişmelerden kurtulmak için çarın korumasını tercih ettiler. Karamzin'in yorumu, tarihi gerçeklere, Dekabristlerin eşitlikçi ve uyumlu cumhuriyet demokrasisi yorumlarından kesinlikle daha yakındı. Ama bu da haklı çıkarıcı bir mitti, çünkü Karamzin'e göre eserinden alınacak ders açıktı: Cumhuriyetler otokrasilerden daha despot olmaya yatkındılar ve bu, özellikle Napolyon'un diktatörlüğü altında çöken Fransız cumhuriyetinden sonra vurgulanmaya değer bir derstir.

1812 Savaşı da Rus tarihinin rekabet içindeki mitleri için bir savaş alanıydı. On dokuzuncu yüzyıldaki anma törenlerinde görülmüştü bu. Dekabristler için 1812, insanların savaşıydı. Rusların reşit olduğu, çocukluktan yetişkinliğe geçtikleri andı ve zafer dolu girişleriyle Avrupa devletleri ailesine katılabilmeliydiler. Ama statüko savunucuları için savaş, Rus otokratik prensiplerinin kutsal zaferini sembolleştirmekteydi ki, bu, Avrupa'yı

Napolyon'dan tek başına kurtarmıştı. Tanrı'nın seçilmiş temsilcisi olarak çarist devletin, yeni tarihi bir dönemde ortaya çıktığı bir zamandı.

Rejimin görüntüsü, Petersburg'daki Saray Meydanı'na dikilen Alexandrovskaya sütunu ile kendisini taşa oturtmuştu; ironiktir ki, Borodino Savaşı'nın yirminci yıldönümünde açılan bu sütun, Fransız mimar Auguste de Montferrand tarafından yapılmıştı. Sütunun en üstündeki meleğin yüzüne Çar Alexander'ın yüzü verilmişti.[167] Beş yıl sonra, Rus monarşisinin ilahi misyonu için Moskova'da, Kremlin duvarlarına bakan bir alanda, daha büyük bir anıt, muazzam Kurtarıcı İsa Katedrali çalışması başlamıştı. Yarı savaş müzesi, yarı kilise olan katedral, Moskova'nın 1812'deki mucizevi kurtuluşunu anmak için tasarlanmıştı. Constantin Ton'un tasarımı, antik Rus Kilisesi'nin mimari dilini yansıtmaktaydı, ancak boyutları görkemli bir şekilde genişletilmişti. Bu devasa katedral elli yıl sonra, 1883'te tamamlandığında Moskova'nın en yüksek binasıydı. 1931 yılında Stalin tarafından havaya uçurulmasının (sanatsal nedenlerle haklı çıkarılabilecek tek ölüm cezası) ardından yeniden inşa edilen katedral bugün bile şehrin manzarasına hâkimdir.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca, 1812'nin bu iki simgesi –ulusal özgürlük ya da görkemli kurtuluş– savaşın toplumsal anlamı için yarışmaya devam etti. Bir tarafta, hikâyesini soylu ve serfin bakış açısından anlatan gerçek bir dram olan Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı, diğer yanda ise Rusya'nın görkemli kudretini ağdalı "imparatorluk tarzında" ilan eden taştan anıtlar, zafer takları ve zafer kapıları ya da Çaykovski'nin *1812 Uvertürü*'ndeki bütün o topların sesleri. 1860'ların başında, serfliğin kaldırılmasının ardından ulusal birlik için büyük umutlar duyulduğunda bile bu iki görüş birbiriyle kavgalıydı. 1812'nin ellinci yıldönümü Rus devletinin 1862'deki beşinci yılı ile aynı zamana denk geliyordu. Binyıl kutlamaları baharda (bütün sembolik yerlerin arasından) Novgorod'da düzenlenecekti. Ama İmparator II. Alexander kutlamaların 26 Ağustos'a, Borodino Savaşı'nın ve 1856'da taç giydiği kutsal günün yıldönümüne ertelenmesini emretti. Romanov



8. St. Sophia Katedrali önündeki meydanda bulunan Rusya'nın binyılı anıtı. Novgorod.

hanedanı bu üç yıldönümünü birleştirerek kendisini ulusal bir kurum olarak yeniden keşfetmeye çalışıyordu: 1812'nin kutsal zaferi ile kutsanmış ve Rus devletinin kendisi kadar eski olan bir kurum. Novgorod'da örtüsü açılan granit anıt bu iddianın bir sembolüydü. Novgorod meclis çanı şeklindeki anıt, Rus tarihinin bin yılını şekillendiren figürlerin –azizler ve prensler, generaller ve savaşçılar, bilimadamları ve sanatçılar– yarı kabartma oymalarıyla çevrelenmişti. Büyük çan, bir elinde Ortodoks çanı diğer

elinde ise Romanov amblemiyle süslenmiş kalkan taşıyan Ana Rusya ile taçlandırılmıştı. Dekabristler kızmıştı. Otuz yıllık sürgünden dönen Volkonski, Tolstoy'a bu anıt için "Novgorod'un kutsal anısını ve 1812'de özgürlüğümüz için ölen bütün kahramanların mezarlarını ayaklar altına aldı," demişti.[168]

7

"O, yeni Rusya için yüksek idealleri olan coşkulu bir taraftar, bir mistik ve bir Hıristiyan," diye yazar Tolstoy Herzen'e, 1859 yılında Volkonski ile tanıştıktan sonra.[169] Dekabrist'in uzak bir kuzeni olan Tolstoy, Volkonski geçmişinden aşırı derecede gurur duyuyordu. Annesini üç yaşında kaybeden Tolstoy, ailesinin geçmişini sadece akademik ilgisi nedeniyle araştırmıyordu, bu onun için duygusal bir gereklilikti. Sergei Volkonski, Tolstoy'un çocukluk kahramanıydı (Dekabristlerin hepsi Tolstoy'un döneminin ilerici gençleri tarafından putlaştırılmışlardı) ve zamanla *Savaş ve Barış*'taki Andrei Bolkonski'ye ilham olmuştu.[170] Tolstoy'un köylülere olan bağlılığı –onlardan biri olma isteğinden hiç bahsetmiyoruz– sürgün edilmiş akrabasının örneğinden esinlenmişti.

Tolstoy 1859'da, anne tarafından kendisine kalan Yasnaya Polyana'daki eski Volkonski mülkünde köylü çocukları için bir okul açtı. Bu evin Tolstoy için özel bir anlamı vardı. Bu köşkte, muhteşem romanlarını yazdığı çalışma odasında hayat boyu tuttuğu koyu yeşil deri kanapede doğmuştu. Dokuz yaşında babasıyla Moskova'ya taşınana kadar çocukluğunu burada geçirmişti. Yasnaya Polyana bir mülkten çok, onun atalarından kalma yuvası, çocukluk anılarının saklandığı yer ve Rusya'nın kendisini en fazla ait hissettiği parçasıydı. "Bu evi hiçbir şeye değişmem," dedi Tolstoy 1852 yılında kardeşine. "Ayrılmaya hazır olduğum en son şey o."[171] Yasnaya Polyana, 1763 yılında, büyük büyükannesi Maria Volkonski tarafından alınmıştı. Büyükbabası Nikolai Volkonski burayı, Avrupa kitaplarından oluşan geniş bir koleksiyonu, bakımlı parkları ve gölleri, bükümhanesi ve Tula-

Moskova yolunda bir posta istasyonu görevi gören ünlü beyaz taşlı girişi ile muhteşem bir köşk, bir kültür alanı haline getirmişti. Çocuk Tolstoy büyükbabasına tapıyor, ona benzediğini hayal ediyordu.[172] Tolstoy'un tutuculuğunun duygusal çekirdeğindeki bu ata kültü, *Şeytan* (1889) hikâyesinin kahramanı Yevgeni ile ifade bulmuştu:

> Tutucuların yaşlılar, değişim taraftarı olanların ise gençler olduğu zannedilir genellikle. Bu tam olarak doğru değil. Tutucular çoğunlukla genç insanlardır; yaşamak isteyen ama nasıl yaşayacağını düşünmeyen, düşünmeye vakti olmayan ve bu nedenle de gördükleri yaşam tarzını kendilerine örnek alanlar. Yevgeni için böyleydi. Köye yerleşirken amacı ve ideali daha önce var olan yaşam tarzını yeniden kurmaktı, babasının zamanındakini değil... Büyükbabasının zamanındakini.[173]

Nikolai Volkonski, *Savaş ve Barış*'ta Andrei'nin babası –gururlu ve bağımsız, son yıllarını Bald Hill'deki mülkünde geçiren ve kendisini (Tolstoy'un annesinin adı) Maria adlı kızının eğitimine adayan emekli general– Nikolai Bolkonski olarak hayat buldu.

Savaş ve Barış, Sergei Volkonski'nin hayat hikâyesine üstünkörü dayanan Dekabrist bir roman olarak tasarlanmıştı aslında. Ama yazar Dekabristleri araştırdıkça, onların 1812 Savaşı'ndaki entelektüel köklerini daha fazla fark etti. Romanın ilk biçiminde Dekabrist kahraman Sibirya'daki otuz yıllık sürgünden 1850'lerin entelektüel heyecanına döner. 1855'te tahta geçmesiyle II. Alexander saltanatı henüz başlamıştır ve havada 1825'teki gibi, bir kez daha siyasi reform için büyük umutlar vardır. Volkonski, 1856'da Rusya'ya bu tür umutlarla geri dönmüş ve gerçeğe dayalı yeni bir hayat hakkında yazmıştı:

> Sahtelik. Rus devletinin hastalığı bu. Sahtelik ile onun kardeşleri ikiyüzlülük ve sinizm. Rusya onlarsız var olamaz. Ama elbetteki sorun sadece var olmak değil, onurlu bir şekilde var olmak. Ve eğer biz kendimize dürüst olmak istiyorsak, şunu kabul etmeliyiz ki, Rusya geçmişte var olduğundan başka türlü var olamayacaksa, o zaman var olmayı hak etmiyordur.[174]

Gerçeği yaşamak ya da daha önemlisi, Rusya'da gerçeği yaşamak, Tolstoy'un hayatının ve çalışmalarının soruları, *Savaş ve Barış*'ın ana kaygılarıydı. İlk olarak 1812'liler tarafından açıkça söylenmişlerdi.

Volkonski'nin sürgünden salıverilmesi yeni çarın ilk hareketlerinden biriydi. 1826'da sürgüne gönderilen 121 Dekabrist'ten sadece 19'u hayatta kalıp 1856 yılında Rusya'ya dönebilmişti. Sergei ise çökmüştü, sağlığı Sibirya'nın zorluklarından sonra hiçbir zaman tamamen düzelmedi. İki ana şehre yerleşmesi yasaklansa da, nazik doğasını, çektiklerine karşı sabrını, basit "köylü" yaşam tarzım ve toprağa yakınlığını "Rus" niteliklerinin özü olarak gören Slavcıların Moskova'daki evlerinin sık ziyaretçilerindendi.[175] Moskovalı öğrenciler Volkonski'yi putlaştırmışlardı. Uzun beyaz sakalı, kederli ve anlamlı yüzü, "ay kadar soluk ve müşfik" haliyle "Rus vahşiliğinden çıkan bir tür İsa" addedildi.[176] I. Nicholas'ın baskıcı rejimi tarafından yarıda bırakılan demokratik amacın bir sembolü olan Volkonski, 1812'nin ideallerine sadık kaldı. Bürokratik devlet ve aristokrasinin değerlerini reddetmeye devam etti ve bir Dekabrist ruhuyla, ulusu şekillendiren insanlığın hizmetinde, dürüst yaşama yurttaşlık sorumluluğunu korudu. "Sen tecrübeyle biliyorsun ki," diye yazmaya başlar, Amur bölgesinde orduda görevli olan oğlu Misha'ya 1857'de:

> Seni hiçbir zaman kendi siyasi görüşlerime ikna etmeye çalışmadım, onlar bana ait. Annenin planları seni devletle ilgili alana yönlendirdi, memleket ve çarın hizmetine giderken hakkımı helal ettim sana. Ama sana her zaman farklı sınıflardaki yoldaşlarınla ilişkilerinde kibirli havalardan uzak davranmanı öğrettim. Sen kendi yolunda gittin –büyükannenin koruması olmadan– ve bunu bilmek, canım dostum, mezara gittiğim güne kadar bana huzur verecek.[177]

Volkonski'nin memleket kavramı çar fikriyle yakından bağlıydı; hükümdarı Rusya'nın bir sembolü olarak görüyordu. Hayatı boyunca bir monarşist olarak kaldı, o kadar ki, otuz yıl önce kendisini sürgüne gönderen Çar I. Nicholas'ın ölümünü duyduğunda yıkıldı ve bir çocuk gibi ağladı. "Baban her gün ağlıyor,"



Maria *Volkonski ve oğlu Misha. Dagverre tekniğiyle çekmiş, 1862. Maria böbrek hastasıydı ve bir yıl sonra öldü.*

diye yazdı Maria oğlu Misha'ya, "şimdiden üç gün oldu ve ben onun için ne yapacağımı bilmiyorum."[178] Belki Volkonski bir çocuk olarak tanıdığı adam için üzülüyordu. Ya da belki ölümü, Sibirya'da katlandığı acıların dışa vurumunu sağlamıştı. Ama Volkonski'nin gözyaşları aynı zamanda Rusya içindi; çarı imparatorluğun tek birleştirici gücü olarak görmüştü ve şimdi o öldüğü için ülkesi adına korkuyordu.

Volkonski'nin monarşiye olan inancı karşılık bulmadı.

Eski sürgün Sibirya'dan döndüğünden beri çarın emriyle sürekli polis gözetimi altındaydı. Prenslik unvanının ve mülklerinin iadesi reddedilmişti. Ama onu en çok üzen, 1812 Savaşlarında kazandığı madalyaların kendisine iadesinin hükümet tarafından reddedilmesiydi.* Otuz yıllık sürgün Rusya'ya olan aşkını değiştirmemişti. 1853 ve 1856 yılları arasındaki Kırım Savaşı'nı takıntılı bir ilgi ile takip etmiş ve (genç Tolstoy'un da aralarında bulunduğu) Sivastopol'u savunanların kahramanlığı onu derinden etkilemişti. Hatta eski asker (altmış dört yaşında) mütevazı bir piyade eri olarak onlara katılmak için dilekçe vermiş, ancak karısının yalvarışları sonucunda vazgeçmişti. Savaşı, 1812 ruhunun dönüşü olarak görmüştü ve Rusya'nın Fransızlar karşısında yine galip olacağına inanmıştı.[179]

Ama olmamıştı. Yine de Rusya'nın yenilgisi büyük olasılıkla Volkonski'nin ikinci umudunu gerçekleştirmişti; serfliğin kaldırılması. Yeni Çar II. Alexander da 1812 çocuğuydu. 1817 yılında sarayın atanmış öğretmeni, özgür düşünceli şair Vasili Zhukovski tarafından eğitilmişti. 1822 yılında Zhukovski kendi mülkündeki serfleri serbest bırakmıştı. Onun hümanizmi geleceğin çarı üzerinde önemli bir etki bırakmıştı. Kırım Savaşı yenilgisi Alexander'ı, serf ekonomisini bir yana itip kendini modernleştirmediği sürece Rusya'nın Batılı güçlerle yarışamayacağına ikna etmişti. Kibar sınıfın, mülklerinden nasıl kâr elde edeceklerine dair pek fikirleri yoktu. Çoğu ziraat ya da muhasebe konusunda neredeyse hiçbir şey bilmiyor, ama eskisi gibi bol bol harcamaya devam ediyor, devasa borçlar biriktiriyorlardı. 1859'a gelindiğinde, toprak sahibi soyluların sahip oldukları mülklerin üçte

* Sonunda, birkaç yıl boyunca sürekli yapılan ricaların ardından 1864 yılında çar madalyalarını iade etti. Ama diğer tanınma biçimleri daha uzun sürdü. 1822'de İngiliz ressam George Dawe –1812'nin askeri liderlerinin 332 portresinin olduğu– St. Petersburg'da Kışlık Saray'da bulunan "Kahramanlar Galerisi" için Volkonski'nin portresini yapmakla görevlendirildi. Dekabrist ayaklanmanın ardından Volkonski'nin portresinin kaldırılmasıyla portrelerin olduğu sırada siyah, kare bir boşluk kaldı. 1903 yılında Volkonski'nin yeğeni, Ermitaj'ın müdürü İvan Vsevolozhskit, II. Nicholas'tan portrenin hak ettiği yere iade edilmesini rica etti. "Tabii, elbette," dedi çar, "uzun zaman önceydi." (S.M. Volkonskii, *O dekabristakh: po semeinum vospominaniiam* (Moskova, 1994) s. 87).

biri ve serflerin üçte ikisi devlet ve soylu bankalarına ipotekliydi. Daha küçük toprak sahiplerinin pek çoğu serflerinin karnını ancak doyuruyordu. Serfliğin kaldırılmasıyla ilgili ekonomik görüşler inkâr edilemez hale geliyor ve pek çok toprak sahibi, başkalarının serfleriyle anlaşarak isteksizce de olsa serbest emek sistemine geçiyordu. Köylü sınıfının kurtulma bedelleri, seçkinlerin borçlarını dengeleyeceği için ekonomik mantık da eşit derecede karşı konulamaz oluyordu.*

Ama bu görüşlerde paradan daha fazlası vardı. Çar aşağıdan gelecek bir devrimden korunmak için serfliğin kaldırılmasının gerekli bir önlem olduğuna inanıyordu. Kırım Savaşı'nda çarpışan askerler özgürlük beklentisine girmişlerdi ve Alexander'ın saltanatının ilk altı yılında ülkede seçkinlere karşı 500 civarında ayaklanma gerçekleşmişti.[180] Volkonski gibi Alexander da serfliğin kaldırılmasının, Volkonski'nin kelimeleriyle "bir adalet sorunu... memleketini seven her vatandaş için bir ahlak ve Hıristiyanlık borcu" olduğuna inanıyordu.[181] Dekabrist'in Puşkin'e mektubunda açıkladığı gibi serfliğin kaldırılması "devletin son iki savaşta köylü sınıfın yaptığı fedakârlığı tanımak için yapabileceği en az şeydi: Rus köylüsünün de vatandaş olduğunu kabul etmenin zamanı gelmişti."[182]

1858'de çar vilayetlerdeki kibar sınıf komitelerine danışarak serfliğin kaldırılması ile ilgili teklif hazırlamak üzere bir komisyon atadı. Reformu sınırlamak ya da toprak nakli kurallarını kendi çıkarlarına göre belirlemek isteyen tutucu toprak sahiplerinin baskıları nedeniyle komisyon iki yılın büyük bir kısmını siyasi kavgalarla batağa saplanmış halde geçirdi. Bütün hayatı boyunca bu anı bekleyen Volkonski, "serfliğin kaldırılması gerçekleşmeden ölmekten" korkuyordu.[183] Toprak sahibi seçkinle-

* Serbest bırakma şartlarına göre köylüler, kendilerine aktarılan toplum malı arazilerine kefaret ücretlerini ödemekle yükümlüydüler. Seçkinlerin 1861 yılı için hesaplanan toprak komisyonlarının bedeli köylüler tarafından devlete 49 yıllık bir dönem içinde geri ödenecekti. Böylece serfler özgürlüklerini kendi efendilerinin borçlarını ödeyerek satın almışlardı. Kefaret ücretlerini toplamak gittikçe zor olmaya başladı, bunun nedenlerinden biri de köylü sınıfın, baştan beri bunun haksız olduğunu düşünmesiydi. En sonunda 1905 yılında iptal edildiler.

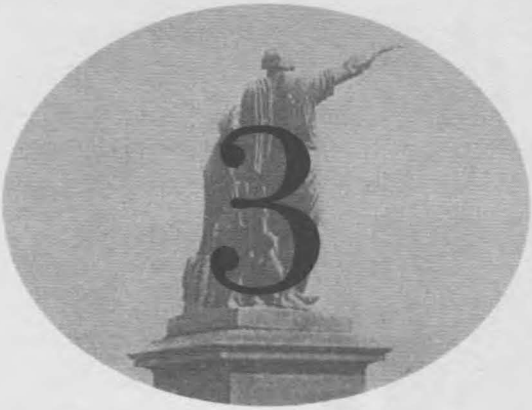
rin reform ruhuna karşı direnişini bilen yaşlı prens onlara karşı kuşkulu yaklaşıyordu ve serfliğin kaldırılmasını engelleme yeteneklerinden veya bunu köylü sınıfını daha fazla istismar etmek için kullanmalarından korkuyordu. Volkonski, hiçbir komisyona davet edilmemesine rağmen, serfliğin kaldırılması ile ilgili kendi ilerici planını kabataslak hazırlamıştı. Toprak sahibi soylunun topraklarından küçük parçaları kendi özel arazileri olarak almaları için köylülere bireysel kredi verecek bir devlet bankası tasarlamıştı. Köylüler bu kredinin geri ödemesini halka ait ortak arazilerden kendi parsellerinde çalışarak yapacaklardı.[184] Volkonski'nin programı, 1906 ile 1911 yılları arasında başbakan ve çarist Rusya'nın son reform umudu olan Pyotr Stolypin'in toprak reformundan pek de farklı değildi. Bu tür bir program 1861 yılında uygulanmış olsaydı, Rusya çok zengin bir yer olurdu.

En sonunda tutucu seçkinler yenildi, çarın şahsi müdahalesi sayesinde, ılımlı reformcular istediklerini yaptırdılar. Serfliğin Kaldırılması Kanunu 19 Şubat 1861 tarihinde Alexander tarafından imzalandı. Bu kanun köylü sınıfın umduğu kadar kapsamlı değildi ve pek çok isyan çıktı. Kanun, toprak sahibine köylü sınıfına nakledilecek toprak parçasını seçme ve fiyat belirme açısından hatırı sayılır bir hareket alanı sağlıyordu. Toplamda bakıldığında Avrupalı Rusya'nın ekilebilir arazisinin belki de yarısı seçkinlerin mülkiyetinden köylü sınıfın mal ortaklığına geçmişti, ama kesin oran çoğunlukla toprak sahibinin iradesine bağlıydı. Nüfusun artması nedeniyle bu oran köylü sınıfı fakirlikten kurtarmaktan çok uzaktı. Sergei Volkonski'nin etkisiyle neredeyse bütün toprağın köylü sınıfa nakledildiği prensin eski mülklerinde bile tarım arazisi kıtlığı vardı ve sonunda, 1870'lerin ortasında köylü sınıfı kızgın gösteriler yaptı.[185] Köylü sınıfı için bir hayal kırıklığı olmasına rağmen serfliğin kaldırılması çok önemliydi. Uygulama ne kadar kısıtlı olursa olsun, en azından insanların çoğunluğuna bir tür özgürlük bağışlanmıştı; ulusal uyanma ve toprak sahibiyle köylü sınıfı arasında bir uzlaşma için umut zemini vardı. 1812'nin özgür ruhu en sonunda zafere ulaşmıştı ya da öyle görünüyordu.

Prens Volkonski yasayı duyduğunda Nice'deydi. Akşamında Rus Kilisesi'nde şükran günü kutlamasına katıldı. Koronun sesiyle birlikte gözyaşlarına boğuldu. Daha sonra, "Bu hayatımın en mutlu anıydı,"[186] diye anlatacaktı.

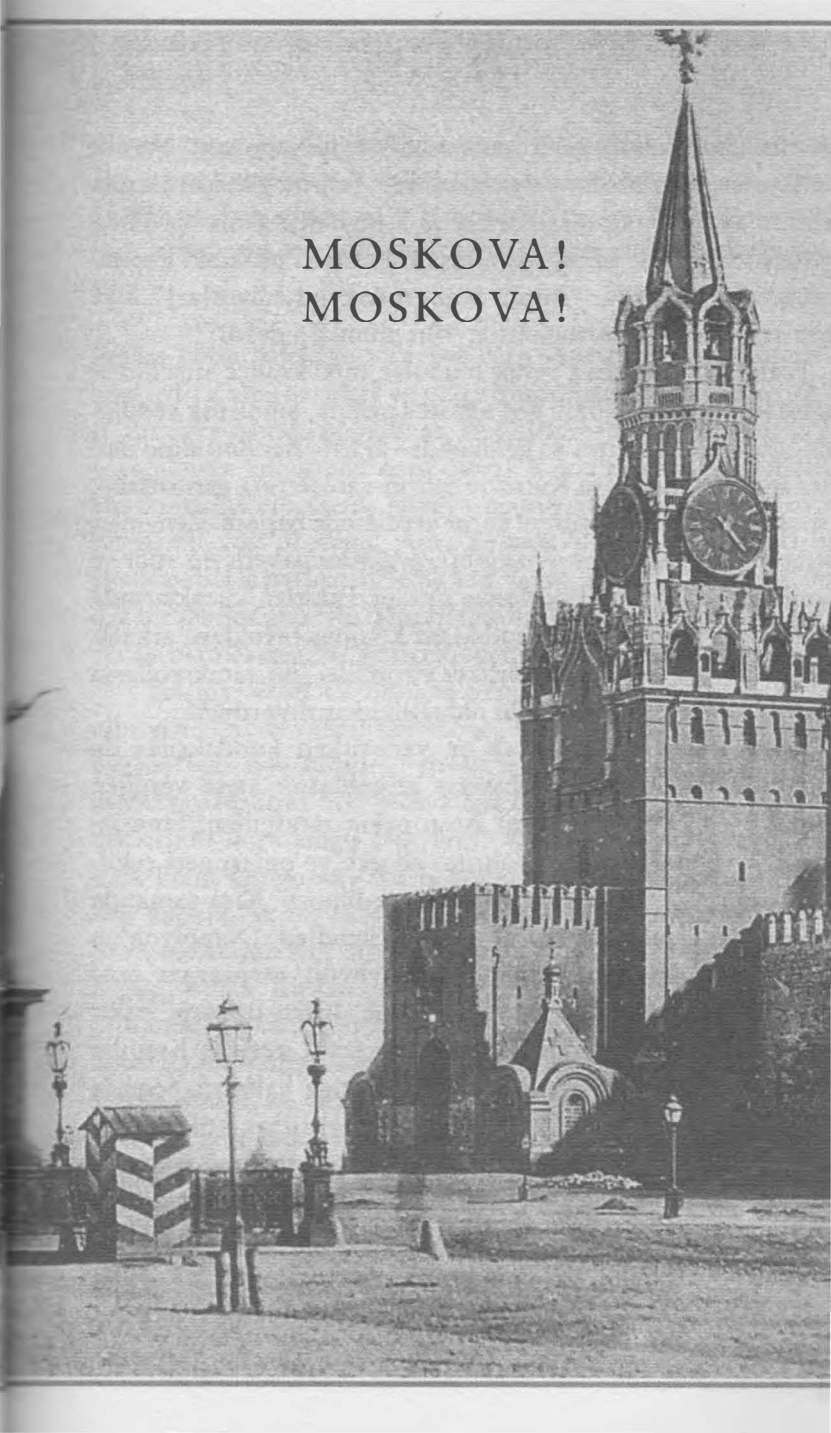
Volkonski 1865'te, Maria'dan iki yıl sonra öldü. Sürgün sırasında zayıflayan sağlığı Maria'nın ölümüyle iyice kötüleşmişti, ama ruhu sonuna kadar sağlamdı. Son aylarında anılarını yazdı. Elinde kalem, tutuklanmasının ardından çar tarafından sorgulandığı can alıcı o anı anlatmaya başladığı cümlenin ortasında öldü: "İmparator bana dedi ki: 'Ben...'"

Anılarının sonuna doğru Volkonski, ilk basımda sansürcülerin kestiği (1903'e kadar yayımlanmayan) bir cümle yazdı. Mezar taşma yazılabilirdi. "Seçtiğim yol beni Sibirya'ya, anavatanımdan uzak otuz yıllık bir sürgüne götürdü, ama inançlarım değişmedi, yine aynısını yapardım."[187]



sayfa arkası
St. Basil Katedrali, Kızıl Meydan, Moskova,
on dokuzuncu yüzyıl sonları.




MOSKOVA!
MOSKOVA!

1

"En sonunda bu ünlü şehir karşımda," dedi Napolyon, Vorobyevi Tepelerinden Moskova'ya bakarken. Şehrin, güneşin altında parlayan saray ve altın kubbeleri vadi boyunca geniş bir alana yayılmıştı ve ileride uzun, siyah insan sütunları uzaktaki kapılara doğru kıvrılıyordu. "Bütün bunları terk mi ediyorlar?" diye sordu şaşkınlık içinde imparator. "Bu mümkün değil!"[1]

Fransızlar Moskova'yı boş buldular, tıpkı kraliçe arısı olmayan bir kovan gibi.[2] Toplu göç ağustos ayında, Smolensk yenilgisinin haberleri Moskova'ya geldiğinde –ki haberler Borodino'dan sonra hızla gelmişti– ve Kutuzov şehrin varoşlarına geri çekilip, en sonunda şehri terk etmeye karar verdiğinde başladı. Zenginler (*Savaş ve Barış*'taki Rostovlar gibi) eşyalarını paketleyip atlar ve at arabalarıyla taşradaki evlerine gittiler. Fakirler, kucaklarında çocukları, at arabalarında sandıklara konmuş tavukları, arkalarından yürüyen inekleriyle birlikte yürüdüler. Bir tanık yolların Riazan'a kadar sığınmacı dolu olduğunu hatırlıyordu.[3]

Napolyon Kremlin Sarayı'na yerleşirken kundakçılar da doğu duvarındaki küçük alışveriş tezgâhlarını ateşe verdiler. Yangın, Moskova valisi Kont Rostopchin tarafından, Fransızları erzak ve malzemeden mahrum edecek ve onları geri çekilmeye zorlayacak bir özveri olarak emredilmişti. Kısa zamanda Moskova'yı alevler yuttu. Romancı Stendhal (Napolyon'un karargâhında levazım birliğinde görevliydi) manzarayı tarif ederken, "dibi toprakta ucu gökyüzüne doğru uzanan, bakır rengi bir duman piramidi," demişti. Üçüncü gün ise Kremlin alevlerle sarılmış, Napolyon kaçmak zorunda kalmıştı. Ségur'a göre "alev duvarı içinden, çöken taban ve tavan yıkıntılarından, düşen çatı kirişi ve eriyen demir çatıların ortasından" çıkmıştı. Bütün bu süre boyunca öfkesini ve Rus özverisine karşı hayranlığını söylüyordu. "Ne insanlar! İskitler! Ne kararlılık ama! Barbarlar!"[4] 20 Eylül 1812'de alevler söndüğünde şehrin beşte dördü yok olmuştu. Moskova'ya daha sonra tekrar giren Ségur,

harabelerin ortasına serpilmiş vaziyette, ayakta duran birkaç ev bulmuştu.

Bu çarpılmış, kavrulmuş ve kararmış dev, korkunç bir koku salıyordu. Caddelerin varlığını sadece kül yığınları, ara sıra rastlanan bir duvar parçası ya da kırık bir sütun gösteriyordu. Daha fakir mahallelerde giysileri neredeyse üstlerinde yanmış perişan kadın ve erkek grupları hayaletler gibi geziniyorlardı.[5]

Şehrin bütün kilise ve sarayları eğer yanmamışlarsa, yağmalanmışlardı. Kütüphaneleri ve diğer ulusal hazineleri alevler almıştı. Bir öfke anında Napolyon, kendisinin en büyük zaferine mal olan alevler karşısında ceza olarak Kremlin'in mayınlanmasını emretmişti. Cephanelik havaya uçmuş ve ortaçağ duvarlarının bir kısmı yok olmuştu. Ama Kremlin'in bütün kiliseleri hâlâ ayaktaydı. Üç hafta sonra, ilk kar yağdı. Kış erken ve beklenmedik bir şekilde gelmişti. Harap olmuş şehirde erzaksız yaşayamayacak olan Fransızlar geri çekilmek zorunda kaldılar.

Tolstoy *Savaş ve Barış*'ta her Rus'un Moskova'yı bir ana gibi gördüğünü yazdı. Petersburg'un Avrupalılaşmış en seçkin üyeleri için bile ulusun "yuvası" olmasının bir anlamı vardı aslında. Moskova eski Rusya'nın bir sembolü, antik Rus geleneklerinin korunduğu bir yerdi. Tarihi on ikinci yüzyıla, Suzdallı Prens Dolgoruky'nin Kremlin'in bulunduğu yerde, kütükten, kabataslak bir kale inşa etmesine uzanıyordu. O zamanlar Kiev, Hıristiyan Rus'un başkentiydi. Ama sonra, iki yüzyıl süren Moğol istilası Kievan devletlerini ezmiş, Moskova prensliklerini hanlarla işbirliği yaparak zenginlik ve güçlerini birleştirmek zorunda bırakmıştı. Moskova'nın yükselişi Kremlin'in inşaatı ile simgeleşmişti, bu ise, etkileyici saray ve soğan kubbeli beyaz taş katedrallerin kale içinde görülmeye başladığı on dördüncü yüzyılda şekillenmişti. En sonunda hanlıklar zayıflayınca, Moskova, 1380'de Altın Orda Devleti'ne karşı yapılan Kulikovo Savaşı ile başlayıp 1550'lerde Kazan ve Astrahan hanlıklarının yenilgisi ile son bulan ulusal kurtuluşu yönetmiş ve sonunda Rusya'nın kültür hayatının başkenti olarak ortaya çıkmıştı.

Bu son zaferin bir simgesi olarak IV. İvan (Korkunç İvan) Kızıl Meydan'da yeni bir katedralin inşaasını emretti. St. Basil, Bizans Ortodoks geleneklerinin zaferle birlikte yeniden kurulmasını simgeliyordu. Başlangıçta (Tatarların başkenti Kazan'ın 1552'de kutsal festival gününde ele geçirildiği gerçeğini göstermek için) Meryem Ana'nın Şefaati olarak adlandırılan katedral, Moskova'nın steplerin Tatar göçebelerine karşı yapılan din savaşının başkenti olduğunu bildirmekteydi. Bu görkemli görev, St. Basil'de taşa işlenen Üçüncü Roma olarak Moskova öğretisinde öne sürülmüştü. 1453'te Bizans'ın çöküşünün ardından Moskova kendisini Ortodoks inancının yaşayan son merkezi, Roma ve Bizans'ın vârisi ve bu nedenle de insanlığın kurtarıcısı olarak görmüştü. Moskova prensleri görkemli bir unvan olan (Sezar'ın Rusçasından türeme) çar unvanını talep etmişler, Bizans İmparatorlarının çift başlı kartalını kendi hanedanlık armalarındaki St. George tasvirine eklemişlerdi. Moskova'nın Kutsal Rus'un ana kenti olarak ortaya çıkması için kilisenin desteği çok önemliydi. 1326'da Metropolit, Rus Kilisesi'nin merkezini Vladimir'den Moskova'ya taşıdı ve o andan itibaren Moskova'nın düşmanları İsa'nın düşmanları olarak damgalandı. Moskova ve Ortodoksluğun birleşmesi, kilise ve manastırlarda, ortaçağ Rus sanatının görkeminden kalan ikonlar ve fresklerle sağlamlaşmıştı. Folklora göre Moskova "kırk çarpı kırk" kilisesiyle böbürleniyordu. Gerçek sayı iki yüzün biraz üzerindeydi, (1812 yangınına kadar), ama görünen o ki Napolyon, şehrin tepeden gördüğü altın kubbelerinin manzarasından yeteri kadar etkilenmiş ve İmparatoriçe Josephin'e mektubunda bu efsanevi görüntüyü anlatmıştı.

Ortaçağ şehrini yerle bir eden yangın, Rusya'nın on sekizinci yüzyıl yöneticilerinin hep umdukları şeyi yapmıştı. Büyük Petro Moskova'dan nefret ediyordu: Krallığındaki eskinin cisimleşmiş haliydi bu şehir. 1650'lerin Nikon Kilisesi reformlarının Yunan Ortodoks ayinleri ile uyumlu hale gelmesinden önce uygulanan Rus Ortodoks ayinlerinin dindar taraftarları, Eski İnananlar'ın merkeziydi Moskova. Eski İnananlar antik ayinlerine, dini inançlarının somut ifadesi olarak tutunmuşlardı. Reformları sapkın-

lık, şeytanın Rus Kilisesi ve devletini ele geçirmesinin bir işareti olarak görmüşler ve pek çoğu ya kuzeydeki uzak bölgelere kaçmış ya da dünyanın sonunun geldiğine inanarak topluca intihar etmişlerdi. Eski İnananlar inançlarını, Moskova'nın Üçüncü Roma ve Bizans'ın çöküşünden sonra Ortodoksluğun son gerçek merkezi olarak mesihanik kaderine bağlamışlardı. Türkler tarafından ele geçirilişini, Yunan Ortodoks Kilisesi'nin 1439 yılında Floransa Birliğinde Roma ile tekrar birleşmesinin ilahi cezası olarak açıklıyorlardı. Batı'dan ya da dış dünyanın buluşlarından korkarak ve güvenmeyerek ortaçağ Moskova'sındaki gibi içedönük ataerkil topluluklarda yaşıyorlardı. Petro'yu Deccal, Baltık şehrini ise Şeytan'ın ve mahşerin krallığı addettiler. Petersburg'la ilgili karanlık efsanelerin çoğunluğunun kökenleri ise bu eski inançta bulunabilir.

St. Petersburg'un inşasıyla Moskova'nın serveti hızla azaldı. Şehrin zanaatkâr, tüccar ve soylularının yarısının Baltık başkentine yeniden yerleşmeye zorlanmasıyla nüfus azalmıştı. Moskova bir eyalet başkentine indirgenmişti (Puşkin Moskova'yı, yeni imparatoriçe karşısında eğilmesi gereken, eflatun yas kıyafetleri içindeki solgun ana kraliçeye benzetmişti) ve on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar da bu terk edilmişlik karakterini korudu. Küçük ahşap evleri, dar, dolambaçlı sokakları, ahırları, inek, koyunların dolaşmalarına izin verilen kapalı avlulu malikâneleriyle Moskova'nın belirgin bir kırsal dokusu vardı. Bu sebeple oraya bugüne kadar da korunagelmiş bir takma isim olan "Büyük köy" deniyordu. Ama Büyük Katerina'nın görüşüne göre, büyük ölçülerinin soyluları avarelik ve lüks içinde yaşamaya teşvik ettiği Moskova, bir miskinlik yuvasıydı. Hırsız ve eşkıyalarla yan yana duran bağnazlık sembolleri, kiliseler, mucize ikonları, papazlar ve manastırlarla dolu[6] bu yer, imparatoriçenin silip süpürmek istediği eski ortaçağ Rusya'sının cisimleşmiş haliydi. 1770'lerin başında Kara Ölüm şehri istila edip binlerce ev yakılmak zorunda kalınca bu alanı temizlemeyi düşündü. Şehri St. Petersburg'un Avrupai görüntüsünde tekrar inşa etmek için planlar yapıldı; ağaçların dizildiği bulvarlar, rıhtım ve eğlence

parkları ile bağlanan meydanlar vardı. Mimarlar Vasili Bazhenov ve Matvei Kazakov, ortaçağ Kremlin'inin büyük bir kısmını neoklasik yapılarla değiştirmeye ikna ettiler Katerina'yı. Biraz yıkım da oldu ama proje nakit yetersizliği nedeniyle ertelendi.

1812'den sonra şehrin merkezi Avrupai tarzda yeniden inşa edildi. Yangın, klasizmin ilkelerinin geniş mekân ihtiyacını karşılayacak kadar yer açmıştı ve bu sayede, Griboedov'un *Akıldan Bela* eserindeki Albay Skalozub'un da bizi temin ettiği gibi, "Moskova'nın görüntüsü oldukça gelişti."[7] Kızıl Meydan, açık kamusal alandan çok kapalı bir pazar duygusunu veren eski alışveriş tezgâhlarının kaldırılmasıyla rahatlamıştı. Meydandan yelpaze şeklinde açılan üç cadde döşendi. Kıvrılan küçük sokaklar geniş düz bulvarların yapılması için düzleştirildi. Planlanan grupların ilki, merkezinde Bolşoy Tiyatrosu ile Tiyatro Meydanı olan kısımlar 1824'te tamamlanmıştı, bunu kısa zaman sonra bulvarlar, bahçeler ve çevre yollarının yapımı takip etti (bu yollar bugün hâlâ şehrin ana çevre yollarıdır), Kremlin'in batı duvarının yanına Alexander Bahçeleri yapıldı.[8] Şehrin inşasına kişisel servetler akıtılmaya başlandı; bu davranış 1812'den sonraki ulusal dirilişin standart uygulaması haline gelmişti, merkezi bulvarların kenarlarına zarif malikânelerin ve Palladian sarayların sıralanması çok uzun sürmedi. Her soylu aile, içgüdüsel olarak atalarına ait evi yeniden yapmak ihtiyacını hissediyordu, böylece Moskova baş döndürücü bir hızla yeniden inşa edildi. Tolstoy bütün bu yapılan işleri, karıncaların eski, bozulmuş toprak yığınlarına dönüp, buldukları yumurta kırıklarını, çöpleri ve ölüleri bir araya getirip eski yaşamlarını tazelenmiş bir enerjiyle yeniden kurmalarına benzetmişti. Elle tutulamayan ama "yok edilemeyen" bir şey olduğunu, "koloninin gerçek gücünün" bu olduğunu göstermişti.[9]

Ve bütün bu inşaat coşkusunun içinde Batı'yı körü körüne taklit etmek bulunmuyordu. Moskova her zaman Avrupa tarzını kendine özgü tarzı ile harmanlamıştı. Klasik ön cepheler sıcak pastel renklerin, yuvarlak hacimli biçimlerin ve Rus bezemelerinin kullanımı ile yumuşatılmıştı. Genel havasından Petersburg'un

soğuk ciddiyetinde ve azametinde hiçbir şekilde olmayan kaygısız bir cazibe saçılıyordu. Petersburg biçimi, saray ve Avrupa modası tarafından belirlenmişti, Moskova'nınki ise daha çok Rus taşrası tarafından. Moskova aristokrasisi gerçekten de taşra kibar sınıfının bir uzantısıydı. Yazlarını sayfiyede geçirir, kış sezonunun balo ve ziyafetleri için ekim ayında Moskova'ya gelir ve yollardaki buzların geçmelerine izin verecek ölçüde erimesinin ardından yine kırsaldaki mülklerine dönerlerdi. Moskova, Rus topraklarının merkezinde, kuzey ile güneyin, Avrupa ile Asya steplerinin ekonomik kavşak noktasında bulunuyordu. İmparatorluğu genişledikçe Moskova çeşitli etkileri özümseyip kırsalda kendi biçimini kabul ettirdi. Kazan bir örnekti. Eski hanlık başkenti, Rus fatihinin görüntüsüne büründü, kalesi, manastırları, evleri ve kiliseleri hep Moskova biçiminde inşa edildi. Moskova, bu bakımdan, Rus taşrasının kültür başkentiydi.

Bu Doğulu âdetler, renkler ve motifler Moskova'nın caddelerinde de görülüyordu. Şair Konstantin Batiushkov şehri "Doğu ile Batı'nın garip bir karışımı" olarak görüyordu. "Batılla ihtişamın, cehaletle aydınlanmanın muhteşem ve akıl almaz bir kavşağı" idi, bu ise onu Petro'nun "çok şey başardığı ama hiçbir şey tamamlamadığı" gibi rahatsız edici bir sonuca yöneltmişti.[10] Moskova'nın görüntüsünde insan hâlâ Cengiz Han'ın etkisini bulabilirdi. Bu Asyalı unsur büyü ve barbarlık kaynağıydı. "Kiliseler yerine minareler olsaydı," diye yazar eleştirmen Belinski, "insan Şehrazat'ın bahsettiği o çılgın Doğu şehirlerinden birinde olabilirdi."[11] Marki Custine, Moskova'nın kubbeleri, "insanı Delhi'nin Doğulu kubbelerine götürürken, kale burçları ve kuleler haçlı zamanı Avrupa'sına getiriyor," diye düşünüyordu.[12] Napolyon ise kiliselerinin camilere benzediğini düşünüyordu.[13]

Moskova'nın yarı Şark doğası kendisini tam olarak, 1830'larla 1840'lar arasında yeniden yapılanmasına hâkim olan, sözde yeni-Bizans mimari biçimde ifade edebilmişti. Bu terim yanlış yönlendiriyordu, çünkü yeni-Gotik ve ortaçağ Rus unsurlarını Bizans ve klasik motiflerle birleştiren mimari, aslında oldukça seçmeydi. Terim, Dekabristlerin bastırılmasının ar-

dmdan Rusya'nın kültürel olarak Batı'ya arkasını dönüşünün işaretini veren I. Nicholas ve onun ideologları tarafından geliştirilmişti. Çar, Rusya'yı Bizans'ın Doğu gelenekleri ile bağlayan Slavcı dünya görüşünü destekliyordu. Kurtarıcı İsa Katedrali gibi kiliseler, konik çatıları ve *kokoshnik* alınlıkları ile Yunan-Bizans unsurlarını ortaçağ Rus biçimi ile birleştiriyordu. Bu tür binalarla Moskova'nın yeniden doğuşu, ulusal bir Rönesans, St. Petersburg'un Avrupai kültürünün Moskovi'nin antik yerel gelenekleri lehine bilinçli bir şekilde reddi olarak efsaneleşti.

Moskova ve St. Petersburg arasındaki zıtlaşma, Rusya'nın kültürel kaderi ile ilgili Batıcılar ve Slavcılar arasındaki ideolojik tartışma için çok önemliydi. Batıcılar Rusya için Avrupa güdümlü fikirlerinin bir modeli olarak Petersburg'u desteklerlerken, Slavcılar Moskova'yı antik Rus yaşam tarzının merkezi olarak idealleştirdiler. Slavcıların, anavatanda yetişmiş Rus âdetlerinin birleştirdiği manevi toplum ideali, şehrin ortaçağ dış hatlarında belirginleşmiş gibiydi; Kremlin duvarları toprağa o kadar sıkı kök vermişti ki, sanki topraktan çıkmış gibiydi. Şehrin birbirine sıkıca tutunmuş toplulukları ve sade karakteri, eski Rus'un ailevi ruhunu simgeliyordu.

Moskova'nın efsanevi öz-imajı tamamen "Rus karakteri" ile ilgiliydi. Moskova yaşam tarzı daha taşralı, Rus insanının alışkanlıklarına Petersburg'daki seçkinlerin yaşam tarzından daha yakındı. Moskova'nın sarayları küçük taşra mülklerine benziyordu. Geniş ve ferahlardı, büyük ölçekli eğlence için inşa edilmişlerdi, inek ve kümes hayvanları için ağılların, sebze ekili alanların, kış ayları için taşradan getirilen mahsulleri depolamak için ardiyelerin bulunduğu bir çiftlik görevi gören büyük merkezi avluları vardı. Zinaida Volkonski'nin Tverskaya Caddesi'ndeki malikânesi gibi bazılarında ise egzotik kış meyveleri yetiştirmek için seralar bulunuyordu.* Şair Batiushkov, Moskova soylu evinin eski-dünya kır atmosferiyle ilgili güzel bir tanımını yapmıştır:

* Volkonski'lerin evinin zemin katı (Beloselski) daha sonra "Rus Fortnum and Mason" firması Eliseev tarafından devralınmıştır ve halen oradadır.

Malikâne ıvır zıvır ve odun dolu büyük bir avlunun çevresine inşa edilmiş. Arka tarafta sebze yetiştirilen bahçeler, ön tarafta ise eskiden büyükbabalarımızın kır evlerinde olduğu gibi rayların bulunduğu geniş bir veranda var. Eve girince gece gündüz kâğıt oynayan kapıcıyla karşılaşıyorsunuz. Duvar kâğıdıyla kaplı olmayan duvarlarda büyük portreler asılı, bir tarafta Rus çarlarının başları, diğer tarafta ise büyük bir gümüş tepside Holofernes'in kesik başını tutan Judith ve yılanlı Kleopatra; ev hizmetkârlarından birinin elinden çıkmış olağanüstü yaratıklar. Lahana çorbası kâseleri, bezelye lapası, fırında mantar ve *kvas* şişeleri yerleştirilmiş sofranın hazır olduğunu görüyoruz. Ev sahibinin üzerinde koyun derisi bir ceket, ev sahibesinde ise ceket var; masanın sağ tarafında bölge papazı ve öğretmeni ile Kutsal Soytarı oturuyor, sol tarafta çocuklar, yaşlı büyücü doktor, Fransız madam ve Alman eğitmen var.[14]

Moskova sarayının içi halka teşhirden çok şahsi rahatlık amacıyla düzenlenmişti. "Bütün odalar zengin halılarla döşenmişti," der Batiushkov, "aynalar, şamdanlar, koltuk ve divanlar, her şey insanın kendini evinde hissetmesi için tasarlanmış."[15] Moskova malikânesi Petersburg'un resmi sarayları ile karşılaştırıldığında sıcak ve evcil, neredeyse burjuva tarzındaydı. Petersburg'da genellikle debdebeli kamu mimarisi ile ifade edilen imparatorluk tarzı, Moskova'da kendisini süsleme bolluğu ve soylunun kişisel alanının dekorasyonu ile göstermişti.[16] Şeremetevo klanının Moskova malikânesi Staraya Vozdizhenka'nın resmi kabul salonları yoktu. Oturma odaları mobilya, bitki ve süslerle doluydu, duvarlarda aile portreleri, adak lambaları ve ikonlar asılıydı.[17] Burası Moskovalının rahat sevgisiyle Avrupa orta sınıfının Viktorya tarzı estetiğinin karşılaştığı yerdi. Şeremetevolar Moskova evlerine "aile sığınağı" diyorlardı. Onlar Moskova bölgesinin en eski topraklarına sahiptiler (şehrin ana havaalanı Şeremetevo'nun bulunduğu mülk de dahil olmak üzere) ve bu eski şehri kendi evleri gibi düşünüyorlardı. "Bütün aile geleneklerimiz, Rusya'yla tarihi bağlarımız beni Moskova'ya çekti," der Nikolai Petrovich'in torunu Sergei Şeremetevo, "ve ne zaman Moskova'ya dönsem kendimi ruhen yenilenmiş hissederim."[18]

Sergei'nin bu duygusu ortak bir duyguydu. Pek çok Rus için Moskova, daha "Rus" olabildikleri, daha çok kendileri olabildikleri bir yerdi. Burada doğal ve rahat karakterlerini yansıtan bir şehir vardır. Onların iyi yaşam sevgilerini paylaşan bir şehir. "Petersburg kafamız, Moskova kalbimiz," der bir Rus atasözü. Gogol ise bu farkı başka türlü betimlemiştir:

Petersburg titiz, dakik bir insan, mükemmel bir Alman, her şeye hesaplı şekilde bakan biridir. Bir parti vermeden önce hesaplarına bakacaktır. Moskova bir Rus soylusudur, eğer iyi vakit geçirecekse, sonunda yere yığılana kadar gider ve cebinde ne kadar olduğu konusunda endişe etmez. Moskova yarı ölçüleri sevmez... Petersburg, Moskova'nın acayipliği ve zevksizliği ile dalga geçer. Moskova Rusça konuşmayı bilmediği için Petersburg'u kınar.... Rusya'nın Moskova'ya ihtiyacı vardır, Petersburg'un ise Rusya'ya.[19]

2

Moskova'nın Rus şehri olduğu fikri, Petersburg'un yabancı bir medeniyet olduğu düşüncesinden çıkmıştır. St. Petersburg'un yabancı ve sahte bir yer olduğu edebi anlayışı, 1812'den sonra, daha gerçek, ulusal bir yaşam biçimine olan romantik özlem, edebi imgelemi ele geçirince yaygınlaştı. Ama Petersburg'un yabancı karakteri her zaman popüler mitolojinin bir parçası olmaya devam etti. İnşa edildiği andan itibaren gelenekçiler Avrupai âdetleri nedeniyle ona saldırdılar. Eski İnananlar, Kazaklar ve köylüler arasında, Petersburg'a getirdikleri ile Avrupai giyimin, tütün ve sakal kesmenin yardımcı iblisleri olan yabancılar nedeniyle, Petro'nun Alman olduğuna ve gerçek çar olmadığına dair söylentiler yayıldı. On sekizinci yüzyılın ortalarında Petersburg'la ilgili yeraltı mitleri ve dedikodular ortaya çıkmıştı. Petro'nun caddelerde dolaşan hayaleti, kiliselerin üstünde sıçrayan garip efsanevi canavarlar ya da şehrin inşası sırasında ölenlerin cesetlerini alıp götüren sellerle ilgili hikâyeler boldu.[20] St. Petersburg ve Moskova'nın edebiyat salonlarında gelişen bu söz-

lü türü, Puşkin ve Odoevski gibi yazarlar başkentle ilgili hayalet hikâyelerinin temeli olarak kullandılar. Böylece St. Petersburg efsanesi şekillendi: Rusya'ya yabancı olan düşsel bir şehir, düşlem ve hayaletlerin gerçeküstü diyarı, baskı ve mahşerin krallığı.

Puşkin'in *Bronz Atlı*'sı –altbaşlığı "Petersburg Hikâyesi"– bu edebi efsanenin ana metniydi. Şiir, Senato Meydanı'nda şehrin koruyucu ruhu gibi duran Falconet'in eseri Büyük Petro atlı heykelinden esinlenmişti. Kendisini meşhur eden şiir gibi heykel de başkentin görkeminin temelindeki tehlikeyi simgeliyordu: Petro doğaya üstün gelen göz kamaştırıcı başarılarını ilan ediyordu ama diğer yandan atını gerçekte ne kadar kontrol altında tuttuğu belirsizdi. Yere mi düşmek üzereydi, yoksa gökyüzüne mi yükselecekti? Atını ileri doğru mu sürüyordu, yoksa bir felaket karşısında dizginlemeye mi çalışıyordu? Atlı, sanki bir uçurumun ucunda sallanıyor, atına sadece gergin dizginleri sayesinde tutunabiliyor gibi görünüyordu.[21] Heykelin üzerinde durduğu büyük granit kaya bile vahşi görünüşüyle insan ile doğa arasındaki trajik çatışmanın bir sembolü gibiydi. Kaya içine yontulmuş şehir, içinden koparıldığı ıslak kaosun baskınlarına karşı hiçbir zaman tam olarak güvende olamayacaktı ve bu sınırda yaşama duygusu Falconet tarafından mükemmel bir şekilde aktarılmıştı.

1909 yılında teknik bir komisyon heykeli inceledi. Mühendisler bronza delikler açtılar. İçinden 1500 litre su pompalamaları gerekmişti.[22] Koruyucu arklar olmasa sel St. Petersburg için sürekli bir tehlikeydi. Puşkin şiirini 1824'te, böyle bir selin gerçekleştiği yılda kurgulamıştı. *Bronz Atlı,* sel ve sevgilisi Paraşa'nın evinin su ile sürüklendiğini gören kederli memur Yevgeni'nin hikâyesini anlatır. Deliliğin kıyısına sürüklenen Yevgeni, şehirde aylak aylak dolaşırken Falconet'in atlısını görür ve selin insafına kalan bir şehir kurduğu için çarı azarlar. Heykel öfkeyle titrer ve bütün gece gümbürdeyen pirinç toynaklarından dehşet içinde kaçan zavallı memuru kovalar. Pek çok farklı şekilde okunabilen şiir –devlet ve birey, ilerleme ve gelenek, şehir ve doğa, otokrasi ve insanlar arasındaki çatışma– Gogol'dan Bely'e kadar daha sonra gelen yazarların hepsinin Rusya'nın kaderinin önemiyle ilgili tartışmalarının temeli olmuştu:



10. Etienne-Maurice Falconet: Bronz Atlı.
Büyük Petro Anıtı, 1782.

Mağrur at, hangi yere sürüklendin?
Nereye atlayacaksın? Nerede ve kime,
Çifteni atacaksın?[23]

Slavcılar için Petro'nun şehri, Kutsal Rus'un yıkıcı parçalanışı, Batıcılar için ise, Rusya'nın Avrupalılaşmasının ilerici bir işaretiydi. Bazıları için medeniyetin zaferi, doğanın düzen ve mantıkla fethedilmesi, diğerleri içinse iğrenç bir hile, insanların ıstırabı üzerine kurulmuş trajik yazgılı bir imparatorluktu.

Şehrin imajını, yabancılaştıran bir yer olarak belirleyen kişi herkesten çok Gogol'du. Başkentte hayatta kalmaya çabalayan genç, "Ukraynalı bir yazar" olarak Gogol, edebi *ikinci benlik-*

leri, Petersburg Hikâyeleri (1842) adlı eserini dolduran önemsiz memurlar arasında yaşamıştı. Bu kederli ve yalnız kişilikler şehrin baskıcı atmosferinde ezilmişlerdi ve çoğunlukla, Puşkin'in *Bronz Atlı*'sındaki Yevgeni gibi zamansız ölümler yaşamaya yazgılıydılar. Gogol'un Petersburg'u hayal ve aldatmaca şehriydi. "Nevski Prospekt'e inanmayın... aldatmaca, hayal, hiçbir şey göründüğü gibi değildir!" diye uyarır *Petersburg Hikâyeleri*'nin ilki olan *Nevski Prospekt*'te. "Nevski Prospekt günün her saati aldatır, ama en kötü zaman gecedir, bütün şehrin ses ve parlayan ışık kargaşası haline geldiği zaman... Şeytanın dışarıda dolaşıp lambaları tek bir amaçla tutuşturduğu, her şeyi sahte ışıkta göstermek istediği zaman."[24] Bu parlak geçit töreninin gölgelerinde gizlenen Gogol'un "küçük adamları" büyük bakanlık binalarındaki ofisleri ve içinde yaşadıkları aynı ruhsuz kiralık daireleri arasında hızla gidip geliyorlardı; ve evet, elbette yalnızdılar. Gogol'un Petersburg'u, gerçek şehrin hayali bir görüntüsüydü, sadece insani hırsların ve kibrin gelişip büyüyeceği, zarafetten yoksun bir dünyanın kâbus dolu haliydi. *Hikâyeler*'in sonuncusu *Palto*'da mütevazı devlet memuru Akaki Akakievich, bakanlıktaki şık kıdemlilerin eğlence konusu olan eski püskü paltosunu değiştirmek için tutumlu olup para biriktirmek zorundadır. Yeni palto kendisiyle gurur duymasını ve bireysel değerini yeniden bulmasını sağlamıştır, kutlamak üzere şampanyalı bir parti veren iş arkadaşları tarafından kabul edilmesinin bir simgesidir. Ama karanlık ve "sonsuz meydanda" yürürken kıymetli kürkü çalınır. "Önemli Şahsiyete" rica ederek geri alma çabaları boşa çıkar. Soğuk ve ilgi göstermeyen toplum tarafından ezilen trajik kişilik hastalanır ve ölür. Ama Akaki'nin hayaleti Petersburg caddelerinde dolaşır. Bir gece "Önemli Şahsiyeti" takip eder ve paltosunu çalar.

Dostoyevski, bütün Rus edebiyatının "Gogol'un *Palto*'sunun altından çıktığını" söyler.[25] İlk hikâyeleri, özellikle *Öteki* (1846) çok Gogolvaridir, ama *Suç ve Ceza* (1866) gibi daha sonraki çalışmalarında başkentin topoğrafyasına önemli bir psikolojik boyut katar. Dostoyevski düşsel şehrini karakterlerinin hastalıklı

ussal dünyaları aracılığıyla yaratır, böylece şehir, "olağanüstü bir biçimde gerçek" olur.[26] Raskolnikov gibi hayalcilerin kafasında hayal gerçek olur ve hayat her şeyin, cinayetin bile haklı çıkarılabileceği bir oyun haline gelir. Burada, insan duygularının insan soyutlanması ve akılcılığı ile çarpıtılıp tahrip edildiği bir yer vardır. Dostoyevski'nin Petersburg'u hayalcilerle doludur, insanları hasta eden, şehrin sıkışıklığı, denizden gelen sis ve buğu, dondurucu yağmur ve çisenti ile açıkladığı bir gerçektir bu. Burası hararetli rüyaların ve acayip sanrıların yeri, hayaller ülkesiyle gerçek dünyanın belirsizleştiği kuzey yazının uykusuz Beyaz Geceleri nedeniyle incelen sinirlerin yeridir. Dostoyevski de bu tür düşlem kaçışlarına yabancı değildi. 1861'de kendisinin 1840'ların başlarında yaşadığı ve *Zayıf Kalp* (1841) isimli hikâyesine dahil ettiği bir "Neva hayalinden" bahseder. Dostoyevski o anın, sanatsal öz keşfini gerçekleştirdiği an olduğunu söyler:

> Karlı bir ocak akşamı Vyborg tarafından eve doğru hızla ilerliyordum... Neva'ya vardığımda bir dakikalığına durdum ve nehre dumanlı, aniden günbatımının son erguvanıyla kırmızılaşan dondurucu loş uzaklara doğru keskin bir bakış attım... Yorgun atlardan, koşan insanlardan, donmuş bir buğu boşaldı. Gergin hava en ufak bir sesle titriyordu ve duman sütunları devler gibi her iki rıhtımdaki evlerin çatılarından yükseliyor, soğuk gökyüzüne doğru akın ediyor, çıkarken bükülüp açılıyor, böylece sanki eskilerinin üstünde yeni binalar yükseliyormuş, havada yeni bir şehir oluşuyormuş gibi görünüyordu... Bütün o dünya, güçlü ve zayıf bütün sakinleri, bütün ikametgâhları, fakirlerin sığınakları ya da bu dünyanın güçlülerinin rahatlığı için olan yaldızlı sarayları, o alacakaranlık saatinde periler ülkesinin düşsel bir görüntüsü gibi, kendi sırası geldiğinde karanlık mavi gökyüzündeki bir buğu gibi gözden kaybolup yok olacak gibiydi.[27]

3

Buna karşın Moskova, daha gerçekçi arayışların yeriydi. Petersburg'un on sekizinci yüzyıldaki yükselişiyle birlikte Moskova, soylu sınıfın iyi hayat merkezi haline geldi. Puşkin Moskova'nın, "hovarda ve egzantrikleri", "saraydan kaçınan, umarsız yaşayan

ve bütün tutkularını zararsız skandallar çıkarmaya ve konukseverliğe adayan" soyluları çektiğini söyledi.[28] Moskova, sarayı olmayan başkentti ve onları meşgul edecek bir saray olmayınca şehrin soyluları kendilerini tensel eğlencelere verdi. Moskova, restoranları ve kulüpleri, şatafatlı balo ve eğlenceleri, özetle Petersburg ne değilse onların tümüyle ünlüydü. Petersburg, Moskova'dan günahkâr avareliği yüzünden nefret ediyordu. "Moskova hedonistik zevklerin cehennemi," diye yazar Dekabrist çevreden bir şair olan Nikolai Yurgenyev. "İnsanlarının tek yaptığı yemek, içmek, uyumak, partilere gitmek ve kâğıt oynamak, üstelik bütün bunları acı içindeki serfleri pahasına yapıyorlar."[29] Ama kimse Rus karakterini inkâr edemez. "Moskova çılgın ve sefahat düşkünü olabilir," diye yazar F.F. Vigel, "ancak değiştirmeye çalışmanın bir anlamı yok. Çünkü hepimizin içinde Moskova'dan bir parça var ve hiçbir Rus Moskova'yı silemez."[30]

Moskova Rusya'nın yemek başkentiydi. Ondan başka hiçbir şehir bu kadar çok çeşitteki restoranıyla övünemezdi. Levin ve Oblonski'nin *Anna Karenina*'nın açılış sahnesinde ünlü öğle yemeklerini yedikleri Angleterre gibi yüksek sınıf kulüpler, tüccarların büyük iş anlaşmaları yaptığı Slavic Bazaar gibi iş restoranları, Strelna ve Yar gibi (Puşkin şiirlerinde sık sık bahseder) geceleri gidilen şık yerler, kadınların tek başına gitmesine izin verilen kahve salonları, sıradan insanların gittiği yemek evleri (*karchevnye*) ve her tür zevki karşılayan tavernalar... Ailelerin çocuklarını ödül olarak götürdükleri Testov gibi eski moda tavernalardan Egorov'un krepi ya da Laposhev'in turtası gibi özel mamülleri nedeniyle ünlü olan tavernalara, avcıların görmekten zevk aldığı ötücü kuşları olan tavernalardan âlemleri ile ünlü tavernalara kadar her tür taverna vardı.[31] Moskova restoran kültürü açısından o kadar zengindi ki, Fransızlara bile bir iki şey öğretmişti. Napolyon'un askerleri Moskova'ya geldiklerinde hemen yemek yemek istediler. "Bistro!" diye seslendiler, "hızlı" kelimesinin Rusçasıyla.

Moskova boğazına düşkünlerin şehriydi. Bir bolluk şehri

olarak, inanılmaz şişmanlarla ilgili zengin hikâyeleri vardı ve bu da şehrin görünümünü besliyordu. Örneğin on dokuzuncu yüzyılın başlarında Kont Rakhmanov, bütün mirasını –2 milyon ruble (200.000 pound) civarında olduğu söylenir– sadece sekiz yıl süren gastronomi macerası için tüketti. Kümes hayvanlarını yer mantarı ile besledi. Kerevitlerini su yerine krema ve parmezan içerisinde sakladı. Sadece 300 kilometre uzaktaki Sosna Nehri'nde yakalanabilen çok özel bir balık olan en sevdiği balığı her gün canlı olarak Moskova'ya getirtti. Kont Musin-Puşkin de bir o kadar savurgandı. Buzağıları krema ile besler ve yeni doğan bir bebek gibi beşiklerde tutardı. Kuşlarını cevizlerle besler, etlerinin tadını geliştirsin diye onlara şarap içirirdi. İhtişamlı ziyafetler Moskova'nın yıllık etkinliklerinde efsanevi bir konuma sahipti. Kont Stroganov (sığır eti yemeğine adını veren kişinin on dokuzuncu yüzyıldaki atası) misafirlerin divanlarda yatıp çıplak oğlanlar tarafından hizmet edildikleri ünlü "Romalı yemeklerine" ev sahipliği yapmıştı. Havyar, meyveler ve ringa yanakları tipik ordövrlerdi. Ardından somon dudakları, ayı pençeleri ve fırında vaşak gelirdi. Bunları ise balda pişmiş guguk kuşu, pisi balığı ciğeri, tatlı su gelinciği yumurtası, istiridye, kümes hayvanları, taze incir, tuzlanmış şeftali ve ananas takip ederdi. Misafirler yemekten sonra *banyo*ya gider ve içmeye başlar, susamak için ise havyar yerlerdi.[32]

Moskova ziyafetleri yemeklerin zarafetinden çok akıl almaz ölçüleri ile dikkat çekerdi. Bir yemekte 200 farklı çeşidin sunulması olağandışı değildi. Bir ziyafet mönüsü misafirlere 10 farklı çorba, 24 turta ve et yemeği, 64 küçük yemek (keklik ya da ördek gibi), çeşitli rostolar (kuzu, dana, keçi, tavşan ve süt domuz), 12 farklı salata, 28 çeşit tart, peynir ve taze meyveler ikram edildiğini gösteriyor. Konuklar yeteri kadar yedikten sonra başka bir odaya tatlı ve şekerli meyve yemek üzere geçerlerdi.[33] Prestijin sarayda yükselmek demek olduğu bu toplumda prensler birbirleriyle konukseverlik yarışındaydılar. En iyi serf aşçılar için büyük paralar harcanıyordu. Kont Şeremetevo (Nikolai Petrovich) başaşçısına yılda 850 ruble ödüyordu, bu bir serf için oldukça

yüksek bir rakamdı.[34] Aşçılar efendileri tarafından sanatçılarla eşit kabul ediliyorlardı ve yurtdışında eğitilmeleri için hiçbir masraftan kaçılmıyordu. Prensler, ilk kendi aşçıları tarafından yaratılan yemekler sayesinde ün kazanıyorlardı. Aralarında en bilineni olan ünlü Prens Potemkin, verdiği şatafatlı ziyafetlerde bütün domuzlar sunmasıyla tanınırdı, domuzun bütün iç kısmı ağızdan boşaltılıp gövdesi sosisle doldurulur ve hayvan şarapla hazırlanmış hamur içinde pişirilirdi.[35]

Bu kadar iyi yiyenler sadece saray erkânı değildi. Taşrada yaşayanlar da yemek tutkusuna yatkındılar ve yapacak fazla bir şey olmadığı için yemek yemek, hiç değilse vakit geçirmeye yarıyordu. Öğlen yemeği saatlerce sürerdi. İlk sırada *zakuski* (ordövr) olurdu, önce soğuk sonra sıcak, ardından çorbalar, turtalar, kümes hayvanlarından yapılan yemekler, rostolar ve son olarak da meyve ve tatlılar. Bunlar yenene kadar çay vakti gelmiş olurdu. Bütün günün (Puşkin'in kelimeleriyle) "yemekler zinciri" olduğu kibar sınıf evleri vardı. Ukraynalı orta sınıf kibar ailesi Brodnitskiler buna bir örnektir. Uyanınca kahve ve yuvarlak ekmek yerler, sonra öğle öncesi *zakuski*, altı çeşitten oluşan öğle yemeği, akşam üstü çayıyla şekerli ekmek ve reçel, ardından haşhaş tohumu ve kuruyemiş, kahve, akşam yemeğinden önce aperatif olarak ekmek, bisküvi. Bunların ardından akşam yemeği gelir –genel olarak öğlen yemeğinden kalan soğuk et parçaları yenir– yatağa gitmeden önce de çay içerlerdi.[36]

Bu tür ihtişamlı yeme alışkanlığı nispeten yeni bir olguydu. On yedinci yüzyıl Moskovi yemekleri basit ve sadeydi; bütün yenenler balık, haşlanmış et, yerli hindi, gözleme, ekmek, börek, sarmısak, soğan, salatalık, turp, lahana ve pancardı. Her şey kendir tohumu yağında pişirilirdi ki bu da hepsinin tadını hemen hemen aynı yapardı. Çarın masası bile görece fakirdi, Çar Alexei'nin 1670'deki düğün yemeği mönüsünde fırında kızartılmış safranlı kuğu, limonlu keklik, kaz sakatatları, ekşi lahanalı tavuk ve (erkekler için) *kvas* vardı.[37] Daha ilginç yemeklerin gelmesi ve yurtdışından yemek pişirme teknikleriyle yağ, peynir, ekşi krema, tütsülenmiş et, balık, hamur işi yapımı, salata, ye-

şil sebze, çay, kahve, çikolata, dondurma, şarap ve likörün ithal edilmesi on sekizinci yüzyıla kadar gerçekleşmedi. *Zakuski* bile Avrupa ordövrlerinin bir kopyasıydı. Herhangi bir yemeğin en "Rus" kısmı (havyar, mersin balığı, votka, vs.) olarak görünmesine rağmen, balık jölesi gibi "klasik *zakuski*" de aslında on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar icat edilmemişti. Aynı şey Rus mutfağının geneli için de geçerlidir. On dokuzuncu yüzyılda Moskova restoranlarında sunulan "geleneksel tatlar" –*kulebeika* (arasına balık veya et doldurulan börek), ekşi kremalı sazan veya erikli hindi gibi ulusal yemekler– aslında oldukça yeni icatlardı; pek çoğu 1812'den sonra eski Rus modasına karşı duyulan yeni düşkünlüğü artırmak amacıyla yaratılmışlardı. İlk Rus yemek kitabı 1816 gibi geç bir tarihte basılmıştı ve Rus mutfağının tam tanımının yapılmasının artık mümkün olmadığını yazıyordu; yapılabilecek tek şey eski tarifleri insanların akıllarında kaldığı kadarıyla denemekti.[38] On sekizinci yüzyıl Avrupa mutfağı modasının yerini alamadığı nadir geleneksel yemekler ise büyük perhiz yemekleriydi. Moskovi'nin Büyük Perhiz zamanında yenen zengin bir balık ve mantar yemeği, *borshcht* (pancar) ve *shchi* (lahana) gibi sebze çorbaları, Doğu'ya özgü ekmek ve börek tarifleri, sayısız lapa ve gözleme (*bliny*) çeşitleri geleneği vardı.

Sadece beslenme değil, yiyecek maddelerinin de Rus popüler kültüründe ikonik rolleri vardı. Örneğin ekmeğin günlük yaşantı içindeki rolünün çok daha ötesinde dini ve simgesel bir önemi vardı; Rus kültüründeki ağırlığı Batı'nın diğer Hıristiyan kültürlerindekinden çok daha büyüktü. Ekmek (*khleb*) kelimesi Rusçada "zenginlik", "sağlık" ve "misafirperverlik" için kullanılırdı. Köylü âdetlerinde ekmek merkezi bir rol üstlenirdi. Bahar aylarında göçmen kuşların dönüşünün simgesi olarak kuş biçimli ekmekler pişirilirdi. Köylü düğünlerinde yeni evlenenlerin doğurganlıklarını simgelemek üzere bir somun özel ekmek pişirilirdi. Köylü cenazelerinde ise merdiven şeklinde bir hamur hazırlayıp ölenin ruhunun yükselişine yardımcı olsun diye mezarda cesedin yanma koymak bir gelenekti. Çünkü ekmek bu

dünya ile öte dünya arasında kutsal bir bağdı. Ölü ruhların yaşadığı ocak inancıyla da bağlıydı.[39] Ekmek çoğu zaman hediye olarak verilirdi, en çok da, misafirlere geleneksel bir sunum olarak ekmek ve tuz biçiminde. Aslında bütün yiyecek maddeleri hediye olarak kullanılırdı ve bu geleneği bütün sınıflar paylaşıyordu. Moskovalı egzantrik soylu Alexander Porius-Vizapurski'nin (adı bile egzantrik) önemli kişilere –hatta bazen hiç tanımadığı insanlara bile– istiridye gönderme alışkanlığı vardı. (Prens Dolgoruki, Porius-Vizapurski'den, bir düzine istiridyenin bulunduğu bir paket almıştı, içinde kendisiyle tanışmak için uğradığı ama onu evde bulamadığı yazılı bir not vardı.) Av kuşları da alışılmış hediyelerdendi. Şair Derzhavin çulluk göndermekle tanınırdı. Bir seferinde Prenses Bebolsina'ya kocaman bir börek göndermişti. İkiye bölündüğünde içinden kendisine mantarlı börek ve unutma beni çiçekleri veren bir cüce çıkmıştı.[40] Çarlar da bayram hediyeleri olarak yiyecek maddeleri verirdi. 1791'de Türklere karşı yapılan savaşın zaferini kutlamak için Büyük Katerina Saray Meydam'na konmak üzere iki yemek dağı siparişi vermişti. Tepelerine şarap çeşmeleri yerleştirilmişti. Katerina'nın Kışlık Saray'dan verdiği sinyalden sonra halkın bu bolluk dağından yemesine izin verilmişti.[41]

Yemek, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatında da bir sembol olarak yer almıştır. Yemek anılarından çocukluk yaşantısıyla ilgili nostalji sahnelerinde sık sık bahsedilirdi. Tolstoy'un *İvan İlyiç*'i, ölüm döşeğinde, hayatının en mutlu anlarını çocukluğunda yaşadığını söyler: Bunlar yemekle ilgili anılardır, özellikle de kuru erikle ilgili. Gastronomi görüntüleri, eski güzel yaşantıyı betimlemek için sık sık kullanılıyordu. Gogol'un *Çiftlikte Akşamlar* adlı eseri Ukrayna oburluğunun lirik tanımları ile doludur; Gonçarov'un Oblomov'u ise her zaman eski moda Rus yemekleri tıkınmaktadır, tembelliğinin bir sembolüdür bu; bir de Çehov'un *Vişne Bahçesi* (1904) eserindeki, elli yıldan fazla bir zaman önce taşradan Moskova'ya gönderilen vişneleri hatırlayan (hiç şüphesiz bu edebi geleneğin parodisi olan) antika Kâhya Feers var ("O zamanların kurutulmuş vişneleri yumuşak, sulu,

tatlı ve lezzetliydi... O zamanlar bunun nasıl yapılacağını biliyorlardı... Tarifleri vardı...").[42] Moskova'nın kendisi de yemekle ilgili bu folklorde gizemli bir itibara sahipti. Çehov'un *Üç Kız Kardeş* (1901) eserindeki Kâhya Ferapont, Moskova'ya gidip Testov ya da diğer ünlü restoranlardan birinde bir şeyler yemek isteyen Andrei'ye şöyle der:

Geçen gün ofiste bir kalfa, Moskova'da gözleme yiyen bazı işadamlarından bahsetti. Bir tanesi kırk tane gözleme yemiş ve ölmüş. Ya kırk ya elliydi, tam olarak hatırlayamıyorum.[43]

Bu tür eğlenceler Rus karakterinin simgesi gibi anlatılıyordu. Özellikle Gogol, takıntılı bir şekilde yemek metaforları kullanıyor, zengin doğa ile zengin bel ölçüsü arasında bir bağ kuruyordu. Kısa hikâyelerinden birinin Kazak kahramanı Taras Bulba (ismi Ukrayna dilinde "patates" anlamına geliyor), hayata karşı duyulan bu açlığın yaşam bulmuş halidir. Kiev'deki bir seminerden dönen oğullarını karşılarken karısına "uygun bir yemek" hazırlama talimatı verir:

Lokma halkaları, ballı çörek, haşhaşlı kek ya da diğer narin şeylerden istemeyiz biz; bize bir tam koyun getir, keçi ve kırk yıllık bal şarabı getir! ve bolca votka, ama süslü şeylerin olduğu votkadan, üzümlü ve tatlandırılmış votkadan değil, deli gibi tıslayan ve kabaran, saf, köpüren votkadan getir![44]

Bir kova dolusu votka içebilmek "gerçek bir Rus" olmak için bir sınavdı. Damıtma sanatı on altıncı yüzyılda Batı'dan Rusya'ya geldikten sonra, bayramlarda ve şenliklerde büyük içki âlemleri düzenlemek gelenek halini almıştı. İçki içmek sosyal bir şeydi –yalnız başına yapılmazdı– ve toplumsal kutlamalara bağlıydı. Bu şu demek oluyordu, mitsi imajına karşın genel votka tüketimi o kadar da fazla değildi (bir yıl içerisinde içki içmenin yasak olduğu 200 perhiz günü bulunmaktaydı). Ama Ruslar içince inanılmayacak kadar çok içerdi. (Aynı şey yemek

için de geçerliydi –önce perhiz sonra şenlik– belki de insanların kişilikleri ve tarihleriyle bir ilişkisi vardı bunun: Uzun dönemli alçakgönüllülük ve sabrın arasına serpiştirilmiş neşeli özgürlük ve vahşi gevşeme devreleri.) Rusların efsanevi içki içme becerileri büyüleyicidir. Düğün eğlencelerinde ve ziyafetlerinde bazen ellinin üzerinde kadeh kaldırıldı –konuklar kadehlerindeki içkiyi bir dikişte içerlerdi– ve en son ayakta kalan kişiye "Votka Çarı" denilirdi.

1841 ile 1859 yılları arasında Rusya'da her yıl içkiden bin kişi ölürdü.[45] Ancak bu gerçeklerden çıkarak Rusların içki probleminin onlara özgü bir sorun ya da çok eski bir sorun olduğunu çıkarmak yanlış olur. Rusların içki tüketim seviyeleri ulusal yaşama karşı bir tehdit haline ancak modern dönemde –on sekizinci yüzyılın sonundan başlayarak– geldi ve aslına bakılırsa daha çok seçkinler ve devlet tarafından üretildi.* Geleneksel içme modeli, alkolün az bulunur olması durumuna göre düzenlenmişti, nadir bulunan bir tüketim maddesi sadece bayramlarda elde edilebilirdi. Ancak on sekizinci yüzyılın ikinci kısmında devlet tarafından votka üretimi yetkisine sahip olan seçkinler üretimlerini pek çok kez artırdı. Yerel hükümetin polis kontrolünü seçkin sulh hâkimlerinin eline veren 1775 reformu ile gelişmekte olan, yasal ya da yasadışı, perakende işinde hiçbir devlet kontrolü kalmamıştı ve bu, votka tüccarlarını çok zengin yapmıştı. Aniden bütün şehirlere votka dükkânları açılmaya başladı, tavernalar her yerdeydi ve dini yasaklamaların haricinde içki içmek konusunda herhangi bir sınırlama yoktu. Hükümet artan sarhoşluğun sosyal maliyetinin farkındaydı ve kilise de sürekli olarak bu konuyu ortaya atıyor, içki dükkânlarına karşı kampanyalar yürütüyordu. Sorun, ya yüzyıllar içerisinde oluşmuş içki içme modelini –Rusların her içki içişlerinde aşırı derece içmelerini– değiştirmek ya da içki tedariğini azaltmaktı. Ama devlet toplam gelirinin en

* On sekizinci yüzyılın ikinci yarısına kadar yıllık içki tüketimi yetişkin erkek başına 2 litreydi, 1790'da, Katerina'nın saltanatının sonunda ise 5 litreye yükselmişti. (R.E.F. Smith ve D. Christian, *Bread and Salt: A Social and Economic History of Food and Drink in Russia* (Cambridge, 1984), s. 218.

az dörtte birini votkadan elde ettiği ve soylu sınıf da bu ticaretten çıkar elde ettiği için reform yapmak konusunda çok fazla bir baskı yoktu. Devlet ancak Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ayık kalma taraftarı olmaya başladı. Ama getirdiği votka yasağı içki sorununu daha büyük bir sorun haline getirirken (çünkü Ruslar çok daha tehlikeli olan yasadışı parafin ve alkol üretimine yöneldiler) votka satışlarından sağlanan vergi gelirlerindeki düşüş de rejimin 1917'deki çöküşüne önemli ölçüde sebep oldu.

"Moskova ve St. Petersburg arasındaki fark şu. Moskova'da bir arkadaşını birkaç gün görmezsen bir şey olduğunu düşünür ve ölmediğinden emin olmak için birini gönderirsin. Ama Petersburg'da bir iki yıl görünmeyebilirsin ve kimse de seni merak etmez."[46] Moskovalılar şehirlerinin sıcak ve dost canlısı "yuva" imajından her zaman memnun olmuşlardı. Soğuk ve resmi St. Petersburg ile karşılaştırıldığında Moskova, rahat "Rus" gelenekleri ve konukseverliği ile gurur duymaktaydı. Saray ve ofislerinde onları fazlaca meşgul edecek bir şeyler olmayınca Moskovalıların arkadaşlarını ziyaret etmek, parti, şölen ve balo hazırlamaktan başka yapacak şeyleri yoktu. Moskova malikânelerinin kapıları her zaman açıktı ve Petersburg'un belirli ziyaret saatleri koyma geleneği onlara gülünç geliyordu. Misafirler her an gelebilirlerdi, isim günlerinde, doğum dünlerinde, dini bayramlar gibi belirli günlerde ya da taşradan veya yurtdışından birisinin geldiği günlerde evlere sürekli gidilip geliniyordu.

Moskova hesapsız eğlenceleri ile ünlüydü. Soylu servetlerinin tamamen buna harcanması hiç de olağandışı değildi. En gösterişlileri, şehrin *hedonistleri,* eğlenceye karşı benzersiz bir iştah sergilemişlerdi. Kont Yushkov 1801 yılında Moskova'daki sarayında yirmi günlük bir süre içerisinde on sekiz balo düzenlemişti. Yakındaki fabrikalar havai fişek tehlikesi nedeniyle kapanmak zorunda kalmıştı, müzik o kadar yüksekti ki, bitişik Novodevichye Manastırı'ndaki rahibeler uyuyamamış ve uyumaya çalışmak yerine kendilerini eğlenceye kaptırmış ve duvarlara tırmanarak manzarayı oradan izlemişlerdi.[47] Şeremetevolar ise, düzenledik-

leri ihtişamlı ev partileri ile çok daha fazla ünlüydüler. Yılda birkaç kez 50.000 dolayındaki misafir kalabalığı Moskova'dan Kuskovo'ya parktaki muhteşem eğlenceler için seyahat ederdi. Yollar arabalarla tıkanır ve kuyruk, Moskova'nın on beş mil gerideki merkezine kadar uzanırdı. Parka giren konuklar kendilerine verilen birer notla kendilerini evlerinde gibi hissetmeye ve istedikleri gibi eğlenmeye davet edilirlerdi. Ağaçların arasında korolar şarkılar söyler, boru orkestraları çalar ve konuklar egzotik hayvanlar, bahçedeki opera gösterileri, havai fişek, *ses ve ışık* gösterileriyle eğlendirilirdi. Evin önündeki gölde, gemiler arasında sahte savaş bile yapılırdı.[48]

Daha az debdebeli evler dahi konukseverlik konusunda aynı cömertliğe sahip olup bazen bütün zenginliklerini sosyal toplantılarda harcayabiliyorlardı. Khirotovlar ne zengin ne de önemliydiler, ama on dokuzuncu yüzyıl Moskova'sında sık sık verdikleri balo ve suareler nedeniyle herkes tarafından tanınıyorlardı; bu balolara çok para harcanmasa da çok canlı ve eğlenceliydiler, "tipik Moskova" tarzındaydılar.[49] Moskova tarzının bir diğer ev sahibesi ise, Senatör Arkady Bashilov'un, üstünde önlük ve keple kendi hazırladığı yemekleri sunduğu kahvaltı partileri ile ünlü olan Maria Rimski-Korsakov idi.[50] Moskova bu tür egzantrik ev sahipleri ile doluydu ama hiçbiri eğlendirme aşkı nedeniyle adı çıkmış süper zengin ve çapkın Kont Prokopy Demidov kadar ünlü değildi. Hizmetkârlarına köylü kökenlerini vurgulamak için yarısı ipek yarısı kendir bezi, bir ayakta çorap diğerinde hasır ayakkabı, özel bir üniforma giydirirdi. Eğlence düzenlediğinde bahçesindeki ve evindeki heykellerin yerini çıplak hizmetkârlar alırdı.[51]

Rusların öğlen ya da akşam yemeklerinde kapıyı rütbe sahibi herkese açma geleneği, konukseverlik kültürlerinin en önemli parçasıydı. Şeremetevoların Fıskiyeli Ev'inde, St. Petersburg aristokrasisinin en ihtişamlısında, her öğün elliye yakın konuk olurdu. Ama Moskova'da bu sayı, görece daha küçük sayılan seçkinlerin evlerinde ağırlanırdı, Stroganov ya da Razumovskiler gibi daha büyük evlerde sayılar dikkat çekici bir şekilde yüksek-

ti. Kont Razumovski herkese açık olan sofraları ile tanınırdı. Konuklarının çoğunun adını bilmezdi ama satranca meraklı olduğu için yeni oyun arkadaşlarına sahip olmaktan memnun olurdu. Bir ordu subayı satrançta o kadar iyiydi ki, evde altı hafta kalmıştı, hem de kimse adını bilmemesine rağmen.[52] Genellikle bir evde bir kez yemek yedikten sonra aynı eve düzenli bir şekilde gitmeniz beklenirdi, bu bir âdetti, tekrar gitmemeniz ise bir hakaret sayılırdı. Bu âdet o kadar yaygındı ki, bir soylunun her akşam başka bir evde yemesi ama herhangi bir eve gereğinden fazla gitmemesi olasıydı. Şeremetevo, Osterman-Tolstoy ve Stroganov gibi soyluların asalakları vardı. General Kostenetski yirmi yıl boyunca Osterman-Tolstoylarda yemek yedi; bu öyle bir alışkanlık haline gelmişti ki, kont her öğünden yarım saat önce generale arabasını gönderiyordu. Kont Stroganov'un ise otuz yıl boyunca adını öğrenemediği bir konuğu olmuştu. Konuk bir gün gelmeyince kont öldüğüne karar verdi. Adamın gerçekten de öldüğü ortaya çıktı. Öğle yemeğine gelirken ezilmişti.[53]

Ruslar yemek ve içkide olduğu gibi parti vermek konusunda da sınır tanımıyorlardı. Bir Dekabrist'in torunu Sergei Volkonski, sabaha kadar süren isim günü partilerinden şöyle bahseder:

> Önce çay içilir, ardından yemek yenir. Güneş batar, ay çıkar ve oyunlar, dedikodu ve kâğıt oyunları başlar. Sabah üç civarında ilk konuklar gitmeye başlar ama arabacılarına da alkollü içecek verildiği için eve dönüşleri oldukça tehlikeli olabilir. Bir seferinde böyle bir isim günü partisinden dönerken arabam devrildi.[54]

Sabahın serin ışığı Moskovalı evsahibinin düşmanıydı; bazıları konukları gitmesin diye bütün pencereleri perdelerle kapatıp saatleri durdururdu.[55] Ekim ayından ilkbahara kadar taşrada yaşayan ve evlendirilecek kızları olan aileler sezon için Moskova'da ev alırlardı, zira her gece balo ve ziyafetler olurdu. Moskova baloları Petersburg'dakilerden daha büyüktü. Bunlar sosyete etkinliklerinden çok ulusal etkinliklerdi ve atmosfer biraz daha makuldü, gösterişli süvari erleri kadar demode kıyafetleri içinde

taşradan gelmiş yaşlı bayanlar da bulunurdu. Yine de şampanya bütün gece akardı ve ilk konuk gün ağarmadan evden ayrılmazdı. Moskova geceye özgü bir hayat yaşıyordu, beden saati sosyal döngüye göre ayarlanmıştı. Sabahın erken saatlerinde yatağa giren eğlence düşkünleri öğle saatlerinde kahvaltı yapıp saat üçte, hatta daha geç saatte öğlen yemeklerini yiyorlar (Puşkin her gün öğlen yemeğini akşam saat sekiz ya da dokuzda yemeye önem veriyordu) ve akşam saat onda dışarı çıkıyorlardı. Moskovalılar bu gece yaşantısına bayılıyorlardı, sınırsız yaşama aşklarını mükemmel bir şekilde ifade ediyordu. 1850'de hükümet saat sabah dörtten sonra canlı müzik yapılmasına yasak getirmişti. Moskova'da buna tepki bir *başkaldırıydı*; başkente karşı Moskovalı isyanı. Bütün gece süren maskeli balolarıyla ünlü Prens Golitsyn'in önderliğinde Moskovalı soylular yasağın kaldırılması için dilekçe verdiler. Uzun süren yazışmalar ve basına yazılan mektupların ardından başvuruları reddedilince Moskovalılar kuralları göz ardı edip partiye devam etmeye karar verdiler.[56]

4

Sanat Akademisi, 1874'te, bir yıl önce otuz dokuz yaşında ölen sanatçı Viktor Gartman'ın anısına bir sergi düzenledi. Gartman, bugün en çok Musorgski'nin arkadaşı ve *Bir Sergiden Resimler* (1874) başlıklı suitinin merkezindeki ressam olarak tanınır. Musorgski arkadaşı Gartman'ın ölümünden o kadar çok etkilenmişti ki, kendi ölümüne neden olan içki âlemlerinin başlangıcı bu döneme denk gelir. Sergiyi izledikten sonra bestelediği *Resimler* ile sanatçı, arkadaşına kendi övgüsünü sunmaktadır.[57] Gartman'ın "yeni-Rus" tarzı Musorgski'nin müziğinde çok etkili olmuştu, aslında ilhamlarını Moskova'nın kültürel dünyasından alan bütün on dokuzuncu yüzyıl sanat akımlarında etkili olmuştu. Mimari çizimlerinin temelinde ortaçağ bezemeleri üzerinde çalıştığı yıllar vardı. En ünlüsü *kokoshnik* kemerli savaşçı miğfe-



11. Viktor Gartman: Kiev şehir kapısı tasarımı.

ri biçimindeki fantastik Kiev şehir kapısı tasarımıdır, Musorgski piano suitinin son resminde bu kapıya yer vermiştir. Bir eleştirmen Gartman tasarımını "mermer havlular ve tuğla nakışlar" olarak adlandırmıştı.[58]

Moskova, antik Rus sanatına ilginin yenilendiği bir mer-

kezdi (ve konunun da merkeziydi). Kremlin Cephaneliği'ndeki silahların, koşum takımlarının, kilise tabaklarının ve duvar süslerinin detaylı çizimlerini yapan ve taşrada pek çok hazinenin gün ışığına çıkmasını sağlayan sanatçı Fedor Solntsev bunda önemli bir rol oynadı. 1846 ile 1853 arasında Solntsev çizimlerini *Rus Devletinin Antikaları* ismini verdiği altı büyük ciltte bastırmıştı. Bu çizimler, sanatçı ve tasarımcılara kendi çalışmalarına katabilecekleri tarihi bezemenin temel prensiplerini sağladı. Solntsev, Kremlin'in Terem Sarayı'nı restore ederken seramik ocaklardan kokoshnik kemerlerle süslü kubbe tavanlara, kırmızı deri duvarlardan sandalyelere kadar (Levha 6) on yedinci yüzyıl Moskova tarzının otantik bir röprodüksiyonu olan bu antik motiflerden kendisi de yararlandı. Solntsev'in çalışması, 1860 yılında Moskova'da kurulan ve sanatçıları antik Rus kilise ve halk desenlerini kullanmaya teşvik eden Stroganov Sanat Okulu tarafından sürdürüldü. 1900'lerde dünyayı kasıp kavuran "Rus biçiminin" lider tasarımcılarının çoğu –Vashkov, Ovchinnikov ve Fabérge atölyesinin Moskova ustaları– Stroganov Okulu'ndan mezundular.[59] St. Petersburg Akademisi'nin ciddi Avrupai klasikliğine karşın Moskova'nın atmosferi daha rahat ve Rus tema ve biçimlerinin keşfine daha açıktı. Sanatçılar ikonlarını, *lubok* resimlerini ve Palekh lake çalışmalarını incelemek üzere Moskova'ya akın akın geliyorlardı. Rus resminin üç devi Repin, Polenov ve Vasnetsov, St. Petersburg'dan buraya öğrenci olarak gelmişlerdi. Bu eski zanaatlar Moskova ve çevresinde hâlâ canlıyken St. Petersburg'da çoktan ölmüşlerdi. Örneğin Moskova'da birkaç *lubok* yayımcısı vardı ama Petersburg'da hiç yoktu. Moskova ve çevresindeki şehirlerde pek çok ikon ressamı varken, Petersburg'da hiç yoktu. Bunun nedeni ise, Moskova'da sanat pazarına hâkim olan eski tarz tüccar zevki ile açıklanıyordu. Moskova Resim Okulu da bu tür yerel geleneklere daha açıktı, aristokratik St. Petersburg Sanat Akademisi'nin tersine, kapısı sıradan insanın bakış açısını getiren çeşitli sosyal sınıflardan gelen öğrencilere açıktı. Moskova Okulu'nun müdürü sanatçılara halk temalarını kullanmalarını söylüyordu; 1867'de,

Etnoğrafya Sergisi'nin açılışında, Batılı zevklerin altına gömülen antik Rus sanat tarzının ortaya çıkarılması için eski halk giysilerinin ve nakışlarının incelenmesi gerektiği konusunda bir konuşma yapmıştı.[60]

Gartman'ın mimari tasarım dünyasında, yüzyıl ortasında gerçekleşen yeni-Rus tarzının canlanması, Moskova'nın merkezindeki yapıların onaylanmış, Avrupai tarzda öncepheleri bulunan taş binalardan inşa edilmesini şart koşan on sekizinci yüzyıl kanununun feshedilmesi ile mümkün olmuştu. Bu kanunun 1858'de feshedilmesi Rus köylü tarzında ahşap bina sağanağına yol açmıştı. Moskova büyük bir köy görüntüsüne her zamankinden daha fazla bürünmüştü. Kendisi de bir köylü çocuğu ve ünlü bir antika koleksiyoncusu olan tarihçi ve Slavcı Pogodin, köylü tarzında birkaç ev siparişi vermişti. Ağaç, ulusalcılar tarafından "asli halk malzemesi" olarak ilan edilmiş ve "ulusal" olma heveslisi her mimar bu malzemeden binalar inşa etmeye başlamıştı.[61] Gartman 1870 yılında, Büyük Petro'nun doğumunun iki yüzüncü yıldönümünü kutlamak üzere düzenlenen Moskova Politeknik Sergisi'nin sergi alanlarını ahşap halk tarzında dekore etmişti. Sergi Moskovi'nin artistik ilkelerine dönüşün bir habercisiydi ve Kızıl Meydan'da, St. Basil'in karşısında, yeni açılmış olan ve Vladimir Shervud (İngiliz kökenli bir mimar) tarafından Moskova'nın eski dini tarzında tasarlanan Moskova Müzesi'nde yapılmıştı. Müzenin uzun kilise benzeri kuleleri, bitişik Kremlin'in dış hatlarını yansıtıyordu, Shervud'un söylemine göre, Ortodoksluğun "[Rusya'nın] ulusçuluğunun birincil kültür unsuru" olduğu gerçeğinin bir sembolüydü.[62] Yeni-Rus tarzı, Moskova'nın tüccar sanat koruyucularının zenginlik ve statülerinin artması sonucu 1870'de doruk çağına girdi. Pavel Tretiakov, ünlü Rus sanatları galerisini, malikânesinin müştemilatı olarak antik Moskova tarzında inşa etmişti. Sergei Shchukin'in (zengin Fransız tablo koleksiyonunun bulunduğu) villası, on yedinci yüzyıl Yaroslav ve Kolomenskoe ahşap mimarisini örnek alan yeni bir Rus fantezisiydi. Şehir merkezi, Kremlin ve Lubianka Caddesi'nin arası, Moskova belediyesinin zengin tüccar danışmanlarının beğendiği yeni-Rus tarzında tamamen yeniden inşa



12. Vladimir Shervud: Rus Müzesi, Kızıl Meydan, Moskova. (Kremlin sol tarafta) 1900'lerin başı.

edildi. 1880'de Kızıl Meydan'a yeni alışveriş tezgâhları kuruldu (daha sonra devlet mağazası GUM oldular); ardından 1892'de şehir Duma'sı (Lenin Müzesi oldu sonra) geldi. Şehrin iş bölgesi aniden antik tente çatılar, *kokoshnik* alınlıklar, süslü sarı tuğlalar ve halk desenleriyle istila edildi. Moskova yirminci yüzyıla on yedinci yüzyıl silueti ile girdi.

Musorgski, Moskova'nın "Rusluğuna" âşık oldu. Neredeyse

bütün hayatını Petersburg'da geçirmişti. Ama bir sanatçı olarak antik başkentte keşfettiği "peri masalları diyarına" çekiliyordu. 1859 yılında Moskova'ya yaptığı ilk seyahatte Balakirev'e şöyle yazmıştı: "Bildiğin gibi ben bir kozmopolittim, ama şimdi benim için bir tür yeniden doğuş gerçekleşti; Ruslarla daha da yakınlaştım, Rusya'ya kaba davranılması, teklifsiz davranılması benim ağırıma gider; sanki ona çoktan âşık olmuşum gibi."[63] Bu durum, genç bestecinin akıl hocası olan Balakirev'in hiç hoşuna gitmemişti. Bütün ulusalcı okul öncülüğüne rağmen Balakirev, bir Batıcıydı, Moskova'yı darkafalı ve arkaik olarak aşağı gören, ona "Jericho"*[64] diyen büyük bir Petersburg âşığıydı. Bu yüzden Musorgski'nin Moskova ile olan aşk hikâyesi ona neredeyse Balakirev okulunu terk etmek gibi görünmüştü. Genç sanatçının kendi tarz ve temasını bulmasının bir işareti olduğu kesindi. Yaz aylarını Moskova yakınlarında Glebovo'daki Shilovskilerin muhteşem mülklerinde geçirmeye ve bölgede kendi seçkin geçmişi ile ilişkilerini yenilemeye başladı.**

Müzik dışındaki çevrelerden edindiği yeni arkadaşları kendi sanatını canlandırmasına yardımcı oldu: Şair Kutuzov (ünlü generalin soyundan geliyor), heykeltıraş Antokolski, ressam Repin ve Gartman, hepsi onun doğal müzik tarzına açık, alkolik davranışlarına ise St. Petersburg'un vakur bestecilerine oranla daha toleranslıydılar. Balakirev okulunun (Liszt ve Schumann'ı Rus tarzının başlangıç noktası olarak alan) hâkimiyetinden kurtulan Musorgski kendi "köylü sahnesinde" ses ve piyano için daha yerel bir müzik ağzı keşfetmeye başladı, *Savishna* (1867), *Boris Godunov* (1868-74) ve sonra da *Resimler*'de, tıpkı Gartman'ın çizimlerinde olduğu gibi Rus folklorünü yaratıcı şekillerde yeniden işledi. Moskova ondan Balakirev okulunun Alman Ortodoksluğunu aldı. St. Petersburg'da her zaman bir serseri olarak görünen Musorgski'nin Rus topraklarının müziğiyle deneme-

* Dünyanın sürekli ikamet edilen en eski şehri, kuruluş tarihi MÖ 9000. (çev.)

** Musorgski ailesinin 110.000 hektar toprağı –on sekiz köy– ve 1861'de serfliğin kaldırılmasından önce toplam 400 serf nüfusu vardı. (C. Emerson, *The Life of Musorgski* (Cambridge, 1999), s. 37).

ler yapmasına fırsat verdi. Gartman'm fantastik folk biçimleri Musorgski'nin müzik keşifleriyle eşittir: Her ikisi de Avrupa sanatının resmi kalıplarından kurtulma çabalarıdır. Sergideki resimler arasında Baba Yaga'nın tavuk ayakları üzerindeki kulübesi biçiminde bir saat tasarımı vardı.* Bu tür görseller eğer ses olarak yeniden çizileceklerse, Avrupa müziğinin sonat biçiminden tamamen bağımsız olan yeni bir müzikal ifade üslubu gerektirirler ve Musorgski'nin *Resimler*'i bunu başardı. Müzik için yeni bir Rus dili yarattı.

"Size, başkomutan, sevgili Viktor'un anısına 27 Haziran 74'te düzenlenen Gartman Sergisi'nin sponsoruna." Böylece Musorgski *Resimler*'i, eleştirmen, bilgin ve bütün Rus sanatlarında ulusal okulun savunuculuğuna kendini adayan Vladimir Stasov'a ithaf etmişti. Stasov, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında Rus kültür çevrelerinde önemli bir karakter, hatta bir despottu. Rusya'nın en büyük yeteneklerinin büyük bir çoğunluğunu o keşfetmiş, (Balakirev, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov, Glazunov, Repin, Kramskoi, Vasnetsov ve Antokolski); çalışmalarının pek çoğuna ilham vermişti (Borodin'in *Prens Igor*'u, Musorgski'nin *Khovanshchina*'sı; Balakirev'in *Kral Lear*'ı ve Rimski'nin *Sadko* ve *Şehrazad*'ı gibi); ayrıca basına gönderilen sayısız kızgın makale ve mektupla onlar adına savaşmıştı. Stasov, parlak bir dogmacı olarak ünlenmişti. Turgenyev, "tam-Rus büyük eleştirmenimize" karşı hayat boyu devam eden bir tartışma yürütmüş, 1877 tarihli romanı *Ham Toprak*'taki Skoropikhin karakterinde Stasov'u karikatürleştirmişti ("Bir şişe ekşi *kvas* gibi sürekli köpürüp kabarıyor"). Onunla ilgili bir de mani yazmıştı:

> Senden daha zeki biriyle tartış:
> Seni yener.
> Ama yenilginden yararlı bir şey öğrenirsin

* Rus peri masallarında büyücü Baba Yaga ormanın derinliklerinde, yeni gelen şanssız ziyaretçilere yüzünü dönmesini sağlayan hareketli ayaklar üzerine kurulmuş bir kulübede yaşar.

Eşit zekâda biriyle tartış:
Kimse kazanmaz.
Buna karşın çatışmanın keyfini yaşarsın.

Daha az zeki biriyle tartış:
Zafer arzusuyla değil
Ama belki ona faydalı olursun diye.

Hatta bir aptalla bile tartış:
Şan kazanmazsın
Ama bazen eğlencelidir.

Sadece Vladimir Stasov ile tartışma.[65]

Stasov, Rus sanatının kendisini Avrupa'nın elinden kurtarmasını istiyordu. Ruslar Batı'yı taklit ederek en çok ikinci iyi olabilirlerdi ama kendi yerel geleneklerinden ödünç alarak yüksek sanatsal standartları ve orijinalliği ile Avrupa ile yarışan gerçek bir ulusal sanat yaratabilirlerdi. Stasov Akademi Sergisi'nin 1861 tarihli açılışı ile ilgili olarak, "Bu tablolara bakınca, Rusya'daki Ruslar tarafından yapıldıklarını, imzalarına ya da etiketlerine bakmadan tahmin etmek çok zor. Hepsi de Avrupalı çalışmaların tam bir kopyası," demişti.[66] Onun bakış açısına göre sanat, insanların günlük hayatlarını resmetmesi, onlar için bir anlamının olması ve onlara nasıl yaşanacağını öğretmesi bakımından "ulusal" olmalıydı.

Stasov, Musorgski'nin hayatında önemli bir karakterdi. Musorgski ile Stasov ilk defa 1857 yılında, Petersburg Konservatuvarı'na karşı isyan eden Balakirev çevresinin destekleyicisiyken karşılaştılar. 1861 yılında Anton Rubinstein tarafından kurulan konservatuvar Bach, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın müziklerinde gelişen Alman beste standartlarının hâkimiyeti altındaydı. Koruyucusu Grand Düşes Elena Pavlovna'ydı, Alman kökenli olup ulusunun kültürel amacını yaymaya çalışan Grand Düşes, Rubinstein konservatuvar için kamu finansmanı sağlayamayınca sarayın desteğini elde etmişti. Rubinstein, Rusya'nın müzik yaşamının amatörlüğünü küçük görüyor (Glinka'ya heveskâr

diyordu), Alman çizgisinde bir müzik eğitimini geliştirmeye çalışıyordu. Rubinstein'ın iddiasına göre Rus ulusal müziği, sadece etnografik bir ilgiydi, hoştu ama sanatsal değerden yoksundu. Balakirev ve Stasov öfkelenmişlerdi. Alman geleneği tarafından bir standart belirlendiğini kabul etmelerine rağmen ulusalcılar olarak Glinka'nın "saf Rus" müziğine tapıyorlardı (aslında Alman ve İtalyan etkileriyle demlenmişti)[67] ve Rubinstein'ı "Avrupalı koruyucu azameti" dedikleri yüksekliklerden Rusya'ya kara çalmakla suçlayarak misilleme yapmışlardı.[68] Rubinstein'a karşı yabancı düşmanlıkları, hatta Yahudi düşmanlıkları vardı. Ona "Tupinstein" (akılsız), "Dubinstein" (kalın kafalı) ve "Grubinstein" (ilkel) diyorlardı. Alman ilkelerinin Rus biçimlerini boğacağından korkuyorlardı ve bu korkuları yabancı aleyhtarlığına yol açmıştı. 1862'de konservatuvarın direkt rakibi olarak yerel yetenekleri geliştirme göreviyle Parasız Müzik Okulu'nu açmışlardı. Stasov'un sözleriyle Petersburg elitlerinin "malakof ve fraklarının" artık taşranın "uzun Rus ceketlerine" yol açmasının zamanı gelmişti.[69] Bu okul, Rus müzik tarzının öncülüğünü yapan "Rus Beşlerinin", *kuchka*'nın kalesi olmuştu

Kuchkist bestecilerin hepsi 1862'nin genç erkekleriydi. Balakirev yirmi beş yaşındaydı, Cui yirmi yedi, Musorgski yirmi üç, yaşlıları olan Borodin yirmi sekiz ve en küçükleri olan Rimski-Korsakov ise sadece on sekiz yaşındaydı. Her biri kendi kendini yetiştirmiş amatörlerdi. Borodin besteciliği kimyagerlik kariyeri ile birleştirmişti. Rimski-Korsakov deniz subayıydı (Birinci Senfonisi bir gemide bestelenmişti). Musorgski müziğe başlamadan önce muhafız birliğinde, ardından da devlet memuriyetindeydi, ancak 1870'lerde, başarısının doruk noktasındayken içki alışkanlığının maliyeti onu Devlet Orman Bakanlığı'nda tam zamanlı çalışmak zorunda bırakmıştı. Dahası, Çaykovski gibi konservatuvar bestecilerinin elit statülerine ve sarayla bağlantılarına karşın *kuchklist*ler genel olarak taşranın önemsiz kibar sınıfından gelmeydiler. *Birlik ruhları* bir dereceye kadar kendi yarattıkları bir efsaneye, "otantik Rus" hareketine dayanıyordu, bir anlamda anavatana klasik akademiden daha yakındı.[70]

Ama geliştirdikleri müzikal dil, onları konservatuvarın âdetlerinden kutuplar kadar ayırıyordu ve içinde mitsi olan hiçbir şey yoktu. Bu kendine özgü Rus biçimlendirmesi iki unsura dayanıyordu. Önce köy şarkılarında, Kazak ve Kafkas danslarında, kilise ilahilerinde ve (yakın zamanda kalıplaşacak olan) kilise çanlarında duyduklarını müziklerine dahil etmeye çalıştılar.* "Yine çan sesleri!" diye öfkeyle söylenir, Rimski-Korsakov *Boris Godunov* icralarından birinin ardından. Kendisi de bu sesi, *Pskov'lu Bakire* (1873), *Paskalya Uvertürü* (1888) eserlerinde ve Borodin'in *Prens Igor* ve Musorgski'nin *Khovanshchina* eserlerinin orkestrasyonlarında pek çok kez tekrarlamıştır.[71] *Kuchkist* müziği, Rus hayatını taklit eden seslerle doludur; Glinka'nın bir zamanlar "Rus müziğinin ruhu" dediği şeyi, Rus köylü sınıfının uzatılmış, lirik ve melismatik** şarkılar oluşturmaya çalışır. Balakirev, 1860'larda (sanatta popülizmin altın çağında) Volga bölgesinin halk şarkılarını inceleyerek Rus müziğinin ruhunu üretti. Daha önceki antolojilerin hepsinden daha çok onun kayıtları Rus halk müziğinin ayırıcı özelliklerini ustaca korumuştur:

- "Tona uygun değişkenliği": Ezgi bir dizinin merkezinden diğerine doğal bir şekilde geçiyor gibidir ve çoğunlukla parçanın başlangıcından farklı bir açkıyla (genellikle iki açkı düşük ya da yüksek) bitmektedir. Bu bir belirsizlik, tanım eksikliği ya da armonide mantıksal devamlılık eksikliği etkisi yaratır. Ve biçimlendirilmiş *kuchkist* formunda bile, Rus müziğinin sesini Batı'nın tona uygun yapısından çok farklı yapmaktadır.
- Heterofonisi: Melodi birkaç ahenksiz sese bölünür, her birinin kendine ait tema çeşitliliği bulunur ve sonuna ka-

* Rus kilise çanlarının diğer çanların seslerine benzemeyen özel bir müzikalitesi vardır. Rus çan çalma tekniğinde çancı farklı çanlara direkt çekiçle vurur ya da çan dillerine bağlı kısa kordonları kullanır. Bu teknik, çanların çınlayan akislerinin ortaya çıkardığı ahenksizliğe rağmen çeşitli melodilerin birbirine uyduğu bir biçim yaratır. Batı'nın uzun kordonları yerden sallayarak çan çalma tekniği senkronizasyonu ulaşılması imkânsız hale getirmektedir.

** Sözlü müzikte, tek hecede birden fazla nota kullanıldığında ortaya çıkan tür. (çev.)

dar, yani şarkı tek bir çizgiye dönene kadar şarkıcılar tarafından doğaçlama yapılır.

- Paralel beşlik, dörtlük ve üçlük kullanımı: Etkisi, Rus müziğine Batı müziğinin cilalı armonilerinde hiçbir şekilde olmayan ham bir titreşim kalitesi vermektir.

İkinci olarak *kuchkist*ler, Batı'nın müziğinden farklı, belirli bir "Rus" tarzı ve rengi yaratmak için bir dizi armonik yöntem icat ettiler. "Egzotik" Rusya biçimlendirmesi sadece kendine özgü değildi, tamamen icat edilmişti, çünkü bu yöntemlerin hiçbiri Rus halk ya da kilise müziğinde gerçekten kullanılmıyordu:

- Tüm aralık ölçüsü (do-re-mi-fa diyez-sol diyez-do): Glinka tarafından icat edildi ve ilk kez *Ruslan ve Ludmilla* (1842) operasındaki büyücü Chernamor marşında kullanıldı; korkunç ve kötünün "Rus" sesi oldu. Çaykovski'den (1890'da *Maça Kızı* eserinde Kontes'in hayaletinin görünmesinde) Rimski-Korsakov'a (bütün sihirli hikâye operalarında; *Sadko* (1897), *Ölümsüz Kaşçey* (1902), *Kitej* (1907)) kadar bütün büyük besteciler tarafından kullanıldı. Bu ölçü Debussy müziğinde de duyulur, bunu (başka şeylerin yanı sıra) Musorgski'den almıştır. Daha sonraları korku sineması partisyonlarının standart yöntemi haline gelmiştir.
- Tüm aralık öncesi yarı aralıktan oluşan sekiz ölçü (do-re-mi bemol-fa-sol bemol-la bemol-si çift bemol-do bemol): İlk olarak Rimski-Korsakov tarafından 1867 tarihli senfonik suiti *Sadko*'da kullanıldı ve bir tür Rus kimliği, sadece Rimski değil, takipçileri tarafından da büyü ve tehditin ana motifi haline geldi. Stravinski üç önemli balesinde kullandı; *Ateşkuşu* (1910), *Petruşka* (1911) ve *Bahar Ayini* (1913).
- Üçlü sekanslarda ton değişimi: Liszt tarafından kullanılan ve sonat tarzının katı (Alman) değişim kurallarından kaçınan Rusların gevşek senfonik şiir tarzı yapılarının temeli olarak benimsedikleri yöntem. Sonatın gelişme bölümünde minöre alışılmış ilerlemenin yerine, (Örneğin

Do majörden la minöre) Ruslar açılış bölümünde dizin merkezi geliştirdiler (mesela do majör) ve sonraki bölümlerde üçlü sekanslar halinde ilerlediler (la bemol majör, Fa majör, Re bemol majör ve bu şekilde ilerler). Bunun etkisi Batı'nın gelişme kurallarından kurtulup bestenin resmi simetri kurallarına göre değil, müziğin "içeriği" (program niteliğindeki ifadeler ve görsel tanımlamalar) tarafından şekillenmesine olanak veriyordu.

Gevşek yapı, Musorgski'nin Rus tarzını bütün çalışmalardan muhtemelen daha çok tanımlayan *Sergiden Resimler*'i için önemliydi. Musorgski, *kuchkist* bestecilerin en orijinaliydi, zira Avrupa beste kuralları konusunda çok az eğitim almıştı. Ama esas neden, Avrupa okulunu bilinçli olarak reddetmesi ve alaşağı etmek için Rus folklorünün geleneklerini diğer ulusalcılardan daha çok incelemesiydi. Bu Rus karakterinin (tembel, derbeder, çok içen; çalım ve patlayan bir enejiyle dolu), Batı ile olan ilişkilerde Kutsal Soytarı'yı oynamasının bir anlamı vardı. Bach, Mozart ve Haydn müziklerinden hazırlanmış beste geleneklerini elinin tersiyle itti. 1868 yılında Musorgski, Rimski-Korsakov'a, "Senfonik gelişim, teknik olarak anlaşıldığı haliyle, Almanlar tarafından, tıpkı felsefeleri gibi geliştirilmiştir," diye yazar. "Bir Alman düşününce önce uzun uzun teorisini kurar ve sonra kanıtlar, bizim Rus kardeşlerimiz ise önce kanıtlar, ardından teoriyle kendisini eğlendirir."[72]

Musorgski'nin hayata karşı direkt yaklaşımı, *Resimler*'e de yansımıştır. Suit gevşekçe yapılandırılmış bir dizi müzikal portredir, bir resim galerisinde zarif ve rahat bir ilerleyiştir, resmi ("Alman") detaylandırma ya da geliştirme kurallarından hiçbir iz yoktur ve içerisinde Batılı müzikal gramer geleneklerinden çok az örnek bulunur. Merkezinde, Rus halkının imgeleminin büyülü kavrayışı ve gücü vardır. Açılışı "Gezinti (*Rus tarzında*)," metrik esnekliği olan, halktan esinlenen bir ezgidir, ani ton değişiklikleri, açık beşli ve sekizli aralıkları, koroya ait heterefoni, köylü şarkılarının modelini aksettirmektedir. Grotesk ve çalkantılı

"Baba Yaga" değişimleri açkılar arasında ısrarlı bir şekilde gidip gelmekte ve her seferinde Rus köylü şarkısının değişmez üslubuyla Sol açkısına dönmektedir, ardından gerçekleşecek müzikal bir devrimde, Stravinski tarafından *Bahar Ayini*'nde patlayıcı bir güçle uygulanacaktır. Musorgski'nin son resmi, muhteşem "Kiev Kapısı," dini açıdan yüceltici, güzel ve dokunaklıdır; ilhamını antik Rus ilahisinden ve Bizans kökenli Znannmeny ilahisinden alıp burada, insanı huşu içinde bırakan kapanış anlarında ağır çanların seslerinde çınlar. Muhteşem bir andır, bütün Rusya'nın tablosu bir sesle çizilmiştir; Musorgski'nin arkadaşına dokunaklı övgüsüdür.

5

Yazar, sanatçı ve besteciler, "Rus tarzına" olan ilgilerinin yanı sıra Moskova tarihine karşı da bir takıntı geliştirdiler. Rusya'nın on dokuzuncu yüzyıldaki kültürel arayışında Moskova'nın önemini görmek için insanın sadece büyük tarihi operalara (Glinka'nın *Çar İçin Bir Yaşam* eserinden Rimski-Korsakov'un *Pskov'lu Bakire* veya Musrogski'nin *Boris Godunov* ve *Khovanshchina* eserlerine kadar), tarihi oyunlara, romanlara (Puşkin'in *Boris Godunov* eserinden Alexei Tolstoy'un *Korkunç İvan'ın Ölümü* ile başlayan üçlemesine kadar), tarih temalı şiirsel çalışmalardaki büyük artışa ve Surikov ve Repin veya Vasnetsov ve Vrubel'in tabloları gibi epik tarih tablolarına bakması yeterlidir. Bu çalışmaların hemen hepsi Korkunç İvan'ın son yılları ile Boris Godunov'un saltanatı ve Romanov hanedanının kurulması arasındaki "Karışıklık Dönemi" denen yıllarla ilgilidir. Tarih, Rusya ve kaderiyle ilgili karşıt görüşlerin savaş alanı olarak görülmektedir ve bu elli yıl Rusya'nın geçmişinde çok önemli bir dönem olarak görülür. Her şeyin gasp edilebileceği, ulusun temel kimlik sorunu ile karşı karşıya olduğu bir dönemdir. Rusya seçilmiş yöneticiler tarafından mı yönetilecektir, yoksa çarlar tarafından mı? Avrupa'nın bir parçası mı olacaktır, yoksa dışında mı kalacaktır? Ve aynı

sorular on dokuzuncu yüzyılın düşünen Rusları tarafından da sorulmaya devam ediyordu.

Boris Godunov bu ulusal tartışmada can alıcı bir figürdü. Onunla ilgili tarihler, oyun ve operalar aynı zamanda Rus kaderinin de birer araştırmasıydı. Puşkin ve Musorgski'de gördüğümüz Godunov, ilk olarak Karamzin'in *Tarih*'inde görüldü. Karamzin Godunov'u trajik bir karakter, geçmişin peşini bırakmadığı ilerici bir yönetici, siyasi gerekler ve kendi vicdanı arasındaki boşluk tarafından perişan edilen, korkunç bir güce ama aynı zamanda insani zaaflara sahip biri olarak tasvir etmişti. Ama Karamzin, ortaçağ çarını modern psikolojik dram konusu yapmak için Godunov tarihinin pek çok kısmını da icat etmek zorunda kalmıştı.

Gerçek Boris, *boyar* bir ailenin öksüz çocuğuydu ve Çar Korkunç İvan'ın vesayeti altında, Moskova sarayında yetişmişti. Godunovlar çar tarafından soylu kanın potansiyel tahrikçi olarak görüldüğü bir dönemde kraliyet ailesi ile yakınlaşmışlardı. Soylu *boyar* klanları ile uzatmalı bir çatışma içine giren İvan, Godunovlar gibi basit kökenleri olan sadık askerleri terfi ettirmeyi ilke edinmişti. Boris'in kız kardeşi İrina Godunov, İvan'ın zayıf ve geri zekâlı oğlu Fedor'la evlendi. Kısa bir süre sonra İvan, büyük oğlu Çareviç İvan'a saldırarak onu öldürdü. On dokuzuncu yüzyıl hayal gücünü, Repin'in ünlü *16 Kasım 1581'de Korkunç İvan ve Oğlu İvan (1885)* isimli tablosu ile yakalayan bir olaydı bu. İvan'ın diğer oğlu Dmitri, İvan 1584 yılında öldüğünde sadece iki yaşındaydı ve tahtta hak iddia edebilmesi çok zayıf bir ihtimaldi. Çarın yedinci evliliğinden olan oğluydu ama kilise yasaları üçüncüye kadar izin veriyordu. Bu nedenle İvan öldüğünde Fedor taç giydi. Hükümetin yönetimsel işlerini Boris Godunov üstlenmişti, resmi belgelerde kendisine "Büyük Hükümdarın Kayınbiraderi, Rus Topraklarının Yöneticisi" olarak hitap ediliyordu. Boris hükümeti dikkate değer bir şekilde başarılı hale getirdi. Baltık topraklarındaki Rus sınırlarını güvenceye aldı, Tatar akınlarını güney steplerinden uzak tuttu, Avrupa ile bağları güçlendirdi ve seçkinlere sabit işgücü sağlamak amacıyla

serfliğin yönetimsel çerçevesini hazırladı; köylüler arasında hiç de beğenilmeyen bir önlemdi bu. 1598'de Fedor öldü. İrina tacı reddetti ve bir vâris verememenin üzüntüsüyle perişan bir şekilde bir manastıra kapandı. *Zemski sobor* ya da "Ülke Meclisi'nde" Moskova *boyarları* Boris'in çar olması yönünde oy kullandılar; o, Rus tarihindeki ilk seçilmiş çardı.

Godunov'un saltanatının ilk yılları refah ve huzur içinde geçti. Pek çok açıdan Boris aydınlanmış bir hükümdar, zamanının ötesinde bir insandı. Batı tıbbıyla, kitap basımıyla ve eğitimle ilgileniyor, hatta Rusya'da Avrupa modelinde bir üniversite kurmayı hayal ediyordu. Ama 1601-3 yılları arasında işler kötüleşmeye başladı. Bir dizi başarısız hasat mevsiminin ardından Moskovi'nin köylü sınıfının yaklaşık bir çeyreği açlıkla karşı karşıya kaldı. Köylülerin hareket etmelerini yasaklayan yeni serflik yasası, krizi daha da kötüleştirdiği için taşradaki protestolar çarı hedef almaya başladı. Eski prenslik klanları, gücü kendi soylu ayrıcalıklarını tehdit eden bu seçilmiş türedi çara karşı komplolarını yenilemek için, ortaya çıkan bu kıtlık krizinden yararlandılar. Boris soylu ailelere, (özellikle Romanovlara) karşı polis denetimini artırdı, pek çoğunu ihanet nedeniyle Sibirya'ya ya da Rusya'nın kuzeyindeki manastırlara sürgüne gönderdi. Bu siyasi krizin ortasında, Rus tahtında hak iddia eden bir genç, ordusuyla birlikte Polonya'da ortaya çıktı. Polonya arazi kazanımı için Rusya'daki bölünmelerden her zaman faydalanan bir ülkeydi. Hak iddia eden sahtekâr ise bir zamanlar Romanovların hizmetinde olan ve büyük ihtimalle de bu çılgınlık için görevlendirilen Grigori Otrepev isimli kaçak bir keşişti. İvan'ın en küçük oğlu Çareviç Dmitri olduğunu iddia ediyordu. Dmitri 1591 yılında boğazı kesilmiş bir halde bulunmuştu; epilepsi hastasıydı ve o dönemlerde bir kriz sırasında kendi kendisini bıçakladığı söylenmişti. Ama Godunov'un muhalifleri Rus tahtına giden yolu temizlemek için çocuğu onun öldürdüğünü iddia etmişlerdi hep. "Düzmece Dmitri" bu şüpheler üzerine oynamış, kendisini öldürme komplosundan kaçtığını iddia etmişti. Bu, Moskova'ya ilerlerken, hoşnut olmayan köylü sınıf ve Kazaklar arasında

"Gaspçı Çar"a karşı destek toplamasını sağlamıştı. Godunov 1605 yılında, "Düzmece Dmitri'nin" ordusu Moskova'ya yaklaşırken aniden öldü. Karamzin'e göre "bir suçlu için kaçınılmaz olan iç sıkıntısı" nedeniyle ölmüştü.[73]

Godunov'u Dmitri'nin cinayetine karıştıran kanıtlar Romanovlar tarafından uydurulmuştu. Romanovların taht üzerindeki iddiaları, Boris Godunov'un ölümünden sonraki içsavaş ve yabancı işgalinin olduğu "Karışıklık Dönemi" ardından Rusya'nın bütünlüğünü sağlamak için *boyarlar* meclisinin kendilerini seçmesine bağlıydı. Belki de Karamzin, Godunov'un katil olmadığını fark edebilmeliydi. Ama neredeyse başvurduğu bütün belgeler, resmi memur ve keşişler tarafından değiştirilmişti ve Romanov efsanesine meydan okumak da başını hükümetle belaya sokabilirdi. Buna karşın cinayet hikâyesi Karamzin'in karşı koyamayacağı kadar güzeldi. Ona, Godunov'un beyninin iç çatışmalarını, kanıtlarla desteklenmese de, keşfetme olanağı veriyordu. Boris Godunov'la ilgili trajik anlayışını destekliyordu, işlediği suçtan bir türlü kurtulamayan ve en sonunda çar olarak kendi gayrimeşruluğu yüzünden perişan olan ilerici bir yönetici. Karamzin'in *Tarih*'i, İmparator Alexander'a –Romanov Hanedanı'nın o dönemde tahtta olan çarına– ithaf edilmişti ve vizyonu belirgin bir şekilde monarşistti. Godunov hikâyesinden çıkardığı ahlaki ders –seçilen yöneticiler hiçbir zaman iyi değildir– Alexander'ın saltanat politikalarına dikkatli bir şekilde uyarlanmıştı. Boris, bir Rus Bonapart'tı.

Puşkin'in *Boris Godunov* isimli eseri Karamzin'in *Tarih*'ini temel almıştı, hatta bazı bölümleri kelimesi kelimesine aynıydı. Oyunun algılanma biçimi kesin olarak saltanatçıydı, insanlar kendi tarihlerinde aktif rol oynamıyorlardı. Dramın sonundaki o ünlü sahnede geçen "insanlar sessiz kaldı"nın (*narod bezmolvstvuet*) anlamı buydu. *Godunov* operasının ilk versiyonunda (1868-9) Puşkin'in metnini takip eden Musorgski de, Rus halkını karanlık ve pasif, Moskova'da cisimleşen eski Rus gelenek ve inançları içine batmış bir güç olarak betimlemişti. Rusların algılanışı Kızıl Meydan'da St. Basil dışındaki sahnede özetlenmişti.

Aç insanlar toplanmışlardır ve Boris, ima yoluyla çarın suçlarını kınayan Kutsal Soytarı ile yüzleşir. Ama kalabalık eylemsizdir, çara itaatle diz çökmüşlerdir ve Kutsal Soytarı "Çar Herod'a" dua etmeyeceğini söylediğinde bile sadece dağılmakla yetinirler. Böylece bir isyanın işareti olabilecek bir şey geçer gider ve Kutsal Soytarı, halkın lideri değil, vicdanın ve Boris'in pişmanlığının sesi olarak görülür.[74] Ancak operanın ikinci versiyonunda (1871-2) "Kromy Orman Sahnesi"nin eklenmesi ile Musorgski halk ve çar arasında bir çatışma teması sunar. Bu çatışma, bütün dramın hareket gücü, insanlar da operanın gerçek trajik konuları haline gelir. Kromy sahnesinde insanlar isyan halinde gösterilir, kalabalık çarla alay eder ve halkın sesinin somut örneği olarak da halk şarkısı kullanılır. Musorgski bu sahneyi önce müzikal etkisi nedeniyle canlandırmıştı, çünkü Rimski-Korsakov'un *Pskov'lu Bakire* eserinde benzer bir kalabalık sahnesindeki koro heterofonisinden etkilenmişti. İki adam o dönemlerde aynı daireyi (ve piyanoyu) paylaşıyorlardı ve Musorgski, Kromy sahnesi üzerinde çalışmaya başladığında Rimski de operasını orkestraya uyarlıyordu.[75] Ama St. Basil önündeki sahne yerine Kromy sahnesini koymak (ki Musorgski'nin istediği de açıkça buydu) operanın düşünsel vurgusunun tamamen değişmesi anlamına geliyordu.*

Karamzin'in ya da Puşkin'in *Godunov*'larında isyan yoktu, ayrıca Rus müzik uzmanı Richard Taruskin'in parlak bir şekilde gösterdiği gibi, operasının yeni popülist tanzimi, Musorgski'nin, *Khovanshchina*'mn da (1874) planlanmasına yardımcı olan tarihçi Nikolai Kostomarov ile arkadaşlığının bir sonucuydu. Kostomarov sıradan insanı tarihin asli gücü olarak görüyordu. En önemli çalışması, II. Alexander'ın saltanatının ilk yıllarında kabul edilen liberal sansür yasalarının ilk örneklerinden biri olan *Stenka Razin'in İsyanı* (1859) eseri, onu Rus sanatını 1860 ve 1870'lerde ilerletmek için çok şey yapan liberal aydın çevrelerde gözde ve etkili biri yaptı. *Karışıklık Dönemi*'nde (1866) Kosto-

* Bu sebeple modern prodüksiyonların bu iki sahneyi de katına eğilimleri, müzik temelinde anlaşılabilir olsa da, St. Basil sahnesini partisyonun yeniden düzenlenmiş versiyonundan fiziksel olarak yırtan Musorgski'nin arzusu ile çelişiyor.

marov, kıtlığın, göçmen serf çetelerini Düzmece Dmitri'nin yanında ve Boris Godunov'a karşı toplanmaya nasıl yönelttiğini anlatmaktadır:

Kim Boris'e karşı onların lideri olursa, kim hayatlarında ilerleme sözü verirse zevkle o kişiye yönelmeye hazırlardı. Bu durum, şu veya bu politik ya da sosyal düzene olan bir heves değildi. Bu sadece acı çeken kalabalıkların, yeni düzenin eskisinden daha iyi olabileceği umudu ile yeni bir yüze kendilerini kolayca bağlamasıydı.[76]

Bu şekilde algılanan Rus insanı –acı çeken, bastırılmış, yıkıcı, itici şiddet dolu, kontrol edilemez ve kendi kaderini kontrol edemeyen insan– 1917 yılında da aynı şekilde algılanabilir.

"Tarih benim geceye özgü dostum," diye yazar Musorgski, 1873 yılında Stasov'a, "bana zevk ve sarhoşluk getiriyor."[77] Ona tarih virüsünü aşılayan Moskova'ydı. Onu "başka bir dünyaya" nakleden "eskilik kokusunu" sevmişti.[78] Musorgski için Moskova, Rus topraklarının sembolüydü, eski Rusya'nın âdet ve inanışlarındaki durağanlığın muazzam ağırlığını temsil ediyordu. Petro'nun belirlediği Avrupa medeniyetinin ince cilasının altındaki sıradan insan hâlâ "Jericho" sakiniydi. "Gazeteler, kitaplar, hepsi ilerledi ama insanlar bir adım bile gitmediler," diye yazar besteci, 1872'de Petro'nun doğumunun iki yüzüncü yıldönümünde Stasov'a. "Hayırseverler, kendilerini yüceltme ve şöhretlerini sağlamlaştırma eğilimindedirler, ama halk sızlanır, sızlanmasını kısmak için içer ve daha yüksek sesle sızlanır: '*hareket etmedim!*'"[79] Musorgski'nin *Boris Godunov* eserinde Kutsal Soytarı'nın kâhince söylediği son sözlerde ifade ettiği, eski Rusya'nın kötümser bir manzarasıydı:

Karanlıkların karanlığı, zifiri karanlık
Vah sana Rus, vah
Ağla, ağla Rus halkı
Aç halk.

Godunov'dan hemen sonra *Khovanshchina*'ya başladı Musorgski: Petro'nun 1682'deki taç giyme arifesinden, 1689 ile 1698 yılları arasında bir dizi isyan çıkaran, Moskova *boyar*larının ve Eski İnananlar'ın son savunucuları *streltsy* silahşorlarının vahşi bir şekilde bastırılmalarına kadar olan dönemde, Moskova'daki siyasi ve dini çatışmaların ortasında geçen bir opera. Binden fazla silahşor çarın emriyle idam edilmiş ve 1680'li yıllarda, kendisi ülkeyi yönetemeyecek kadar küçükken vekil olarak ülkeyi yöneten kız kardeşi Sophia'yı onun yerine geçirmek için komplo kuranlara karşı bir uyarı olarak, ezilmiş bedenleri sergilenmişti. İsyanlardaki rolünün cezası olarak Petro, Sophia'yı rahibe olmaya zorladı. İsyancılara sempati duyan karısı Eudoxia da aynı kadere boyun eğdi. Streltsy isyanı ve sonrasındaki olaylar Rus tarihinde önemli bir dönüm noktasını, yeni ve dinamik Petro devletinin geleneklerle çatıştığı bir dönemi simgeliyordu. Eski Rusya'nın savunucuları, Musorgski'nin operasında, *streltsy* silahşorlarının esas lideri, Moskovalı bir reis, kahraman Prens Khovanski (*Khovanshchina* "Khovanski'nin yönetimi" demekti) ve Eski İnanan Dosifei (adını Kudüs'teki birleşik Ortodoks Kilisesi'nin son patriğinden alan hayali bir karakter) tarafından temsil ediliyordu. Onları birbirine bağlayan şey, Khovanski'nin nişanlısı ve Eski İnanç'ın sadık bir takipçisi olan hayali kahraman Marfa'ydı. Marfa'nın ısrarlı duaları ve Ortodoks dini için ağıtları bu operanın merkezinde yatan derin kayıp duygusunu ifade eder.

Batıcılar *Khovanshchina*'yı ilerici bir çalışma, eski Moskova'dan St. Petersburg'un Avrupalı ruhuna geçişin bir kutlaması olarak gördüler. Örneğin Stasov, Musorgski'den, üçüncü perdenin daha fazla bir bölümünü Eski İnananlar'a ayırmasını istedi. Çünkü bu, onların "antik Rusya'nın aşağılık, acınası, aptal, batıl, uğursuz ve kindar tarafı" ile ilgilerini güçlendirirdi.[80] Bu yorumlama biçimi Musorgski'nin 1881'deki ölümünden sonra, tamamlanmamış partisyonun editörü olan Rimski-Korsakov tarafından düzeltildi, prelüd ("Moskova Nehri'nde Şafak") sona kaydırıldı ve orijinal versiyon eski Moskova'nın lirik bir tasviriy-

ken Petro'nun yükselen güneşinin bir işareti haline geldi. Bunun öncesinde her şey geceydi.

Bu basit mesaj, Rimski'nin vandalist bir eylemi ile daha da güçlendi. Rimski, operanın final korosu olan ve Musorgski'nin şarkı söyleyen bir arkadaşından kopyaladığı, Eski İnananlar'ın melismatik melodisinin sonuna Preobrazhenski alayının, Petro'nun *streltsy* silahşorlarının (Musorgski'nin alayı) yerine kurduğu kişisel muhafız birliğinin marşının küstah ezgisini ekledi. Rimski'nin programlı değişiklikleri olmasaydı, operanın beşinci ve sonuncu perdeleri Eski İnananlar'ın olacaktı. Beşinci perde konusunu, 1698'de Streltsylerin isyanının bastırılmasına karşılık Eski İnananlar'ın toplu intiharlarından alıyordu; 20.000 kadar Eski İnanan'ın, Rusya'nın kuzeyindeki çeşitli bölgelerde bulunan kilise ve şapellerde toplanıp kendilerini yaktıkları söylenir. Musorgski'nin operasının orijinal versiyonunun sonunda Eski İnananlar ilahiler söyleyip dualar ederek ölüme yürürler. Böylece opera, Moskovi'nin eski dinsel dünyasının ölümüne duyulan bir kayıp hissi ile son bulur. Söylenebileceği kadarıyla Musorgski'nin amacı, *Khovanshchina*'yı bu melankolik tarzda, *Boris Godunov* gibi hafif ve karamsar bir atmosferde kapatmaktı. Operayı, Rimski-Korsakov'un zorladığı gibi ileriye doğru hareket eden bir tema ile "çözümlemek" ihtiyacı duymamıştı. Çözümsüzlük ve hareketsizlik Musorgski'nin hâkim temalarıydı. Moskovi'nin düşüşünün ardından Rusya'nın ilerlemesiyle ilgili çelişkili duyguları vardı. Eski İnananlar'm idealizmine sempati duyuyordu. Rusya'daki hayatın keder ve umutsuzluğunu sadece dualaların yenebileceğini düşünüyordu. Ayrıca Eski İnananlar'ın son "Otantik Ruslar" oldukları, yaşam tarzlarının Avrupalı âdetleri ile henüz bozulmadığı inancını taşıyordu. Bu tür düşünceler 1860'larda sadece eski Moskovi'nin ataerkilliğini idealleştiren Slavcılar tarafından değil, ayrılıkçılığın sosyal tarihini yazan Kostomarov ve Shchapov gibi halkçı tarihçiler ve Moskova'daki Eski İnananlar'ı inceleyen etnograflar tarafından da geniş bir şekilde benimseniyordu. Bu görüşler o dönemde

"Anavatan" hareketinin (*pochvennichestvo*) bir üyesi olan Dostoyevski gibi yazarlar tarafından da paylaşılıyordu. "Anavatan" hareketi 1860'ların başlarında yazar ve eleştirmenler arasında oldukça etkili olan, Batıcı ve Slavcılar arasında bir tür sentezdi. *Suç ve Ceza*'daki Raskolnikov karakterinin adının anlamı "ayrılıkçı"dır.

Ressam Vasily Surikov da, halkın yerel âdetleri ile modernleşen devlet arasındaki çatışmayı keşfetmek için Eski İnananlar'ın tarihine odaklandı. İki harika tarihi tablosu *Streltsy'nin İdam Sabahı* (1881) ve *Boyar'ın Karısı Morozova* (1887) (tablo 7), *Khovanshchina*'nın görsel eşitleriydi. Surikov, Slavcılara Musorgski'den daha yakındı, Musorgski'nin akıl hocası ulusçuluğuna rağmen kanıtlanmış bir Batıcı olan Stasov'du. Surikov Moskova'yı "otantik Rus yaşam tarzının efsanevi diyarı" olarak idealleştirmişti.[81] 1848 yılında bir Sibirya şehri olan Krasnoyarsk'da, Kazak bir ailede doğmuştu. St. Petersburg Sanat Akademisi'nden mezun olduktan sonra tarihi temalar resmetmesi için kendisine ilham veren ve onu yuvasında hissettiren Moskova'ya yerleşmişti. "Kızıl Meydan'a ilk adımımı attığımda yuvamdan anılar canlandı hafızamda, ardından Streltsy'nin hayali canlandı gözümde, kompozisyonundan renk planına kadar."[82] Surikov birkaç yılını Moskova'nın toplam nüfusunun yaklaşık üçte birinin dar ve dolambaçlı sokaklardaki evlerde tıkış tıkış yaşadığı, küçük ölçekli ticaret yapılan Rogozhskoe ve Preobrazhenskoe bölgelerinde, Eski İnananlar'ın etnografik çizimlerini yaparak geçirdi. Ona göre tarih, bu tür insanların yüzlerinde betimlenmişti. Eski İnananlar'ın kanları kaynamıştı ona, "çünkü bir Kazak'ın oğluydunı ve tütün kullanmıyordum," diye hatırlar Surikov. Bir insanın resminin yapılmasının günah olduğu geleneksel batıl inanışlarına aldırmayarak Surikov'un eskizlerini yapmasına izin vermişlerdi. *Boyar'ın Karısı Morozova*'daki bütün yüzler Moskova'da yaşayan insanlardan alınmıştı. Morozova'nın kendisi de bir Sibirya göçmeninden alınmıştı. Tabloyu ilk görenlerden biri olan Tolstoy, kalabalık insan top-

luluğu için övgü yağdırmıştı: "Sanatçı onları mükemmel bir şekilde yakalamış! Sanki canlılar! İnsan neredeyse fısıldadıkları kelimeleri duyacak!"[83]

Surikov'un iki tablosu da, 1881 yılında sergilendiğinde, Streltsy isyanını ve Eski İnananlar'ın inatçı öz savunmalarını kilise ve devlete karşı bir sosyal protesto biçimi olarak gören demokrat aydın sınıfının sağanağına tutulmuştu. II. Alexander'ın 1881 yılının Mart ayında devrimci bir terörist tarafından suikasta kurban gitmesini takiben 1880'lerde yenilenmiş bir siyasi baskı dönemine girilmişti. Yeni Çar III. Alexander, babasının liberal bakanlarını kovup yaptıkları reformları geri alan kararnameler çıkaran politik bir tutucuydu. Yerel hükümet üzerine yeni kontroller kondu, sansür sıkılaştırıldı, çarın şahsi yönetimi eyaletlerdeki ajanları aracılığı ile yeniden vurgulandı ve modern bir polis devleti şekillenmeye başladı. Bu bağlamda demokratların Surikov'un tablolarındaki tarihi figürleri çarist devlete karşı çıkmalarının bir sembolü olarak görmek için nedenleri vardı. Özellikle Morozova, popüler bir şehit olarak görülüyordu. Sanatçı, ünlü dulu bu şekilde resmetmişti, Moskovalı zengin bir *boyar* ailesinin mirasçısı ve on yedinci yüzyıl Nikon reformları döneminde Eski İnananlar'ın önemli bir koruyucusuydu. Surikov'un (birkaç metre yüksekliğindeki) tablosunda, bir kızakla ölene kadar işkence görmek üzere hapishaneye sürüklenmekteydi; bir eli, devlete meydan okumanın bir hareketi olarak, Eski İnananlar'ın iki parmaklı haç işaretini yapar şekilde gökyüzüne yükselmişti. Morozova, bir amaç uğruna ölmeye hazır, ağırbaşlı bir kadın olarak görünmekteydi. Yüzündeki duygular doğrudan doğruya çağdaş hayattan alınmıştı. Sanatçı 1881 yılında bir kadın devrimcinin –bir amaç uğruna ölmeye hazır başka bir kadının daha– halka açık idamında bulunmuş ve idam sehpasına giderken yüzünde gördüğü "vahşi bakış" onu şoke etmişti.[84] Tarih Moskova sokaklarında yaşıyordu.

6

Moskova on dokuzuncu yüzyılda büyük bir ticaret merkezi haline geldi. Napolyon'un bulduğu, kibarların huzurlu yuvası, altmış yıl içinde her yıl toplu göç alan, çevreye dağılmış sanayi banliyöleri, dükkân ve ofisler, tiyatro ve müzelerle canlı bir metropolise dönmüştü. 1900 yılında 1 milyon nüfusuyla Moskova, New York'la birlikte dünyanın en hızlı büyüyen şehirlerinden biriydi. Nüfusunun dörtte üçü başka yerde doğmuştu.[85]

Moskova'nın büyümesindeki anahtar, demiryollarıydı. Bütün büyük hatlar, güneyin tarımı ile kuzeyin yeni endüstri bölgeleri, doğu ile batının coğrafi merkezinde, bu şehirde birleşiyordu. Batı tarafından finansmanı sağlanan demiryolu, Moskova'nın ticareti için yeni pazarlar açtı ve sanayisini taşradaki işgücü ve hammadde kaynaklarıyla bağladı. Her gün binlerce çalışan trenlerle şehre geliyordu. Şehrin dokuz ana istasyonu çevresindeki pansiyonlar taşradan gelen geçici işçilerle sürekli tıklım tıklımdı. Çok geçmeden Moskova, Rusya'nın kapitalist metropolisi oldu; bu pozisyonu bugün de sürdürmektedir. Tver, Kaluga ve Riazan gibi taşra şehirleri tren aracılığıyla Moskova'nın yörüngesine getirilmişlerdi. Üreticiler mallarını yerel kırsal pazarlara trenle direkt gönderiyor, alıcılar ise üçüncü sınıf bilet ücretini hesaba kattıklarında bile fiyatlar bölge şehirlerindekinden daha ucuz olduğu için Moskova'ya kendileri geliyorlardı, bu yüzden şehirler çürümeye başlamışlardı. Moskova'nın yükselişi aslında kendi bölgesel uydularının çöküşü demekti ve bu Çehov'un *Vişne Bahçesi* eserindeki Ranevskiler gibi, hububatlarının tüketicileri olarak bu kentlere güvenen kibar sınıf çiftçilerin batması demekti. Demiryolunun açtığı uluslararası pazara hazırlıklı değillerdi. Çehov'un oyunu bir tren seyahati ile başlar ve öyle de biter. De-

miryolu bir yenilik simgesiydi; yeni bir hayat getiriyor ve eskisini yok ediyordu.*

Moskova'nın ekonomik bir dev olarak ortaya çıkışı, soylu hâkim bir şehirden tüccar hâkim bir şehir haline gelmesi ile ilişkilendirilmişti. Ama on dokuzuncu yüzyıldaki kültür Rönesansı da Moskova'yı dünyanın en heyecan verici şehirlerinden biri haline getirmişti. Zenginlikleri arttıkça Moskova'nın ileri gelen tüccarları şehrin yönetimini ellerine almış ve sanatına koruyuculuk yapmışlardı.

On dokuzuncu yüzyılın başlarında Moskova'nın ticareti Kremlin'in karşısında, Moskova Nehri'nin kaygan güney kısmındaki Zamoskvoreche bölgesinin dar ve dolambaçlı caddelerinde toplanmıştı. Modern ya da Avrupai âdetlerden az da olsa etkilenmiş ataerkil gelenekleri, katı dinsel yaşamı arka cepheleri caddeye bakan avlulu tüccar evleri ve Eski İnanç'la Moskova'nın geri kalanından farklı bir dünyaydı. Belinski bu evlerle ilgili olarak "Kuşatmaya hazırlanan kaleler gibi, pencereleri kepenkli, kapıları kilitli. Kapı çalınınca köpek havlamaları yanıt veriyor," demişti.[86] Tüccarların görüntüleri, uzun *kaftan* ve sakallarıyla, pek çoğunun aralarından çıkıp geldiği köylü sınıfı andırıyordu. Moskova'nın büyük tekstil hanedanları –Riabushhinskiler, Tretiakovlar, Guchkovlar, Alekseevler ve Vishniakovlar– hepsi de serf ataların nesillerinden gelmekteydiler. Bu nedenle Slavcılar, tüccarları saf Rus yaşam tarzının taşıyıcıları olarak idealleştirmişlerdi. Slavcılar ve tüccarlar, Batı'dan gelen malların iç pazarı yutacağı korkusuyla serbest ticarete karşı birleştiler. Demiryollarında yabancı hâkimiyetine öfkelenerek 1863 yılında Moskova

* Bu simgeye karşı Çehov'un tavrı ile Tolstoy'un tavrını karşılaştırmak çok ilgi çekicidir. Bilim ve teknoloji aracılığı ile ilerlemeye inanan Çehov için (ne de olsa bir doktordu) demiryolu hem iyi (örneğin kısa hikâyesi "*Işıklar*") hem de kötü (örneğin "*Hayatım*") bir güçtü. Ama basit taşra hayatının özlemi içindeki soylu Tolstoy için demiryolu yıkıcı bir güçtü. *Anna Karenina* trajedisinin en önemli anları bu metafor ile bağlıdır: Vronski ile Moskova istasyonundaki ilk buluşması; Vronski'nin Petersburg treninde ona aşkını ilan etmesi; ve Anna'nm kendisini bir trenin önüne atarak intihar etmesi. Burada kaçınılmaz ölüme götüren yenilik, cinsel özgürlük ve zina simgesi bulunmaktadır. Daha ironik ve sembolik olan ise Tolstoy'un Astapovo'da (bugün "Lev Tolstoy"), Moskova'nın güneyinde çıkmaz bir hatta ve istasyon şefinin evinde ölmesidir.

ile Sergiev Posad arasındaki ilk "Rus" demiryolu hattına finansman sağlamak için ortak oldular. Varış noktasının bir manastır, Rus Kilisesi'nin kutsal bir mabeti, eski Moskovi'nin gerçek ruhani merkezi olması sembolikti.

Tüccarlığın halk karşısındaki imajı, kendisi de Zamoskvoreche çocuğu olan Alexander Ostrovski'nin oyunları ile belirlenmişti, babası yerel adliyede çalışıyor ve tüccarların işleriyle ilgileniyordu. Otrovksi Moskova Üniversitesi'nde hukuk okuduktan sonra sivil mahkemelerde kâtip olarak çalışmış, böylece tüccarlarla ilgili oyunlarını dolduran entrika ve çekişmeleri ilk elden tecrübe etmişti. İlk dramı *Aile ilişkileri* (1849) Moskova mahkemelerindeki bir davaya dayanıyordu. Oyun Bolshov isimli bir tüccarın karamsar hikâyesini anlatır. Bolshov, iflas etmiş numarası yaparak borçlarından kurtulmak için bütün mal varlığını, paraları alıp kaçarak borçlular hapishanesine girmesine neden olan kızı ve damadının üzerine yapar. Ancak oyun, tüccarlık tasvirinin tüccarların tahtla ilişkilerine zarar verebileceğini düşünen çar tarafından yasaklanır ve Ostrovski polis gözetimine alınır. Sivil mahkemedeki işinden kovulunca hayatını oyun yazarı olarak kazanmak zorunda kalır ve bir süre sonra Moskova'nın iş dünyasının garip ve (o zamanlar) egzotik ahlak anlayışı ile ilgili çok satan pek çok oyun ortaya çıkarır. Paranın yozlaştırıcı gücü, anlaşmalı evliliklerin ızdırabı, aile içi şiddet ve zorbalık, zinaya kaçış, bunların hepsi Ostrovski'nin oyunlarının temalarıdır. Ancak en ünlüsü belki de *Fırtına*'ydı (1860), Çek besteci Leos Janáček bu eseri *Katya Kabanova* (1921) isimli operasının temeli olarak kullanmıştı.

Rus tüccar stereotipi –açgözlü, sahtekâr, biraz tutucu ve kültürsüz; taşra şehirlerinde bunaltıcı ve kasvetli ne varsa hepsinin cisimleşmiş hali– edebi klişe haline geldi. Turgenyev ve Tolstoy'un eserlerinde toprak sahiplerinin arazilerini dolandıran tüccarlar, aristokrasinin eski dünya değerlerine karşı yeni ticari kültürün tehlikelerini simgelemekteydi. Örneğin *Anna Karenina*'da, umutsuz biçimde müsrif ama bir o kadar da sevimli olan soylu Stiva Oblonski'nin ormanlarını yerli bir tüccara çok düşük bir fiyata satmayı kabul ettiği sahneyi ele alın. Levin, Oblonski'ye

ormanların gerçek değerini söylediğinde Oblonski'nin bir soylu olarak namus duygusu, tüccarın kendisinin bilgisizliğinden yararlandığını bilmesine rağmen anlaşmayı sürdürmeye zorlar onu. Avrupa'nın tamamında on dokuzuncu yüzyıl kültür seçkinleri ticareti hor görüyordu ve bu tavır aydın sınıf tarafından da eşit derecede vurgulanıyordu. Ama hiçbir yerde Rusya'da olduğu kadar etkili olmamış, orta sınıf ve kültür seçkinleri arasındaki ilişkiyi zehirleyerek Rusya'nın kapitalist burjuva yolundan gitme olasılığını, artık çok geç olana kadar kapatmıştı. 1890'larda bile tüccarlar Moskova'nın sosyal çevrelerinden dışlanıyorlardı. Şehrin valisi Grand Dük Sergei, şehrin vergisinin aslan payını tüccarların ödemesine ve bazılarının ona kişisel borç vermesine rağmen balolarına tüccarları kabul etmiyordu. Bunun sonucunda tüccarlar aristokrasiye karşı derin bir güvensizlik duyuyorlardı. Tekstil patronu ve sanat koruyucusu, eski tarz Moskova tüccarı ve Eski İnanan Pavel Tretiakov, kızının piyanist Alexander Ziloti ile evlenmesini, Ziloti'nin soylu olması ve bu nedenle sadece parasının peşinde olması nedeniyle men etti. Yeğeninin yine bir soylu ve sadece bu kadar da değil, Petersburg'lu bir soylu olan A.I. Çaykovski (bestecinin kardeşi) ile evlenmesine de benzer bir tepki verdi.

Ama Ostrovski'nin oyunlarından parlak bir Moskovalı tüccar da biçimlendirilebilirdi. Aslında sadece bu nedenle onun çalışmalarının koruyuculuğunu yapan Moskova'nın çay ithalatçıları Botkinler gibi tüccarlar vardı. Ostrovski'nin oyunlarını tüccarlıkla ilgili olumlu mesajları nedeniyle beğenen diğer bir grup da çıkış noktaları *Moskvitianin* (*Moskovalı*) gazetesi olan "anavatan" eleştirmenleri (*pochvenniki*) denen gruptu. Etkili eleştirmen Apollon Grigoriev, yazar Fedor Dostoyevski ve kardeşi Mikhail'le birlikte "anavatan" hareketinin lider üyelerinden biriydi. Onlara göre Ostrovski'nin oyunları, Rus milliyetiyle ilgili "yeni bir söz" söylüyordu. Onlara göre köylü ve eğitimli sınıf arasında kalan sosyal bir grup olarak tüccarlar, Moskovi ve Petro devletinin unsurlarını uzlaştırarak ülkeyi yönlendirebilecek eşsiz niteliklere sahiptiler. Ostrovski'nin tüccarları ne Slavcı

ne de Batıcıydı, diye yazar Mikhail Dostoyevski *Fırtına* eserinin eleştirisinde. Yeni Rusya'nın Avrupai kültürü içinde gelişmiş, ama eskinin kültürünü korumayı da başarmışlardı ve bu bağlamda, Dostoyevski'ye göre, tüccarlar Rusya'ya sosyal bölünme olmadan ilerleme yolunu göstermişlerdi.[87] Bu yorum, serfliğin kaldırılmasından sonraki ulusal birleşme ile ilgili "anavatan" ideallerinin bir yansımasıydı. Kararname, soylu ve köylü bütün Rus ulusunun, aydın sınıfın kültür idealleri çevresinde uzlaşıp birleşerek manevi yeniden doğuşu konusunda büyük umutlar uyandırmıştı. Belki de "anavatan" eleştirmenlerinin karışık sınıflı kökenleri, pek çoğunun *raznochintsy* olmaları (önemsiz soylu kökenli ama ticaret dünyası ile sıkı bağları bulunan), onların sınıfsız yeni toplumun öncüleri olarak tüccarları idealleştirmelerine neden olmuştu. Gerçi tüccarlar da gerçekten ilgi çekici bir şekilde gelişiyorlardı –eski kültür gettosu Zamoskvoreche'den çıkıyorlardı– ve bu, Ostrovski'nin sonraki oyunlarına yansımıştı. *Son Fedakârlık*'ta (1878), para ve aile içi zulüm olan her zamanki temaları, Avrupai yönleri olan kız ve erkek çocuklarıyla yeni tüccar neslinin ortaya çıkması nedeniyle neredeyse gölgelenmişti. Bir kadın sanatçı *Son Fedakârlık* sahneye ilk konulduğunda, bir köylü şalı içinde görünmek istemediği için bir tüccarın karısı rolünü kabul etmeyince Ostrovski onu tüccar eşlerinin artık aristokrat hanımlardan daha şık giyindikleri konusunda ikna etmişti.[88]

Gerçekten de aile firmalarını genişleterek büyük işletmeler oluşturan bir grup çok zengin tüccar hanedan vardı artık ve bazıları aristokratlardan daha zengindi. Örneğin Riabushinskiler, Moskova'daki tekstil fabrikalarına daha sonra cam, kâğıt, yayıncılık, bankacılık ve sonra da motorlu araçları eklediler; Mamontovların ise muazzam bir demiryolu ve demir dökümhaneleri vardı. Güvenleri arttıkça Zamoskvoreche'nin dar kültürel dünyasını da geride bıraktı bu aileler. Erkek çocukları Avrupai adetleri benimsediler, meslek edinip şehir siyasetine girdiler, sanat koruyuculuğu yaptılar ve genel olarak toplumdaki üstünlük için aristokrasiyle yarıştılar. Pahalı malikâneler aldılar, eşlerini

Paris'in son moda kıyafetleriyle giydirdiler, şaşaalı partiler verdiler ve seçkin İngiliz Kulübü'nde yemekler yediler. Bu genç sanayi baronlarının bazıları aristokrasiye burun kıvıracak kadar zengindiler. Moskova Valisi Savva, Moskovalı fabrikatör ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun en önemli finansörü Morozov'dan evini kendisine göstermesini rica etmişti. Morozov bunu kabul etmiş ve onu davet etmişti. Ancak grand dük maiyetiyle birlikte eve vardığında kendisini, Morozov'un evde olmadığını söyleyen bir kâhya karşılamıştı.[89]

Sınıflar arasında eskiden kalma güvensizliğe rağmen bu kodamanların pek çoğu toplumun liderleri tarafından kabul edilmeyi arzu ediyorlardı. Aristokrasiye katılmak istemiyorlardı. Ama kültür seçkinlerine ait olmak istiyorlardı ve kabul edilmelerinin kamu hizmetlerine, hayırseverliklerine, en çok da sanata verdikleri desteğe bağlı olduğunu biliyorlardı. Bu durum, aydın sınıfın kültür üzerindeki etkisinin Avrupa'dakinden çok daha güçlü olduğu Rusya için çok önemliydi. Amerika ve Avrupa'nın pek çok yerinde, eski küçümseyici tavırlar devam etse de para, toplum tarafından kabul edilmek için yeterliyken, Rusya paranın burjuvazi kültünü paylaşmamıştı ve kültür seçkinleri, servetini halk yararına kullanma yükünü zenginin omuzlarına koyan bir hizmet etiği ile tanımlanmıştı. Şeremetevolar gibi soylu klanlar hayır işlerine büyük paralar harcamışlardı. Dmitri Şetremetev için ise bu, gelirinin bir çeyreği ve on dokuzuncu yüzyılda artan borcunun esas nedeni oluyordu. Ama Moskova'nın lider tüccarları kendi üstlerine düşen hayır işlerini gerçekten de ciddiye alıyorlardı. Pek çoğu, (Kuveykırlarınkinden pek de farklı olmayan) katı ahlaki kuralları tutumluluk, ciddiyet ve kamu yararına özel girişimle birleştiren Eski İnananlar'a dahildi. En büyük tüccar ailelerinin hepsi, özel servetlerinin büyük bölümlerini hayır işleri ve sanatsal koruyuculuk için ayırmışlardı. Savva Mamontov, Moskova demiryolu baronu, opera emprezaryosu ve Ballet Russes'in içinden çıktığı Sanat Dünyası'nın en önemli koruyucusu oldu. Babası tarafından "tembelliğin bir kusur" olduğu ve "çalışmanın bir erdem olmadığı", sadece "basit ve değişmez bir

sorumluluk, hayata karşı ödenmesi gereken bir borç olduğu" inancıyla yetiştirilmişti.[90] Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurucu ortağı Konstantin Stanislavski, eski okuldan bir tüccar olan babası tarafından benzer bir tavırla yetiştirilmişti. 1898 ve 1917 yılları boyunca Moskova Sanat Tiyatrosu'nda hem oyunlarda oynuyor hem yönetmenlik yapıyor hem de babasının fabrikalarında çalışmaya devam ediyordu. Muazzam servetine rağmen Stanislavski, tiyatronun fonlarına çok fazla katkıda bulunamıyordu, çünkü babası "heveslerine kapılmasına" izin vermeyecek kadar az bir aylık bağlamıştı ona.[91]

Bu prensipler, hiçbir yerde, görsel sanatlarda Rusya'nın en büyük özel koruyucusu Pavel Tretiakov'un hayatı ve çalışmalarında olduğu kadar görünür değildir. Kendi kendini yetiştirmiş tekstil baronu Zamoskvoreche Eski İnanan tüccar ailelerinden birinden geliyordu. Uzun sakalı, uzun Rus paltosu ve kare burunlu botlarıyla, eski moda, ataerkil bir figürdü. Bütün hayatı boyunca Eski İnanç'ın ahlaki kurallarına ve geleneklerine bağlı olmasına rağmen genç yaşta dar kültür dünyasından dışarı çıkmıştı. Babası eğitime karşı olduğu için kendi kendine okumayı öğrenip Moskova'nın öğrenci ve sanat çevrelerine karışmıştı. Tretiakov 1850'lerin ortalarında sanat eserleri toplamaya başladığında, esasen Batı tabloları alıyordu ama kısa zaman sonra menşelerini değerlendirecek uzmanlıktan yoksun olduğunu fark edip dolandırılmamak için Rus çalışmaları almaya başladı. Tretiakov, sonraki otuz yıl içinde Rus sanatına 1 milyon rubleyi aşan bir para harcadı. Koleksiyonunu, 1892'de Tretiakov Müzesi olarak şehre bıraktığında, içerisinde 1276 adet Rus tablosu vardı, bu sayı Prado'daki İspanyol tablolarından (yaklaşık 500) ya da Ulusal Galeri'deki İngiliz tablolarından (335) çok daha fazlaydı. Bu büyük yeni tarz özel koruyuculuk, 1860'ların başında Sanat Akademisi'nden ayrılıp Stasov'un etkisindeki *kuchkist*ler gibi "Rus tarzında" resim yapmaya başlayan Ilya Repin ve İvan Kramski gibi genç ressamlar, Gezginler, için önemli bir destekti. Tretiakov'un koruyuculuğu olmasa Gezginler, saray ve aristokrasi dışındaki özel sanat pazarının oldukça küçük olduğu zorlu

ilk bağımsızlık yıllarını atlatamazlardı. Onların gerçekçi taşra sahneleri ve manzaraları Tretiakov'un etnik merkezli zevkine hitap ediyordu. "Bana gelince," der Tretiakov manzara ressamı Apollinary Goravski'ye "ne bol doğa sahneleri, özenli kompozisyonlar, dramatik ışık kullanımı ne de şaşırtıcı şeyler gerek. Bana çamurlu bir gölet verin ama gerçek olsun."[92] Bu emir Savrasov tarafından *Hilekârlar Döndü* (1871) isimli tabloda mükemmel bir şekilde uygulanır; Tretiakov'un en beğendiği manzara tablosu ve kırsal Rusya'da bahar başında eriyen buzların şiirsel çağrışımı, Rus Okulu'nun da bir tür ikonu haline gelir. Moskova manzara okulunun karakterini, St. Petersburg'daki akademi tarafından şart koşulan Avrupai tarzda düzenlenen *veduta* (*manzara*) sahnelerine kıyasla, basit gerçeklik oluşturuyordu.

Tretiakov iş hayatında, Gezginler ise sanatta St. Petersburg'un bürokratik kontrolünden kurtuluşu arıyorlardı; her ikisi de Moskova ve çevresine bağımsız pazar ve kimlik arayışıyla bakıyorlardı. Gezginlerin adı (Rusçada *Peredvizhniki*) 1870'de grup tarafından düzenlenen gezici sergilerinden gelmektedir.* 1860'ların yurttaşlık ve halkçı idealleri ile beslenen Gezginler halkın sanat bilincini geliştirmek için sergiyle birlikte eyaletleri gezdiler, masrafları çoğu zaman kendi ceplerinden ödediler. Bazen taşra okullarında ders verdiler, genellikle yerel hükümetlerdeki (*zemstvos*) liberal soyluların ve popülistlerin desteğiyle kendi sanat okullarını ve müzelerini açtılar. Turlarının etkisi müthişti. "Sergi geldiğinde," diye hatırlar bir taşra sakini, "uyuyan taşra kasabaları kısa bir süreliğine kâğıt oyunları, dedikodu ve sıkıntılarından uzaklaşıp serbest sanatın taze akıntısını içlerine çekiyorlardı. Kasaba sakinlerinin daha önce hiç düşünmedikleri konularda tartışmalar ve konuşmalar yapılıyordu."[93] Bu misyon boyunca Gezginler sanatları için yeni bir pazar yarattılar. Yerel tüccarlar, Gezginlerden ve taşra şehirlerindeki taklitçilerinden tablo alan halk galerilerine kaynak sağladılar. Bu şekilde Moskova'nın "ulusal tarzı" taşranın da tarzı haline geldi.

---

* *Peredvizhniki* kelimesi *Tovarishchestvo peredvizhnykh khudozhestvennykh vystavok*'tan (Gezici Sanat Sergileri Girişimi) gelir.

7

On dokuzuncu yüzyılın sonu ila yirminci yüzyılın başlarında Moskova tarzının tanımlanmasına yardımcı olan diğer bir sanat koruyucusu tüccar ise demiryolu patronu Savva Mamontov'du. Sibirya doğumlu Mamontov, babası o daha çocukken ana yatırımcı olarak Sergiev Posad demiryolu inşaatı işine girince ailesiyle birlikte Moskova'ya taşınmıştı. Şehre âşık olmuştu. Şehrin canlı enerjisi onun enerjik ve gösterişli yaratıcılığını mükemmel bir şekilde tamamlıyordu. Benois (St. Petersburg'un kibar sesi) Mamontov'u "debdebeli, bayağı ve tehlikeli" olarak tarif etmişti.[94] Ancak Moskova'yı tarif ediyor da olabilirdi.

Mamontov sadece sanat koruyucusu değil, aynı zamanda kendi başına sanatsal bir figürdü. Milano'da şan çalışmış, Ostrovski'nin yönetmenliği altında *Fırtına*'da oynamış ve kendisi oyunlar yazıp yönetmişti. Gençliğinde, Moskova'da dolaşan halkçı fikirlerden güçlü bir şekilde etkilenmişti. Sanat, kalabalıkların eğitimi içindi. Bu idealin bir anıtı olarak sanatçı Korovin'i, Moskova demiryolu istasyonunun duvarlarını, (bugün Yaroslav İstasyonu) trenlerinin gittiği kuzey bölgelerine ait kır manzaraları ile donatması için görevlendirmişti. "İnsanların gözleri caddelerde, istasyonlarda, her yerde güzeli görmek üzere eğitilmeli," der Mamontov.[95] Karısı Elizaveta da popülist düşüncelerden etkilenmişti. Çift, 1870'de Moskova'nın altmış kilometre kuzeydoğusunda, Sergei Posad yakınında huş ağacı ormanının ortasındaki Abramtsevo mülkünü satın almış ve burada, yerel köylü el sanatlarını canlandırma amaçlı atölye çalışmalarının da yapıldığı bir sanatçı kolonisi kurmuşlardı. Üretilen sanat eserleri Moskova'da özel bir dükkânda satılıyordu. Bu el sanatlarının fabrikalarda üretilen malların tren yoluyla gitmeleri sonucu ölmesi ise ironikti. Çünkü Mamontovları bu kadar zengin yapan buydu.

Abramtsevo, tarihi Moskovi'nin tam kalbinde yer alıyordu. Daha önce Slavcıların önde gelen klanlarından Aksakovlara aitti ve şimdi bir "sanatçı kolonisi" olarak Slavcıların çok değer verdiği "otantik" Rus tarzını (folk temelli) eski konumuna getir-

meye çalışıyordu. Köylü el sanatlarını öğrenmek ve kendi eserlerine sindirmek isteyen sanatçılar buraya akın ettiler. Korovin ve her iki Vasnetsov, Polenova, Vrubel, Serov ve Repin bu kolonide aktiftiler. Gartman ölmeden önce bir senesini burada geçirmiş ve bir atölye ile kasaba için yeni-Rus tarzında bir klinik inşa etmişti. Abramtsevo, köylü sınıfa karşı görevinin yanı sıra, tüccar kurucusunun ilgilendiği her şeyde olduğu gibi, aynı zamanda bir ticari işletmeydi. Atölyeleri Moskova'nın hızla büyümekte olan orta sınıfın canlı yeni-Rus tarzı piyasasının ihtiyacını karşılıyordu. Aynı şey, Solomenko nakış atölyesi, Talashkino kolonisi ve Moskova *zemstvo* stüdyoları gibi diğer merkezler için de geçerliydi, her biri sanat koruyuculuğunu ticaret ile birleştirmişti. Moskova'nın orta sınıfı, evlerini bu tür atölyelerin seri olarak ürettiği folk tarzı yemek takımları ve mobilyalar, nakış işlemeleri ve *sanat objeleri* ile dolduruyordu. Bu pazarın en tepesinde ise göz alıcı iç tasarımlar bulunuyordu. Solomenko'dan Elena Polenova, Moskova'nın tekstil baronesi Maria Yakunchikova'nın evi için (Çehov *Vişne Bahçesi*'ni 1903 yazında burada yazmıştı) girift ahşap oymacılığı dolu bir yemek odası yaptı. (Moskova *zemstvo* stüdyolarından) Sergei Maliutin, tüccar Pertsova için benzer bir yemek odası tasarladı. Bir de popülist aydın sınıfın tercih ettiği biraz daha sade ama eşit derecede eski olan bir folk tarzı vardı. Sanatçı Vladimir Konashevich okumayı, babası tarafından 1870'lerde tasarlanan bir alfabeden öğrendiğini hatırlıyordu. "Kitabın içi at arabası dingilleri, tırpanlar, tırmıklar, otluklar, kuruyan ambarlar ve harman yerleriyle doluydu."

Babamın çalışma odasındaki çalışma masasının önünde, sırtı bir koşum takımının dingil yayı, kolları ise baltalardan oluşan bir koltuk vardı. Oturma yerinde, meşe ağacına oyulmuş kamçı ve hasır ayakkabılar vardı. Son rötuş ise masanın üstünde duran gerçek bir minyatür köylü barakasıydı. Cevizden yapılmıştı ve içi sigara doluydu.[96]

Çehov bu "köy işi" deliliği ile dalga geçiyordu. "Çekirge" (1891) isimli hikâyesinde Olga, Moskovalı bir doktorun karısıdır. "Bütün duvarları *lubok* gravürleri ile kapladı, ıhlamur ağacından

yapılan ayakkabılar ve orak astı, odanın bir köşesine tırmık koydu ve *işte!* Rus tarzı bir yemek odası olmuştu."[97] Ama Çehov da el sanatları alıcısıydı. Şimdi müze olan Yalta'daki evinde Abramtsevo'dan iki büfe ve Konashevic'in tarif ettiğine benzer bir koltuk bulunur.*

Moskovalı sanatçılar bu el sanatlarını kullanarak, Rus halk motiflerinin Avrupai sanat akımı ile karıştırıldığı "*modern stil*" denilen bir tarz geliştirdiler. Bu tarz, yirminci yüzyılın başında Moskova mimarisinin olağanüstü uyanışında ve belki de en çok Fedor Shekhtel'in Stepan Riabushinski için yaptığı sade, hatta ciddi sayılabilecek bir tarzı, zengin bir sanayiciden beklenecek modern konforla kaynaştırdığı muhteşem malikânede görülebilir. Oturma odalarının savurgan *modern stil*inden dikkatli bir şekilde gizlenmiş Eski İnanç şapeli antik Moskovi tarzında tasarlanmıştı. Bu, tüccar kastının bölünmüş kimliğini mükemmel bir şekilde ifade ediyor, bir yandan geriye, on yedinci yüzyıla bakarken diğer taraftan yirminci yüzyıla doğru ilerliyordu. Aslında burada Moskova'nın çelişkisi görülüyordu, uzak geçmişteki mitsi özellikleriyle ilerici bir şehir.

Eski Moskova modası, şehrin zengin tüccar sınıfının ihtiyacını karşılayan kuyumcu dükkânları tarafından da besleniyordu. İvan Khlebnikov ve Pavel Ovchinnikov (Prens Sergei Volkonski'nin eski serfi) gibi zanaatkârlar, antik Rus tarzında gümüş yemek takımları ve *semaverler*, antik Viking gemileri (*kovshi*) şeklinde tabaklar, içki kapları, çeşitli aksesuvarlar ve ikon kapakları ürettiler. Bu üreticilere daha sonra, Moskova'da bu şehrin yükselmekte olan tüccar sınıfına mal üretmek için ayrı bir atölye açan Carl Fabergé de katıldı. St. Petersburg'da Fabergé atölyeleri klasik ve rokoko tarzında mücevherler yapıyordu. Ama sadece çar ve grand düklerin bu tür mücevherleri almaya paraları yetiyordu. Buna karşın Moskova atölyeleri orta sınıfın maddi olarak yetişebilecekleri gümüş objeler üretiyordu. Bu Moskova firmalarının hepsinde, pek çoğu tanınmayan ya da önemsenme-

* Moskova Tarih Müzesi'nde bu koltuğun birkaç örneği bulunmaktadır. Hepsinin tasarımı, sanatçı Vasily Shutov tarafından yapılmıştır.

yen olağanüstü yeteneğe sahip sanatçılar çalışıyordu. Olovyanishnikovların Moskova'daki atölyelerinde dini objeler yapan ve daha sonra Fabergé'de çalışan gümüş zanaatçısı Sergei Vashkov bu zanaatkârlardan biriydi. Vashkov, ortaçağ Rusya'sının dinsel sanatının sade tarzını alıyor ve bunu kendine has *modern stille* karıştırarak nadir güzellikte ve (bir anlamda Moskova'nın yeniden canlanması için önemli olan) hâkim kültür ile kilise sanatını yeniden birleştiren kutsal objeler yaratıyordu.

II. Nicholas, Vashkov'un ve Fabergé'in Moskova atölyesinin en önemli koruyucusuydu.[98] Vashkov, Tsarskoe Selo'da, 1913 yılında Romanovların üç yüzüncü yılı nedeniyle inşa edilen ve bir tür Moskovi tema parkı olan Fedorov kasabasındaki sahte ortaçağ kilisesi için gümüş objeler tasarlamıştı. Bu, Moskovi kültünün ulaştığı tepe noktasıydı. Burası, hükümdarlık hakkına demokrasi kuruluşları tarafından meydan okunduğu bir dönemde, monarşiyi umutsuz bir şekilde mitsi tarihsel meşrulukla sarmalama çabasındaki son çar tarafından planlanmıştı. Romanovlar kendilerini gelecekten koruyacağını umarak geçmişe tutunuyorlardı. Nicholas, özellikle Alexei'nin on yedinci yüzyıldaki çarlık dönemini idealleştirmişti. O dönemde çarın Ortodoks halk ile mistik bir birliktelik içinde, modern devletin karmaşasıyla bozulmamış bir biçimde yönettiği ataerkil yönetimin altın çağını görüyordu. St. Petersburg'dan, onun laik fikirlerinden ve bürokrasisinden, Batıcı kültüründen, aydın sınıfından, "sade Rus halkından" uzaklaşmış olmasından nefret ediyordu; bu sebeple binaların klasik cephelerine soğan kubbeler ve *kokoshnik* alınlıklar ekleyerek onu Moskovalaştırmaya çalıştı. Katerina Kanalı'ndaki Dökülmüş Kan Kilisesi onun saltanatı zamanında tamamlandı. Soğan kubbeleri, renkli mozaikleri ve yerleştirildiği klasik grup ile garip bir çelişki içindeki gösterişli bezemeleriyle kilise, tam bir Moskova taklidiydi. Bugün turistler St. Petersburg'da eksikliği belirgin olan "gerçek" (egzotik) Rusya'yı görmek için bu kiliseye akın etmekteler.

Kilise gibi sanattaki Moskovalı uyanışı da ortaya bir peri

masalları diyarı çıkardı. Rus harikalar diyarına geri dönüş on dokuzuncu yüzyılın son yıllarının genel bir eğilimiydi. III. Alexander zamanında ve II. Nicholas'ın saltanatının ilk yıllarında artan sansür, gerçekçi okulun sanatı sosyal veya siyasi bir yorum için kullanmasını zorlaştırmıştı. Böylece Vasnetsov, Vrubel ve Bilibin gibi ressamlar ulusal temaya yeni bir yaklaşım yolu olarak Rus efsanelerine döndüler. Gerçekçi tür resimden fantastik tarihsel sahnelere geçiş yapan ilk önemli ressam Viktor Vasnetsov'du. Petersburg Akademisi'nden mezun olmuştu ama onun sözleriyle, bu değişimin sorumlusu Moskova'ya yerleşmesiydi. "Moskova'ya geldiğimde kendimi eve dönmüş gibi hissettim," diye yazar Stasov'a. "Kremlin'i ve St. Basil'i ilk gördüğümde gözlerime yaşlar doldu: Benim bir parçam oldukları duygusu o kadar güçlüydü ki."[99] Vasnetsov epik halk efsanelerinden Ilia Muromets gibi anıtsal figürleri resmetmiş, onları ulusal karakter çalışmaları olarak betimlemişti. Petersburg'dan hiç kimse onu desteklememişti. Stasov gerçekçilik ilkelerini terk ettiği için onu kınamış, akademi ise klasik mitolojiyi reddettiği için onu suçlamıştı. Sadece Moskova kabul etmişti Vasnetsov'u. Moskova'nın önde gelen eleştirmenleri uzun zamandır sanatçılara efsanevi temalardan ilham almaları çağrısını yapıyorlardı; Moskova Sanat Severler Topluluğu, Vasnetsov'un epik resimleri için önemli bir çıkış noktası oldu.[100] Vasnetsov'u Petersburg'dan Mikhail Vrubel takip etti, önce Moskova'ya, oradan Abramtsevo'ya gitti, o da Rus efsanelerinden sahneler resmediyordu. Vasnetsov gibi Vrubel de Moskova'nın atmosferinden etkilenmişti. "Abramtsevo'ya döndüm," diye yazar 1891 yılında kız kardeşine, "ve yine etrafım sarıldı. Çalışmalarımda yakalamaya çalıştığım o samimi ulusal ezgiyi duyabiliyorum."[101]

Vanetsov ve Vrubel bu peri masalı diyarını, Mamontov'un, kökenleri Abramtsevo'da olan Özel Opera'sının renkli tasarımlarına taşıdılar. Abramtsevo çevresinde, kolonide ve Mamontov'un Moskova evindeki amatör yapımlarda kendisini ifade eden güçlü bir kolektif ruh vardı. Elizaveta Mamontov'un kuzeni olan Stanislavski, bu yapımlar sırasında, her yerde hızlı hızlı hazır-

lık yapan aktör ve aktristler, marangoz ve müzisyenlerle "evin büyük bir atölyeye döndüğünü" anımsar.[102] Bu işbirliğinin merkezinde sanatsal sentez ideali bulunmaktaydı. Vasnetsov ve Vrubel, Rimski-Korsakov gibi bestecilerle çeşitli sanat dallarını folk esinli bir "Rus tarzı"nda birleştirme çabasıyla bir araya geldi. Wagner'in toplu sanat çalışması ideali, *Gesamtkunstwerk*, bu çabalarda önemli bir etkiye sahip olmuştu. Hatta Rimski, Wagner'in *Halka* döngüsünün, epik Rus halk efsanelerine dayanan, Ilia Muromets'in bir tür Slav Siegfried olduğu, Rus versiyonunu planlamıştı.[103] Mamontov ise toplu sanat çalışmaları fikrine oldukça bağımsız bir şekilde yaklaşmıştı. Ona göre opera, sadece güzel şarkı söyleme ve müzisyenlik ile başarılı olamaz; bunları görsel ve dramatik unsurların organik sentezi ile birleştirmelidir. Mamontov Özel Opera'sını 1885 yılında, İmparatorluk Tiyatrosu'nun devlet tekeli (1803 yılında özel tiyatroların yasaklanması zaten tarihi bir yanılgıdır) en sonunda çar tarafından kaldırıldıktan üç yıl sonra kurdu. Moskova böylelikle opera dünyasının odak noktası haline geldi ve çoğunlukla Rus operalarını yaratıcı bir şekilde sahneleyerek Bolşoy'u gölgede bıraktı. Vasnetsov, Rimski'nin ilk sezonun büyük başarısı olan *Kar Bakiresi* eserinin sahnesine halk geleneğinin canlı ana renklerini getirdi. Zengin, süslü halk tarzı bezemeleri, fantastik sütunları ve Rus Paskalya yumurtasına benzeyen şekli ve rengiyle Çar Berendei'nin kocaman soğan biçimli sarayının mimarisinde Moskova'nın hemen dışındaki ahşap Kolomenskoe Sarayı'ndan esinlenilmişti. Bütün sahne büyülü bir Rus diyarını akla getiriyordu; daha önce sahnede bu tür bir halk sanatı görmemiş halkın aklını başından alıp onları şaşkına çevirmişti.

Operanın başarısının en doruk noktası 1896'dan sonra, o zamanlar yirmi dört yaşında bir genç olan büyük bas ses Shaliapin, Mamontov'la anlaşınca geldi. Shaliapin'in St. Petersburg'da bulunan Marinski Tiyatrosu'ndaki yükselişi Fedor Stravinski (bestecinin babası) gibi kıdemli sanatçılar nedeniyle tıkanmıştı ama Mamontov ona inandı ve Rimski'nin *Pskov'lu Bakire* eserindeki

Korkunç İvan rolünü ona verdi. Özel Opera'nın Moskova'daki yeni evi olan Solodovnikov Tiyatrosu'nun 1896-97 sezonundaki en önemli yapımıydı bu. Büyük bir başarı kazanmıştı. Rimski çok memnun olmuştu ve *Sadko*'nun II. Nicholas'ın kesin emriyle Marinski tarafından reddedilmesi üzerine ("daha eğlenceli" bir şeyler istemişti) şansını Mamontov'da denemek konusunda bir an bile tereddüt etmemişti.[104] 1860'ların genç *kuchkisti* Rimski, Rus müzikal dünyasının dayanaklarından biri olmuş ve 1871'den sonra Petersburg Konservatuvarı'nda profesörlüğe yükselmişti: Şimdi o da Moskova'nın yeni-ulusalcı okuluna dönmüştü. En büyük operalarının altısı da kendine has yeni-Rus tarzıyla Özel Opera tarafından sahnelenmişti. Bunlara 1897'deki *Sadko* ve *Mayıs Gecesi* (24 yaşındaki Rahmaninov'un yönetiminde), 1899'daki *Çar'ın Nişanlısı* ve 1902'deki *Ölümsüz Kaşçey* de dahildi. Bunlar son derece önemli yapıtlardı, en büyük güçleri ise görsel unsurlarıydı. Korovin, Maliutin ve Vrubel ürünü, canlı bir şekilde biçimlendirilmiş folk benzeri setleri ve kostümleri, folk temelli fantezi operaların müzikleri ile mükemmel bir uyum içindeydi. Sanat Dünyası hareketi ve Ballet Russes'in bireşimsel idealleri üzerinde büyük etkileri olmuştu. Mamontov'un başarısı 1898'de o kadar büyüktü ki, Diaghilev'in *Sanat Dünyası* incelemesine ortak finansman sağlamayı kabul etti, ancak ardından felaket vurdu. Mamontov, Opera'yı desteklemek için demiryolu imparatorluğunun fonlarından çalmakla suçlanmıştı. 1900'de bir skandal ve gürültülü bir dava oldu. Mamontov sanat aşkının sürüklediği bir adam olarak halkın sempatisini kazanarak aklandı, fakat maddi yönden mahvolmuştu. Şirketi battı ve Özel Opera kapandı. Mamontov iflasını istedi, Moskova evindeki eserler 1903'te açık artırmayla satıldı. Satılanlardan birisi Abramtsevo'da yapılan köylü modeli ahşap demiryolu istasyonu modeliydi.[105]

8

Devlet tekelinin 1882'de kaldırılmasından sonra, özel tiyatro girişimleri bir tür Moskova modası oldu. Örneğin aktrist Maria Abramova tüccar koruyucuların yardımıyla kendi tiyatrosunu kurdu, Çehov'un *Orman Cini* (1889) eserinin prömiyeri burada yapılmıştı. 1900'lerde bir başka ünlü aktrist Vera Komissarzhevskaya da St. Petersburg'da özel bir tiyatroya sahipti. Ama aralarında en önemlisi Vladimir Nemirovich-Danchenko ve Konstantin Stanislavski tarafından 1898'de kurulan Moskova Sanat Tiyatrosu'ydu. Çehov'un son önemli oyunları burada sahnelemişti.

Stanislavski, Moskova'da, "kültür eşiğini çoktan aşmış" tüccar bir ailede doğmuştu. "Sosyal ve kültürel kurumlara harcamak için para kazanıyorlardı," diye yazar daha sonraları. Anneannesi kendi kendisini Petersburg'un yıldızı yapan Fransız aktrist Marie Varley'di. Anne ve babası pahalı balolar verecek kadar zengindi, ama aslında eski Moskova'nın esnaf dünyasında yaşıyorlardı. Stanislavski'nin babası hâlâ büyükbabasıyla aynı yatakta yatıyordu.[106] Stanislavski öğrenciyken Mamontov'un amatör yapımlarında yer almıştı. Müziğe, sete ve kostümlere çok büyük emekler verilirken, oldukça amatör kalan oyunculuk için sadece operada değil tiyatroda da pek bir şey yapılmadığını görmüştü. Yıllar boyunca aynanın karşında saatler geçirip hareketlerinin doğal görünmesini sağlayarak kendi kendisini bir aktör haline getirdi. Ünlü "metodu" (metod oyunculuğunun geldiği yer) bir tür doğalcılığa indirgeniyordu. "Oynamadan" oynamaktı, (duraklamaların kelimeler kadar önemli olduğu) modern diyaloğa ve Çehov'un oyunlarının günlük gerçeklerine çok uygundu bu tarz.[107] Bu metod daha sonra, aktörün oynadığı rolün iç düşünce ve duygularını aktarmasına yardımcı olan bir dizi teknikle daha sistematik bir hale geldi. Bu tekniklerin hepsi, söylendiğine göre aktörün istenen duyguyu vermesine yardımcı olacak kendi hayatındaki yoğun anların hatırlanmasıyla ilgiliydi.

Mikhail Bulgakov, bu metodları, Moskova Sanat Tiyatrosu'yla ilgili yazdığı hiciv, bitmemiş kaba komedisi *Kara Kar*'da (1939-), aktörün tutkunun ne olduğunu hissetmesini sağlamak için yönetmenin sahnenin ortasında bisiklete bindiği bir sahnede alaya almıştı.

Stanislavski'nin bağımsız tiyatro vizyonu onu, oyun yazarı ve yönetmen Vladimir Nemirovich-Danchenko ile bir araya getirmişti. Her iki adam da tiyatronun çağdaş konuları işleyerek kalabalıklara ulaşması gerektiği fikrine inanıyorlardı. Moskova Sanat Tiyatrosu aslında Ulaşılabilir Sanat Tiyatrosu olarak anılıyordu. Öğrenci ve fakirler için ayrılan ucuz koltuklarla zenginlerin koltukları ön sıralarda bir aradaydı. Karetny Row'da köhne bir baraka olan bina bile demokratik bir duygu veriyordu. Daha önce sirk gösterileri için kullanılıyordu ve aktörler buraya taşındığında her yere bira kokusu sinmişti.[108] Aceleyle sürülmüş bir kat boyanın ardından 1898'de Alexei Tolstoy'un *Çar Fedor* (1868) ve Çehov'un *Martı* (1896) eserlerinin provalarına başladılar.

Nemirovich, Çehov'un oyunlarının büyük bir hayranıydı. Çehov'un oyunları St. Petersburg'un komedi bekleyen izleyicilerini hayal kırıklığına uğratmıştı. Ama Moskova Sanat'ın sade, gerçek hayat benzeri sahnelemesi büyük bir başarı olmuştu. "Halk izlediği şeyin bir tiyatro olduğunu tamamen unuttu," diye yazar Nemirovich, "sahnedeki sade insanlarda gözlemledikleri hayat gerçekti, teatral değil." İnsanlar olağan bir aile içi trajediye kulak kabartıyormuş gibi, neredeyse orada olduklarından ötürü utanç duyuyorlardı. "Parçalanan hayaller ve kaba gerçeklik karşısında ezilen narin duygulardan başka bir şey yoktu."[109] Bu eser Çehov'un oyun yazarı olarak kariyerini yeniden başlatmıştı ve Moskova'nın en sevilen edebi evladı olarak yuvaya dönmüştü.

Rusya'nın güneyinde, Taganrog'da, dindar, eski moda bir tüccar ailesinin bir ferdi olarak doğan Anton Çehov, Moskova'ya on yedi yaşında gelmiş ve iki yıl sonra, 1879'da tıp öğrencisi olarak üniversiteye yazılmıştı. Şehre başından beri âşıktı. "Sonsuza kadar bir Moskovalı olacağım," diye yazar 1881'de bir mek-

tupta.[110] Sıkıntı içinde geçen bir öğrencilik hayatının ardından yine sıkıntı içindeki bir doktor olarak Çehov, şehrin gecekondu mahalleleri ile tanışmış, genelevlerinin ise ömür boyu müşterisi olmuştu. İlk edebi denemeleri Moskova'nın yeni okuryazarları olan işçi ve memurlar için yayımlanan mizahi bulvar gazeteleri ile haftalık dergiler adına yaptığı gazetecilik çalışmalarıydı (Antosha Çehonte). Sokak hayatını anlatan kısa hikâyeler, aşk ve evlilik üzerine vodvil hicivleri, Moskova'nın fakir bölgelerindeki doktorlar, hâkimler, basit memurlar ve aktörler hakkında hikâyeler yazdı. Onun gibi pek çok yazar vardı, en başarılıları ise 1920'lerin klasiği *Moskova ve Moskovalılar*'ın (Rusya'da halen çok sevilip okunmakta) yazarı ve genç Çehov'un bir anlamda ustası olan Vladimir Giliarovski'ydi. Ama ucuz gazete sisteminde doğan ilk önemli Rus yazar Çehov'du (Dostoyevski ve Tolstoy gibi on dokuzuncu yüzyıl yazarları, edebiyatı eleştiri ve siyasi yorumla birleştiren ciddi ya da "kalın," süreli yayınlar için yazıyorlardı). Çehov'u ünlü yapan az ve öz yazım tarzı, trenle işe gidip gelenler için yazma gereğine göre düzenlenmişti.

Çehov bu trenleri iyi bilirdi. 1892 yılında Moskova'nın güneyinde, kısa bir seyahatle ulaşılan Melikhovo'da güzel, küçük bir mülk satın aldı. Bu tarihten sonra Moskova, "*Üç Yıl*" (1895) ve "*Köpekli Hanım*" (1899) hikâyelerinde olduğu gibi hep geride kalan bir özellik olur. Ama şimdi de şehir, yokluğuyla fark edilmektedir. Bütün büyük eserlerinde Moskova her zaman uzak bir diyar, karakterlerin durgun yaşam tarzında kısılıp kaldığı taşranın ötesinde bir cennet olarak algılanır. Çehov onların klostrofobilerini anlamıştı, kendisi de şehir hayatına özlem duyuyordu. "Moskova'yı özlüyorum," diye yazar 1899 yılında Sobolevski'ye. "Moskovalılar, çok sevdiğim Moskova gazeteleri ve Moskova kilise çanları olmayınca her şey çok sıkıcı." 1903 yılında ise Olga Knipper'e şöyle yazar: "Bir haber yok. Hiçbir şey yazmıyorum. Sadece bana eşyalarımı toplayıp Moskova'ya dönmem için bir işaret vermeni bekliyorum. 'Moskova! Moskova!' Bunlar Üç Kız Kardeş'in nakaratı değil artık; Bir Koca'nın kelimeleri."[111] *Üç Kız Kardeş*'te (1901) Moskova, kız kardeşle-

rin hayatında eksik olan mutluluğun bir sembolü haline gelir. Moskova'ya, çocukken yaşadıkları ve babaları hayattayken mutlu oldukları o şehre gitmeye can atarlar. Ama taşra kasabasında kısılıp, gençliğin umutları yerini orta yaşın acı hayal kırıklıklarına bırakınca kaçamazlar. Bu ataletlerinin anlaşılır bir açıklaması yoktur ve eleştirmenlerin sabırlarının taşmasına neden olan şey de budur. Mandelstam bir seferinde, "Birinci perdenin sonunda kardeşlere bir Moskova tren bileti verin, böylece oyun sona erer," diye yazar.[112] Ama bu durumda oyunun bütün anlamı da kaçardı. Kız kardeşler keyifsizdiler, sorunları coğrafi yer değişimi değildi. Günlük yaşantılarının önemsiz rutinleri içinde boğulmuş, Moskova'da olduğuna inandıkları daha yüksek bir varoluş biçimi için uğraşıyor ama kalplerinin derinliklerinde bunun aslında var olmadığını biliyorlardı. O zaman kardeşlerin "Moskovası" (gitmedikleri) bir yerden çok, efsanevi bir diyar, umut ve yaşantılarına hayali bir anlam katan bir rüya şehriydi. Üç kız kardeşin gerçek trajedisi ise bu cennetin bir hayal olduğunu fark eden İrina tarafından seslendirilmişti:

> Bütün bu süre boyunca beklemiş, Moskova'ya gideceğimi ve orada hayatımın erkeği ile tanışacağımı hayal etmiştim. Onu hayal ettim ve rüyalarımda ona âşık oldum... Ama hepsi saçmalıkmış...çok saçma.[113]

Bu durum gösteriyor ki, Çehov'un Moskova'sı mutluluğun ve daha iyi bir yaşamın sembolüydü. Bir Rus ve bir liberal olan Çehov'un bakış açısına göre ilerleme ve modernlik sözü veriyordu, Musorgski'nin bundan otuz yıl önce gördüğü ataletten çok, çok uzaktı bu. Çehov bilim ve teknolojiye inanıyordu. Doktor olarak eğitilmişti ve yaradılış olarak da din ya da ideolojiden çok pratik çözümler arayan bir insandı. 1894'te Tolstoy'a imalı bir saldırı yapmış "elektrik ve buhar, vejeteryanlıkta olduğundan çok daha fazla insanlık içeriyor," diye yazmıştı.[114] İlerleme Çehov oyunlarının değişmez temasıydı. *Vanya Dayı*'daki (1896) Astrov veya *Üç Kız Kardeş*'teki Vershinin gibi soylular sürekli olarak Rusya'nın geleceği hakkında tahminlerde bulunurlar.

Hayatın bir gün daha iyi olacağını umar ve bu sonuç için çalışmak gerektiğini konuşurlar. Çehov da hayalcilerin bu umutlarını paylaşıyordu, ama çalışma ihtiyacı konusunda konuşmaktan başka bir şey yapmayan aydınlar konusunda da iğneleyiciydi. *Vişne Bahçesi*'nin ebedi öğrencisi Trofimov sürekli "çalışmalıyız" der ama kendisi hiçbir şey yapmaz. Çehov iyi niyetli sohbetin Rusya'nın en büyük laneti olduğunu düşünürdü. Bütün hayatı boyunca deli gibi çalışmıştı. Çalışmanın varoluşun amacı ve kurtuluş biçimi olduğuna *inanırdı*; dini inancının merkezinde bu vardı. Not defterine, "Eğer şimdiki zaman için çalışırsanız, çalışmanızın bir değeri yoktur. İnsan geleceği düşünerek çalışmalıdır," diye yazmıştı.[115] Belki de onun bu inancı, *Vanya Dayı*'nın etkileyici son sahnelerinde en iyi Sonya tarafından ifade edilmişti. "Burada," der, "çalışmaktan ve acıdan dinlenme yok, sadece ideal dünyada daha iyi bir hayat var."

Ne yapabiliriz ki? Yaşamaya devam etmeliyiz! Yaşamaya devam edeceğiz Vanya Dayı. Birbiri ardına gelen uzun, çok uzun günler ve sıkıcı akşamlar boyunca yaşayacağız. Kaderin bize yüklediği sınavlara sabırla katlanacak, şimdi ve yaşlandığımızda da başkaları için çalışacak, hiç dinlenmeyeceğiz. Zamanı geldiğinde boyun eğerek öleceğiz ve orada, öbür dünyada, acılara katlandığımızı, ağladığımızı, acı bir hayat yaşadığımızı söyleyeceğiz. Tanrı bize acıyacak. Ve sonra, sevgili dayı, her birimiz aydınlık, güzel ve hoş bir hayatı öğrenmeye başlayacağız. Sevinecek ve geçmişteki sorunlarımıza sevecen duygularla, gülümseyerek bakacağız ve dinleneceğiz. Buna inanıyorum, dayı, buna ateşli, tutkulu bir şekilde inanıyorum... Dinleneceğiz![116]

Çehov'un çalışma ihtiyacına yaptığı vurgu hayatın anlamını bulma ile ilgili Volterci arayıştan çok daha öte bir şeydi. Zorlu çalışmanın anlamını hiçbir zaman gerçekten bilmeyen, bu nedenle de çökmeye mahkûm olan toprak sahibi seçkinlere eleştirisiydi. Çehov'un Moskova Sanat Tiyatrosu için 1904 yılında yazdığı son oyunu *Vişne Bahçesi*'nin teması buydu. Eski ve büyüleyici kibar sınıf dünyasının küstah, modern ve şehir temelli ekonomiye doğru geçişiyle ilgili bir dram olarak algılanmıştı

çoğu zaman. Gerçekten de oyunun planı Turgenyev zamanında moda olan "seçkinler yuvası" melodramlarını çağrıştırmaktaydı. Ana karakterler olan Ranevskiler, borçları nedeniyle kıymetli mal varlıklarını ve miraslarını (meyve bahçesi), araziyi temizleyip şehirlerdeki yeni orta sınıf için *daça* inşa edecek olan Lopakhin isimli bir tüccara satmak zorunda kalırlar. İlk yapımda Stanislavski duygusal bir trajediymiş gibi oynamış, aktörler metni ilk duyduklarında ağlamışlardı. Hiç kimse taşrada "eski güzel günler" gizemini patlatmaya hazırlıklı değildi, bu ulusal mit haline gelmiş bir gizemdi. *Geçmiş Yıllar (Starye gody)* ve *Şehir ve Taşra (Stolitsa i usad'ba)* gibi dergiler, hülyalı resimleri ve kibar sınıfın eski yaşam tarzı ile ilgili özlem dolu hatıralarla bu kültü besliyordu. Toprak sahiplerinin mülklerinin sadece bir toprak parçası, ekonomik bir sistem ya da ata yadigârı olmaları değil, aynı zamanda şehirlerdeki sosyal devrim yüzünden yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan bir medeniyetin son karakolu olmaları nedeniyle de korunmaları gerektiği bu dergilerin siyasi gündemiydi. "Bizim taşra yuvalarımız," der Kont Şeremetevo, Moskova *zemstvo*'suna, "kültür ve aydınlanmanın antik meşalesini taşıyor. Sözde sosyal adalet adına anlamsız bir şekilde yok edilmekten kurtulurlarsa eğer Tanrı onları başarılı kılar."[117] Eğer Çehov'un oyunu 1905'te, ilk tarım devrimi Rusya'yı kasıp kavurduğu ve bu taşra yuvalarından binlercesi köylüler tarafından yakıldığı ya da yağmalandığı zaman yazılmış olsaydı, bu özlem dolu tarzda algılanabilirdi. Ama Çehov oyunun duygusal bir trajedi olarak değil bir komedi olarak sahnelenmesi konusunda ısrarcıydı ve bu düşünceyle de bu oyun, yazıldığı tarihten daha geç bir tarihte yazılamazdı, Çehov'un bir yirmi yıl daha yaşaması bile bir şey değiştirmezdi. 1905 Devrimi'nden sonra eski dünyanın yok oluşu artık bir komedi konusu değildi.

Çehov oyunu için "bir vodvil parçası" diyordu.[118] Bütün eser boyunca alaycı, seçkinlerin "görgülü âdetlerine" karşı tavrında ise yerleşik inançlara karşı saldırgandır. Taşradaki "eski, güzel günler" gizemiyle dalga geçer. Madam Ranevskaya eski güzel günleri ya da buradaki mutlu çocukluğu –uzun zaman önce

Fransa için terk ettiği dünya– ile ilgili coştuğunda yaptığı klişeleşmiş duygusal konuşmalara gülmemiz istenir. Abartılı üzüntü ve özlem ifadelerini, kendini toparlama ve üzüntüsünü unutma hızı yalanlamaktadır. Bu bir trajedi değil, eski-dünya seçkinleri ve etrafında geliştiği kırsal Rusya kültünün bir hicvidir. Örneğin "toprak sahibi seçkinlere" övgüler düzüp diğer taraftan ilk fırsatta (hiç kuşkusuz Stoke-on-Trent'te* tuvalet üretimi için kullanılmak üzere) özel bir tür kil çıkaracak bir İngiliz işadamına arazisinin kullanım haklarını veren Pishchik hakkında ne düşünmeliyiz? Atalara özgü o eski âdetlerine o kadar önem veren Ranevskilere ne demeli peki? Müzelik kâhyaları Feers, eski serflik günlerini özlemle anar (köylülerin seçkinlere ve seçkinlerin de köylülere ait olduğu zamanlar). Ama mülk sahipleri her şeyi paketleyip giderlerken onu geride bırakırlar. Ancak Çehov bu tür bir ikiyüzlülük karşısında küçümseme hissedebilir. Çehov *Vişne Bahçesi*'ni Maria Yakunchikova'nın Moskova yakınlarındaki mülkünde yazmıştı. "Bundan daha utanç verici bir tembellik, anlamsız ve zevksiz bir hayat bulmak zor olurdu," diye yazar. "Bu insanlar sadece zevk için yaşıyor."[119] Diğer yandan ise, Çehov'un oyunun kahramanı olarak tasarladığı kişi tüccar Lopakhin'di. Dürüst bir işadamı, çalışkan, alçakgönüllü, nazik, cömert ve köylü görüntüsünün altında gerçek bir soylu ruhu taşıyan biri olarak betimlenmişti. Babasının bir zamanlar serf olduğu araziyi alarak kazanacak olsa da burayı kendilerinin geliştirmeleri konusunda Ranevskileri ikna etmek için elinden geleni yapar, yardım etmek için para bile teklif eder (ve hiç şüphesiz onlara sık sık para verir). Buradaki Rus sahnesinde temsil edilen ilk tüccar kahramandır. Çehov'un aklında başından itibaren bu rol için kendisi de köylü kökenli tüccar bir babanın oğlu olan Stanislavski vardır. Ama bu paralelliğin farkında olan Stanislavski beceriksiz soylu Gaev rolünü alır ve Lapokhin rolünü, genel tüccar stereotipi, şişman ve kötü giyinen (kareli pantolonlar giyen), yüksek sesle kaba saba konuşan ve "kollarını şiddetle sallayan"

* İngiltere, Staffordshire'da çömlek sanayiinin merkezi. (çev.)

Leonidov'a bırakır.[120] Meyerhold'un hükmettiği gibi bunun etkisi Çehov'u kahramanından mahrum etmek olmuştu: "Perde indiğinde insan varlığını hissetmiyor ve elinde sadece çeşitli 'tip' izlenimleri kalıyor."[121]

Vişne Bahçesi'nin standart bakış haline gelen Moskova Sanat Tiyatrosu yapımı, bizi oyunun gerçek fikrinden ve gerçek Çehov'dan uzaklaştırmıştı, çünkü kişiliğinden geçmişine kadar her şey onun kendisini, toplum engellerini yıkan, aykırı bir tip olarak tanımladığını göstermekteydi. Lopakhin gibi Çehov'un babası da serfleştirilmiş bir köylüden tüccarlığa yükselmişti. Kendi kendine keman çalmayı öğrenmiş, kilise korosunda şarkı söylemiş ve 1864 yılında Taganrog Katedrali'nde koro yönetmeni olmuştu. Çehov babasının çalışkanlığını almıştı. Sıradan insanın da sanatçı olabileceğini anlamıştı. Son oyunu seçkinlerin eski dünyasına matem tutmak yerine yirminci yüzyılın arifesinde Moskova'da ortaya çıkan kültürel güçleri kucaklamaktaydı.

9

Diaghilev, 1900'lerde şehre yaptığı bir seyahatte, görsel sanatlarda Moskova'nın görülmeye değer olan her şeyi ürettiğini belirtmişti. Moskova avangardın merkeziydi, Petersburg ise "sanatsal dedikodu, akademi profesörleri ve cuma günleri suluboya derslerinin" şehriydi.[122] Bu, Petro kültürünün baş-vatanseverinden gelince dikkate değer bir onamaydı. Moskova gerçekten de avangardın sahneye ilk fırladığı 1900'lü yıllarda, bulunulması gereken bir şehirdi. Paris, Berlin ve Milano'yla birlikte dünya sanatının önemli bir merkezi haline gelmişti ve olağanüstü avangard sanatçı birikimi, Avrupa modasından olduğu kadar Moskova mirasından da etkilenmişti. İlerici politikaları, rahat atmosferi, gürültülü modern âdetleri ve yeni teknolojileri ile Moskova'nın kültürel ortamında sanatçılara deneysel ilhamlar verecek çok şey

vardı. Başka bir Petersburgsever, şair Mikhail Kuzmin bu dönemde Moskova'ya yaptığı bir seyahatte şunları kaydetmiştir:

... gürültülü Moskova aksam, tuhaf kelimeler, yürürken topuklarım vuruş şekilleri, Tatar elmacık kemikleri ve gözleri, yukarı doğru kıvrılan bıyıkları, korkunç boyunbağları, parlak renkli yelekleri ve ceketleri, katıksız kabadayılıkları, fikir ve değerlendirmelerinin acımasızlığı, bütün bunlar beni düşündürdü: Yeni insanlar ortaya çıkmıştı.[123]

Moskova'nın genç tüccarları, koruyuculuğunu yaptıkları modern sanatı kucaklamışlardı ve modern sanat eserlerini topluyorlardı. Bunu eski Rusya'yı modern bir çizgiye dönüştürme kampanyalarının bir müttefiki olarak görmüşlerdi. Zengin tüccarların çapkın ve ahlak düşkünü genç oğulları, Moskova'nın genç avangard sanatçılarının gezindiği aynı bohem çevrelerde, kafe, kulüp ve partilerde geziniyorlardı. Şair Andrei Bely, Moskova'nın en moda sanat kulüplerinden Serbest Estetik Kulübü'nün, 1917 yılında "hanım milyonerlerin çokluğu" nedeniyle kapanmak zorunda kaldığını alaycı bir tavırla hatırlar. Bely her yerde tüccar çiftlerin olduğunu kaydetmişti.

Kocalar, bir keçi inatçılığı ile bizden bir şeyler elde etmeye çalışan derneklere para yardımı yaparlardı. Eşleri ise baştan çıkarıcı birer Venüs gibi güzel müslin kıyafetleri ve pırlanta takımyıldızlarının şeffaf ağında görünürlerdi.[124]

Bu genç tüccar koruyucuların en renklisi, ahlaksız yaşam tarzı –güzeli seviyorum, kadınları da seviyorum– ve Moskova malikânesi Siyah Kuğu'da verdiği rezil partilerle ünlenmiş Nikolai Riabushinski'ydi. Riabushinski avangard sanatçıları 1908 ile 1910 yılları arasında *Altın Post* adlı dergide ve derginin sergilerinde desteklemişti. Moskova sembolist ressam grubu Mavi Gül onun koruması altında ortaya çıktı; Alexander Scriabin gibi besteciler edebiyatçı meslektaşlarıyla birlikte şiir, müzik, din ve felsefe ile bir sanat sentezi arayışındaydılar. Riabushinski, şehrin



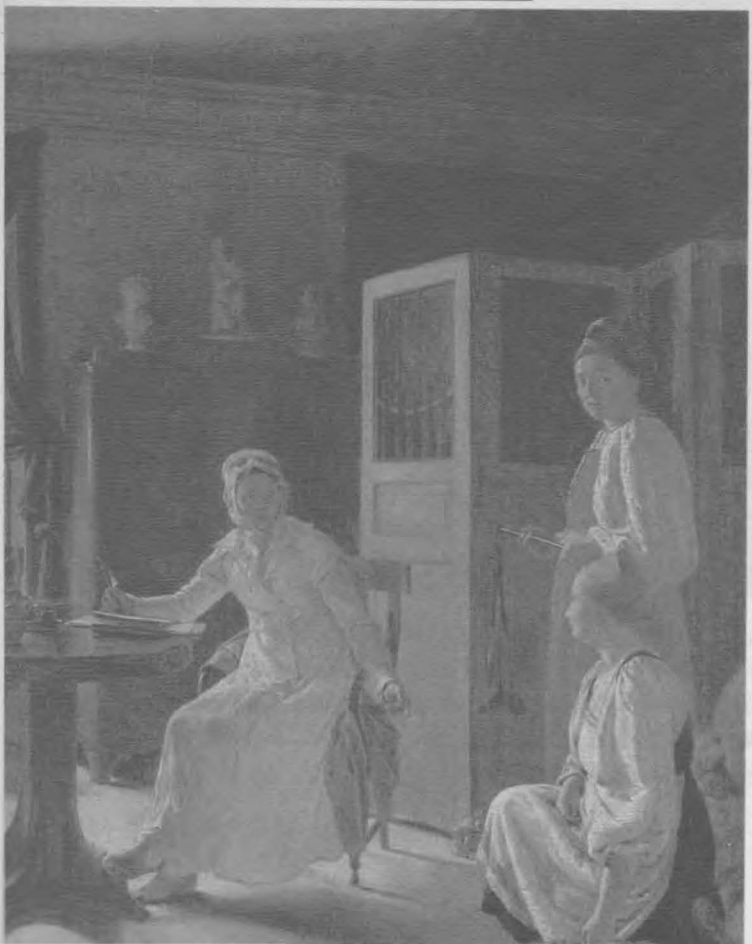
SERF SANATÇILAR. *Nikolai Argunov*: Praskovya Şeremeteva Portresi, 1802. *Bu portrenin yapıldığı dönemde (resmi minyatürde bulunan) serf şarkıcının Kont Şeremetev'le olan evliliği halktan ve saraydan gizleniyordu. Argunov İmparatorluk Sanat Akademisi'ne seçilen ilk serf kökenli Rus sanatçıdır.*



AİLE YAŞANTISINDAN GÖRÜNTÜLER

Sol: *Vasili Tropinin*: Puşkin Portresi (1827). Khalat *giymiş olan sanatçı anavatanının kostümü içinde son derece rahat olan bir Avrupalı olarak resmedilmiştir.*

Alt : *Alexei Venetsianov*: Evin Hanımının Sabahı (1823). *Herzen'in soylu aile ile hane serfleri arasında "feodal bir sevgi bağı" dediği şeyin resmi.*





RUS KIRSALI. Üst: *Alexei Venetsianov*: Sürülmüş Tarlada: İlkbahar *(1827), Geleneksel Rus kıyafeti içinde kadın çiftçinin idealleştirilmiş tasviri.* Alt: *Vasili Perov*: Dinlenen Avcılar *(1871). Turgenyev gibi Perov da avcılığı sosyal sınıfları bir araya getiren bir hobi olarak resmeder. Burada Ağa (sol) ve köylü (sağ) yiyecek ve içeceklerini paylaşıyorlar.*





MOSKOVA GEÇMİŞİ.Üst: *Kremlin'in Terem Sarayı 1850 yılında Fedor Solntsev tarafından on yedinci yüzyıl Moskovi tarzında, çini ocaklar ve* kokoshnik *şekilli kemerleriyle birlikte restore edildi.* Alt: *Vasili Surikov*: Boyar'ın Karısı Morozova *(1884). Yüzlerin hepsi Surikov tarafından Moskova'da yaşayan Muhafazakârlar'ın yüzlerinden çizildi.*





Moskova'daki Fabergé Atölyesi, Petersburg'da yaptığı klasik ve rokoko tarzından çok farklı olan Rus tarzında objeler üretiyordu. Üst: *Çar II. Nicholas tarafından 1906 yılında Fransız büyükelçisine sunulan, yeşil nefrit, altın, mine ve pırlantalı imparatorluk sunum kovsh'u (bir tür antika kepçe).* Alt: *Sergei Vashkov tarafından yapılan gümüş siren vazo (1908). Dişi kuş* kokoshnik *takmış, kanatlarına ise turmalinler işlenmiş.*







SANATÇI VE MİLLİ DAVA. *İlya Repin'in* Vladimir Stasov Portresi (1873). *Sanatın halkla birleşmesi gerektiğine dair dogmatik görüşlerinin Musorgski ve Repin üzerinde güçlü hatta bazen baskıcı olduğu ulusalcı eleştirmen. "Usta'nın resmini nasıl yapmışsın!" diye yazar besteci. "Sanki tuvalden çıkıp odaya gelecek gibi."*

Alt: *Repin:* Volga Gemicileri (1873) *Stasov tabloyu Rus halkının sosyal protestosunun gizli gücünün bir yorumu olarak gördü.*





İvan Kramskoi: Köylü Ignatii Pirogov (1874) *bir insan olarak köylünün çarpıcı bir portresi.*



Leon Bakst: Diaghliev ve Dadısı *portresi* (1906).
Diaghilev doğumda ölen annesini hiç tanımadı.

genç ve en parlak sanatçılarının (Kandinski, Malevich, Goncharova, Larionov, Lentulov, Rodshenko ve Tatlin) katılıp gerçekçi geleneğe savaş ilan eden eserleriyle halkı şaşkına çevirdikleri ünlü "Karo Valesi" sergilerine de (1910-14) fon sağlamıştı. Sergi malzemeleri kırık bir masa bacağı, demir levha ve cam kâse parçalarından bir araya getirilmişti. Ressamlar kendi çıplak bedenlerini boyayıp Moskova sokaklarında sanat eseri gibi yürümüşlerdi.

Eleştirmenler öfkeden köpürmüşlerdi. Sergei Yablonovski, bunların hiçbirinin sanat olmadığını söyledi; bunun üzerine Lentulov, bir mukavva üzerine biraz aşı boyası sıkıp "Sergei Yablonovski'nin Beyni" altyazısı ile onun eleştirdiği sergiye astı.[125] Moskova diğer sanat biçimlerinde de deneyselliğin yolunu açmıştı. Meyerhold, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun natüralizminden sembolist dram denemeleri yapmak için ayrılmış ve 1905'te oldukça biçimlendirilmiş oyunculuğu ile Tiyatro Stüdyosu'nu kurmuştu. Daha sonraları "serializmi (on iki ton sistemini)" (Schoenberg, Berg ve Webern de aynı şeyi yapıyordu) deneyen ilk Rus besteci ise Scriabin'di. Scriabin avangard ilhamıydı. Genç Stravinski, Scriabin'den çok etkilenmişti (ve onu 1913'te ziyaret ettğinde Scriabin'in kendi müziğini bilmediğini öğrenince çok utanmıştı)[12] 1917 Devrimi'nin ardından Rusya'ya 1962 yılındaki ilk gelişinde, Moskova'daki Scriabin Müzesi'ni ziyaret etmiş ve buranın avangard elektronik bestecilerin bir tür yeraltı toplantı yeri haline geldiğini öğrenmişti. Bir Scriabin hayranı olan yazar Boris Pasternak* yakın arkadaşı (1906'dan sonra) Moskovalı Vladimir Mayakovski ile birlikte şiirde fütürist çığrını açmıştı. Yeni bir şiir dili arıyorlardı ve aradıklarını Moskova sokaklarının akortsuzluğunda duydular:

---

* Şairin babası Leonid Pasternak, Moskova'da gözde bir ressam, annesi Rozalia Kaufman ise ünlü bir piyanistti. Scriabin ailenin yakın bir dostuydu. Onun etkisiyle delikanlı Boris altı yıl bestecilik çalışmıştı. "Müziği her şeyden daha çok, Scriabin'i de müzik dünyasındaki herkesten çok seviyordum. Scriabin benim tanrım ve idolümdü." (F.Bowers, *Scriabin*, 2 Cilt (Londra, 1969) Cilt 1, s.331).

...
Bir hokkabaz
Demirleri çeker
Tramvayın ağzından
Bir kulenin saat kadranı ile gizlenen.
Fethedildik!
Banyolar.
Duşlar.
Bir asansör.
Ruhun korsesi açılmış.
Eller bedeni yakıyor
Çığlık at, ya da atma:
"İstememiştim...'-
İşkence
Zehir gibi
Yakar.
Dalayan rüzgâr
Yırtar
Dumanlı bir yün parçasını
Bacadan.
Kel sokak lambası
Baştan çıkarıcı bir şekilde
Çıkarır
Kara çorabı
Sokaklardan.[127]

Malevich, Maytovski'nin *Caddeden Caddeye*'sini (1913) şiirleştirilmiş kübizmin en iyi örneği olarak adlandırmıştı.[128]

Marina Tsvetaeva'da eşit derecede Moskova şairiydi. Babası İvan Tsvetaeva bir zamanlar Moskova Üniversitesi sanat tarihi profesörü ve Puşkin Galerisi'nin kurucu müdürüydü, böylece Pasternak gibi o da Moskova aydın sınıfının ortasında büyümüştü. Şehrin ruhu şiirlerinin her mısrasında hissedilmekteydi. Kendisi ilk şiirlerinin amacını şöyle belirtmişti: "Moskova'nın adını Ahmatova adının seviyesine yükseltmek... Kendimde Moskova'yı temsil etmek istedim... Petersburg'u fethetmek için değil, Moskova'yı Petersburg'a vermek için":

Kümbetler parlar çınlayan şehrimde,
Ve gezgin bir kör Kutsal Kurtarıcı'yı över,
Sana kilise çanları şehrimi sunarım
-Ahmatova!- ve de kalbimi.[129]

Bu yıllardaki arkadaşlıkları sayesinde Tsvetaeva, Moskova'yı arkadaşı şair Mandelstam'a da vermişti. "Büyüleyici bir hediyeydi," diye yazar şairin karısı Nadezhda, "çünkü sadece Petersburg'la, Moskova olmadan, özgürce nefes almak, Rusya'nın gerçek duygusunu elde etmek, imkânsız olurdu."[130]

1917'den sonra Moskova, Petersburg'un yerini aldı. Sovyet başkenti, devletin kültür merkezi, modernliğin ve Bolşeviklerin kurmak istedikleri yeni sanayi toplumunun modeli haline geldi. Moskova avangardın, yeni Sovyet insanını ve toplumunu sanat aracılığı ile yapılandırmak isteyen Malevich, Tatlin, Rodchenko ve Stepanova gibi proletkült (proleter kültürü) ve konstrüktivist sol kanat sanatçıların atölyesiydi. Sanatta olduğu gibi hayatta da emsalsiz bir özgürlük ve deneyimleme şehriydi ve avangardlar, 1920'lerde, birkaç yıllığına da olsa ideallerindeki şehrin şekillenmekte olduğunu gördü. Tatlin'in kulesi –Üçüncü Enternasyonal Kızıl Meydan için tasarladığı gerçekleşememiş anıt– bu devrimsel umutları ifade ediyordu: Ortaçağ Moskovi kiliseleri gibi sıralı ve yuvarlak, demir ve çelik kirişlerden yapılmış, adım atan dev bir figürdü. Tatlin'in bu taslağı, Enternasyonal'in nakaratı "dünyayı baştan yaratmak"da söylendiği gibi şehrin bu kurtarıcı rolünü simgeliyordu. Moskova'nın Üçüncü Roma olduğu eski fikrinden, Sovyet'in Üçüncü Enternasyonal'in lideri olduğu fikrine gelinmişti, ama bu, şehrin insanlığı kurtarma misyonunda çok ufak bir adımdı.

Sovyet Moskova'sı son derece kendinden emindi. Bu güven, 1930'ların büyük bina projelerine, motorlu araçların toplu üretimine, ilk metrolara ve sosyalist gerçekçi "sanatın" ileri-yukarı imgelerine yansımıştı. Moskova'nın eski ahşap evleri buldozerlerle yıkılmıştı. Kiliseler imha edilmişti. Şehrin ortasına yeni, geniş bir yürüyüş rotası yapılmıştı: Eski Tver Bulvarı genişletil-

miş (ve Gorki Caddesi adını almış), eski pazarın olduğu alana Devrim Meydanı yerleştirilmiş ve Kızıl Meydan'daki alışveriş tezgâhları kaldırılmıştı. Böylece Lenin Mozolesi, devrimin kutsal mihrabı, 1 Mayıs ve Devrim Günü kutlamalarında toplu törenlerin varış noktası haline gelmişti. Kremlin'in, Kutsal Rusya'nın kalesinin önünde yapılan silahlı bu yürüşler, yerini aldıkları eski dini kortejlerin bir taklitiydi. Hatta St. Basil Katedrali'ni havaya uçurma planları bile yapılmıştı, bu sayede mozolenin çatısında selam durmuş devrim liderlerinin önünden geçip hiç kesilmeyen bir çizgi halinde ilerlemeye devam edebileceklerdi.

Böylece Stalin'in Moskova'sı bir imparatorluk şehri olarak yeniden düzenlenmişti –Sovyet'in Petersburg'u idi– ve tıpkı gerçek dışı şehir Petersburg gibi Moskova da kıyamet efsanelerine konu oldu. Mikhail Bulgakov'un *Usta ve Margarita*'sında (1940) İblis, Moskova'yı ziyaret eder ve kültür tapınaklarını yerle bir eder; Şeytan, Woland isimli bir sihirbaz kılığında, büyücü çetesi ve Behemoth isimli doğaüstü kedisiyle birlikte şehre iner. Şehri ahlaki açıdan çürümüş gibi göstererek başkentte kargaşa yaratıp Napolyon'un (başka bir iblis) şehri ilk gördüğü Vorobyevi Tepelerine doğru uçarlar. Onlarla birlikte, Pontius Pilatus ve İsa davası hakkında yasaklanmış bir metin yazan sevgili Usta'smı kurtarmak için kendisini Woland'a kurban eden Margarita isimli Moskovalı genç bir kız da uçar. Atları havaya doğru sıçrayıp gökyüzünde yukarılara doğru dörtnala koşarken Margarita havada arkasına döner ve sadece çok renkli kulelerin değil, bütün şehrin ortadan yok olduğunu, yeryüzü tarafından yutulduğunu ve yerinde sadece sis ve duman bıraktığını görür.[131]

Her şeye rağmen Moskova, yirminci yüzyıl boyunca "yuva" olmaya devam etmişti. Yine her zamanki gibi ana şehirdi ve Hitler 1914 sonbaharında şehre saldırdığında sakinleri onu savunmak için savaşmıştı. Kutuzov'un 1812'de yaptığı gibi bir terk etme söz konusu değildi. Çeyrek milyon Moskovalı hendekler kazdı, cephedeki askerlere gıda taşıdı ve yaralılara evlerinde baktı. Umutsuz son bir çabayla Almanları şehir kapılarından geriye ittiler; Moskova'dan Şeremetevo Havaalanı'na giden yoldaki o

nokta, bugün dev bir haç ile işaretlenmiştir. Kurtulan, Sovyet başkenti değil Ana Moskova'dır. Pasternak'ın kelimeleriyle:

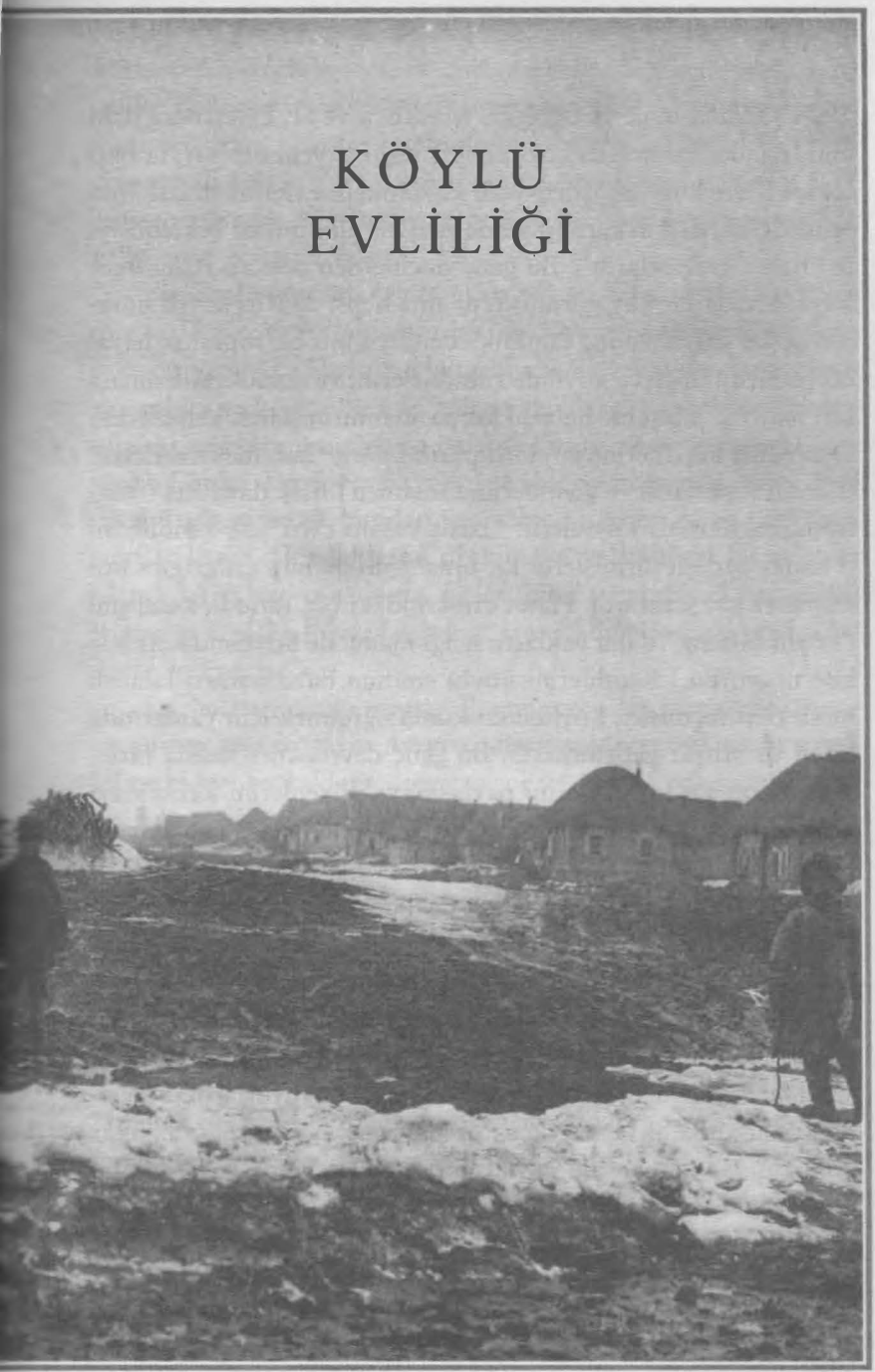
> Bir efsane buğusu savrulacak
> Her şeyin üzerine, bir sarmal ve helezon gibi
> Yaldızlı boyar odalarını bezeyen
> Ve St. Basil Katedrali'ni
>
> Geceyarısı vatandaşları ve hayalcileri
> Moskova'yı aziz tutar her şeyden çok.
> Burası onların yuvası, her şeyin çeşmesi
> Bu yüzyılın ilerleyeceği.[132]



Sayfa Arkası
Orta Rusya'da tek caddeli tipik bir köy, 1910.



KÖYLÜ EVLİLİĞİ



1

1874 yazında binlerce öğrenci, Moskova ve St. Petersburg'daki amfilerinden çıkıp Rus köylüleriyle birlikte yeni bir hayata başlamak üzere kılık değiştirip yola koyuldular. Evlerini ve ailelerini reddederek, halkın kardeşliğinde yeni bir ulus bulma beklentisiyle "halka gidiyorlardı". Bu genç öncülerden pek azı daha önce hayatlarında bir köy görmüşlerdi ama hepsi de Rus köylü sınıfının doğal sosyalizmine tanıklık eden uyumlu bir topluluk hayal ediyorlardı. Böylece köylüde ruh ikizlerini ve demokratik amaçları için bir müttefik bulacaklarına inandırmışlardı kendilerini. Öğrenciler kendilerine popülist (*narodniki*), "halkın hizmetkârı" (*narod*) diyorlardı ve kendilerini tamamen "halk davasına" adamışlardı. Bazıları köylülerin "basit yaşam tarzı" ile kendilerini o kadar özdeşleştirmişlerdi ki, onlar gibi giyinip onlar gibi konuşmaya çalışmışlardı. Hatta aralarındaki bir Yahudi, kendisini "köylü ruhuna" daha yaklaştıracağı inancı ile boynunda bir haç bile taşıyordu.[1] Kendilerini köylü sınıfına daha yararlı kılacak meslekleri seçmişler, köylülere okuma öğretmek için yanlarında kitap ve broşür getirmişlerdi. Bu genç devrimciler halkla birleşip onların yaşam yüklerini paylaşmayı, güvenlerini kazanmayı ve sosyal durumlarının bütün dehşetini anlamalarını sağlamayı umuyorlardı.

Bu sıradan bir siyasi hareket değildi. "Halka gitmek" hacca gitmek gibi bir şeydi ve bunu yapanlar gerçek arayışı içinde manastıra gidenlere benziyorlardı. Bu genç misyonerler ayrıcalıklarından ötürü suçlu hissediyorlardı. Pek çoğu, ailelerine ait aristokrat malikânelerinde kendilerini yetiştiren serf sınıfına karşı –dadılar ve hizmetkârlar– kişisel suçluluk duyuyorlardı. Servetlerini halkın kanı ve teriyle satın alan ebeveynlerinin günahkâr dünyasından kendilerini kurtarmak istediler. Soylu ve köylünün ulusun manevi yeniden doğuşu amacıyla bir araya geldiği Yeni Rusya'nın kurulması için pişmanlık dolu ruhlarıyla köylere gittiler. Öğrenciler kendilerini halkın davasına –köylü sınıfının

fakirlik ve cahillikten kurtulmasına, kibar sınıfının ve devletin baskısından özgürleşmesine– adayarak kendi günahlarını, ayrıcalıklı doğma günahını affettirmeyi umdular. Önemli popülist kuramcılardan Nikolai Mikhailovski, "Evrensel gerçeklik bilincine ancak halkın asırlık eziyeti pahasına ulaşabileceğimizi fark etmeye başladık. Halka boçluyduk ve bu borç vicdanımıza ağır geliyordu," diye yazmıştı.[2]

Bu idealist umutlara yol açan şey serfliğin kaldırılması olmuştu. Dostoyevski gibi yazarlar 1861 kararnamesini Rusya'nın onuncu yüzyılda Hıristiyanlığı kabulü ile kıyaslıyorlardı. Toprak sahibi ve köylünün eski anlaşmazlıkların üstesinden gelerek ulusal özellikleri aracılığıyla barışmaları gereğinden bahsediyorlardı. Çünkü Dostoyevski'nin 1861'de yazdığı gibi "Her Rus önce Rus'tur, ancak bundan sonra bir sınıfa ait olur."[3] Eğitimli sınıflar kendi "Rusluklarını" tanımaya ve kültürel bir misyon olarak köylülere yönelmeye, onları birer vatandaş olarak eğitip Rusya'yı ulusal edebiyat ve sanat temelinde bir araya getirmeye davet ediliyorlardı.

Öğrencilere halka gitme ilhamı veren bu vizyondu. Saray ve üniversitelerin soylu Avrupai dünyasında yetişmişken, şimdi bilmedikleri topraklara doğru, yeni ve ahlaki bakımdan "Rus ilkelerine" dayanan bir yolculuktaydılar. Serfliğin kaldırılmasını Rusya'nın eski günahkâr geçmişinin kovulması olarak görüyorlardı; bundan yeni bir ulus doğacaktı. "Halka giden" popülistlere katılan yazar Gleb Uspenski, 61 yılında yeni bir hayata başlamaya yemin etti: "Kişisel geçmişimin herhangi bir parçasını almam mümkün değildi... Yaşamak için geçmişi tamamen unutmak ve kişiliğime işleyen bütün izlerini silmem gerekiyordu."[4]

Popülistlerin bazıları ailelerinin evlerini, radikal eleştirmen Nikolai Chernyshevski'nin ufuk açıcı *Ne Yapmalı?* (1862) romanında öngörülen ilkelere uygun olarak her şeyin (bazen sevgililerin bile) paylaşıldığı "işçi komünlerinde" yaşamak için terk etmişlerdi. Bu, okuyucularına yeni toplumun ozalit kopyasını sunan bir romandı ve bu romanın hayatını değiştirdiğini söyleyen genç Lenin dahil bütün devrimcilerin İncil'i haline geldi. Bu ko-

münlerin çoğu parçalandı, öğrenciler bırakın köylü yiyeceklerini, tarımsal çalışmanın baskısını dahi kaldıramıyorlardı; arazi ve aşk ilişkileri konularında sürekli olarak tartışmalar yaşanıyordu. Ama komün ruhu, öğrencilerin Chernyshevski'den aldıkları çilekeş yaşam tarzı ve materyalist inançlar, eski toplumu reddetmelerine ilham vermeye devam etti. Bu nesil farkı, Turgenyev'in *Babalar ve Çocuklar* (1862) (çoğunlukla *Babalar ve Oğullar* olarak yanlış çevirilir) adlı romanının konusuydu. Roman, halk adına doğrudan hareket için gençliğe yapılan çağrının, geleceğe hitap etmeyip sadece var olan koşulları eleştirmekten hoşnut Turgenyev ve Herzen gibi liberal edebiyat adamlarıyla yani "kırkların adamları" ile bir çatışmanın oluştuğu, 1860'ların başlarındaki öğrenci protestoları kültürü içine oturtulmuştu. On dokuzuncu yüzyıl Rusya'sının da kendi "altmışlar" hareketi vardı.

"Köylüler edebiyatımızda bizi tamamen ezdiler," diye yazar Turgenyev, Pavel Annenkov'a. "Ama onları ya da hayatlarıyla ilgili hiçbir şeyi hâlâ gerçekten anlamadığımıza inanmaya başlıyorum."[5] Turgenyev'in bu şüpheleri öğrenci "nihilistler" (onlara böyle deniyordu) eleştirisinin tam merkezindeydi. Ama aynı eleştiri aydın sınıfın 1861'den sonra Rus kültürüne hâkim olan "köylü sorunu" takıntısına da uygulanabilirdi. Serfliğin kaldırılmasıyla birlikte toplumun geri kalanı, köylüleri birer vatandaş olarak kabul etmeye zorlanmışlardı. Aniden Rusya'nın kaderiyle ilgili o lanetli soru köylülerin gerçek kimliği ile birbirine bağlı hale gelmişti. Köylü iyi miydi, kötü mü? Medenileştirilebilir miydi? Rusya için ne yapabilirdi? Ve nereden gelmişti? Kimse bunların cevaplarını bilmiyordu. Şair Nekrosov'un ünlü dizelerinde olduğu gibi:

> Rusya kırsal derinliklerdedir
> Sonsuz sessizliğin hüküm sürdüğü.[6]

Halkbilimci orduları bu derinlikleri keşfetmeye koyuldular. "İnsanların incelenmesi zamanımızın bilimi oldu" açıklamasını ya-

par 1868'de Fedor Buslaev.[7] Moskova ve St. Petersburg'da etnografya müzeleri açılır. Amaçları, kurucularından biri olan İvan Baliev'in kelimeleriyle, "Rusları kendi uluslarıyla tanıştırmaktır."[8] Halk, sergilenen köylü kostümleri, aletleri, fotoğrafları ve taşranın çeşitli bölgelerine özgü yaşama alanlarının maketleriyle şaşkına dönmüştü. Sanki egzotik bir koloniden gelmiş gibiydiler. Ciddi araştırma alanlarının hepsinde –coğrafya, felsefe, teoloji, filoloji, mitoloji ve arkeoloji– köylü sorunu günün sorunuydu.

Yazarlar da köylü yaşantısına kaptırmışlardı kendilerini. Saltykov-Shchedrin'in kelimeleriyle köylü, "zamanımızın kahramanı" haline gelmişti.[9] On dokuzuncu yüzyılın başlarında Rus köylüsünün edebi imajı genel olarak duygusal bir imajdı: Düşünen bireyden çok insani duyguları olan bir klişeydi. Her şey 1852'de, Turgenyev'in başyapıtı *Bir Avcının Notları*'nın yayımlanmasıyla değişti. Okuyucu, Rus edebiyatında ilk kez bu kitapta, önceki duygusal edebiyatın betimlediği duygusal mağdur yerine mantıklı bir insan olan köylü imajıyla karşılaştı. Turgenyev, köylüyü pratik yönetim ve yüksek hayal kurma yeteneğine sahip bir insan olarak göstermişti. Rus serfe karşı derin bir sempati duyuyordu. Annesi, Orel eyaletindeki büyük malikânelerinde, serfleri cezalandırma konusunda zalim ve acımasızdı. Küçük suçlar için bile onları dövdürüyor ya da Sibirya'daki ceza kolonilerine gönderiyordu. Turgenyev, annesinin idare şeklini, *Punin ve Baburin* (1874) isimli korkunç hikâyesiyle, prensin sırf havladığı için serfin köpeğinin yok edilmesini emrettiği unutulmaz *Mumu* (1852) hikâyesinde tarif eder. *Bir Avcının Notları* halkın serflere ve reform sorununa karşı tavırlarını değiştirmelerinde çok önemli bir rol oynamıştı. Turgenyev daha sonra hayatının en gurur verici anının 1861'den kısa zaman sonra, Orel'den Moskova'ya giden bir trende iki köylünün kendisine yaklaşıp "bütün insanlar adına teşekkür etmek" için Rus tarzında yere kadar eğildikleri an olduğunu söylemişti.[10]

Köylüler hakkında yazanların arasında hiçbiri Nikola Nekrasov kadar popülistlere ilham vermemişti. Nekrasov'un şiiri, köylü sınıfın "intikam ve acı"sına yeni ve otantik bir ses vermiş-

ti. Bu, *Kim Rusya'da Mutlu?* (1863-78) isimli epik şiirinde epey yoğun bir biçimde duyuluyordu ve popülistler arasında kutsal bir ilahiye dönüşmüştü. Onları Nekrasov'un şiirine çeken şey sadece halkın davasına olan bağlılığı değildi, aynı zamanda kendisinin de aralarından geldiği kibar sınıfa karşı kızgın suçlamaydı. Şiiri doğrudan köylü konuşmalarından alınan günlük ifadelerle harmanlanmıştı. *Yolda* (1844) ya da *Seyyar Satıcılar* (1861) gibi şiirleri neredeyse köylü diyaloğunun kopyalarıydı. Köylü dilini "sanat" olamayacak kadar kaba bulan Turgenyev gibi kırkların adamları Nekrasov'u "şiire karşı bir saldırı" başlatmakla suçladılar.[11] Ama öğrenciler onun şiirlerinden ilham alıyorlardı.

Köylü sorunu günün sorunu olabilirdi. Ama cevapların hepsi birer mitti. Dostoyevski'nin yazdığı gibi:

> Halk ve bizim onlara bakışımız sorusu... en önemli sorumuz, bütün geleceğimizin içinde yattığı bir soru... Ama halk bizim için hâlâ bir teori ve hâlâ karşımızda bir bilmece. Biz halk âşıkları, onları bir teorinin parçası olarak görüyoruz ve görünüşe göre hepimiz onları oldukları gibi değil, olmalarım hayal ettiğimiz gibi seviyoruz. Ve eğer Rus insanı bizim hayal ettiğimiz gibi çıkmazsa, o zaman, sevdiğimiz halde hiçbir pişmanlık duymadan onları reddederiz.[12]

Her teori köylüye belirli erdemler yüklüyor ve bunlar daha sonra ulusal karakterin özü haline geliyordu. Popülistler için köylü doğal bir sosyalist, Rusya'yı burjuva Batı'dan ayıran kolektif ruhun bedenleşmiş haliydi. Herzen gibi demokratlar, özgürlüğün şampiyonu olarak görüyordu köylüyü, yabanıllığı özgür Rus ruhunun cisimleşmiş haliydi. Slavcılar ise halk kahramanı İlia Muromets gibi ıstırap içinde ve sabırlı, gerçeğin ve adaletin alçakgönüllü takipçisi olan Rus vatanseveri olarak görüyorlardı. Köylü komününün, Rusya'nın temel ahlaki prensipler için ulusal sınırların ötesine bakmasına gerek olmadığının yaşayan bir kanıtı olduğunu iddia ediyorlardı. Bu hareketin kurucu üyele-

rinden Konstantin Aksakov'un açıkladığı gibi "Komün egoizmlerini, bireyselliklerini inkâr eden ve ortak görüşlerini ifade eden insanlar topluluğudur; bu bir sevgi davranışıdır, asil Hıristiyan davranışı."[13] Dostoyevski de köylüyü ahlaki bir hayvan, "Rus ruhunun" bedenleşmesi olarak görüyordu; hatta ünlü bir tartışma sırasında basit "mutfak *mujikinin" (köylüsünün)* Avrupalı burjuva soylusundan ahlaken daha üstün olduğunu iddia etmişti. Devamında ise, "Köylü bize yeni bir yol gösterecek ve onlara bir şey öğretmek bir yana, halkın gerçeği karşısında *biz* boyun eğmeliyiz," demişti.[14]

Köylü konusundaki bu birleşme, bu dönemde Rusya'da ortaya çıkan daha geniş bir ulusal fikir birliğinin ya da ideolojinin göstergesiydi. Batıcılar ve Slavcılar arasındaki eski tartışmalar, her iki tarafın da Rusya'nın Batı bilimi ile yerel prensipler arasında uygun bir denge bulma ihtiyacını fark etmesiyle yavaş yavaş azaldı. Böyle bir sentezin ipuçları 1847 gibi erken bir tarihte, Batıcıların duayeni, radikal eleştirmen Belinski, sanat söz konusu olduğunda kozmopolitlere karşı "Slavcıların yanında yer almaya eğilimli olduğunu" söylediğinde ortaya çıkmıştı.[15] Diğer taraftan genç Slavcılar 1850'lerde "ulusun", yaşlı Slavcıların iddia ettiği gibi sadece köylüleri değil, toplumun bütün sınıflarını içerdiği görüşüne doğru ilerliyordu. Hatta bazıları, neredeyse kendilerini Batıcılardan ayırt edilemez yapan bir şekilde, toplumun gerçek mücadele alanının yurttaşlık olduğunu ve Rusya'nın dünyadaki ilerleyişinin köylünün bu alana yükseltilmesi ile mümkün olacağını ileri sürüyordu.[16] Kısaca 1860'larda, Rusya'nın eşsiz tarihi geleneklerinden çok keskin bir biçimde kopmadan Avrupai liberal reformlar çizgisinde değişebileceğine dair ortak bir görüş vardı. Ayrıca bu, Petro *ile* köylüyü bir arada tutma davasıydı. Dostoyevski ve kardeşi Mikhail'in 1860'larda üyesi oldukları "Anavatan" hareketinin bulunduğu pozisyon buydu.

Popülizm bu sentezin kültürel bir ürünüydü ve bu nedenle de ulusal bir öğretiydi. On dokuzuncu yüzyılda folk kültürüne karşı Avrupa'yı kasıp kavuran romantik ilgi hiçbir yerde Rus aydın sı-

mfı tarafından hissedildiği kadar şevkle hissedilmemişti. 1908'de şair Alexander Blok'un (ironik bir dokunuşla) yazdığı gibi:

> ... aydın sınıf, kütüphanelerini, folk şarkılarının, epiklerin, efsanelerin, büyülü sözlerin ve ağıtların antolojileri ile doldurdular. Rus mitolojisini, düğün ve cenaze ayinlerini incelediler; halka acıdılar; halka gittiler; büyük umutlarla doldular; umutsuzluğa düştüler; hatta halk uğruna hayatlarını verdiler, idamla ve açlıktan ölümle karşı karşıya kaldılar.[17]

Aydın sınıf, halka hizmet misyonu ile tanımlanıyordu, tıpkı soylu sınıfın devlete yaptığı hizmetle tanımlandığı gibi ve aydın sınıf, pek çok üyesinin daha sonra pişman olduğu, "halkın iyiliğinin" en yüksek inanç olduğu, kanun ve Hıristiyanlığın ahlaki kuralları gibi diğer bütün prensiplerin ikinci derecede olduğu görüşüyle yaşıyordu. Bu tür davranışlar o kadar bulaşıcıydı ki, saray erkânı, devlet yönetimi ve aristokrasi tarafından bile paylaşılıyordu. Serfliğin kaldırılmasını getiren reformun özgürlükçü ruhu 1860 ve 1870'lerde hükümetin köylü sınıfa karşı yaklaşımını şekillendirmeye devam ediyordu. Köylünün, kibar sınıfın yetki alanından çıkması ile devletin sorumluluğu altına girdiği fark edildi: vatandaş olmuştu.

1861'den sonra hükümet köylü vatandaşlarının refahını geliştirmek ve onları ulusal yaşama entegre etmek için bir dizi kurum oluşturdu. Bunların çoğu, 1864'te bölge ve il seviyesinde kurulan yerel hükümetlerin yeni meclisleri, *zemstvolar* tarafından yürütülen girişimlerdi. *Zemstvolar,* Tolstoy ve Çehov'un sayfalarını dolduran bir tür babacan toprak ağaları –liberal, medeniyeti geri kalmış taşraya getirme hayali ile dolu iyi niyetli adamlar– tarafından yönetiliyordu. Sınırlı kaynaklarla okullar ve hastaneler kurdular, köylü sınıfa veterinerlik ve ziraat hizmeti sağladılar, yeni yollar ve köprüler inşa ettiler, yerel ticarete ve sanayiye yatırım yaptılar; sigorta planlarına ve kırsal krediye finansman sağladılar ve gelecekteki reformlara hazırlanmak için

hırslı istatistiki anketler yaptılar.* *Zemstvo* liberallerinin iyimser beklentileri toplumun üst sınıfları tarafından da geniş çapta paylaşılıyordu. Babacan popülizme doğru genel bir tutum, insanlara ve onların amacına karşı bir sempati vardı, bu, toplumun her kesiminden soyluyu radikal öğrencileri desteklemeye sevk ediyordu.

Adalet bakanı, çara sunduğu bir raporda, 1874 yılının "çılgın yaz"ında gerçekleşen deliliklerin bir kataloğunu listelemişti: Jandarma albaylarından birinin karısı, oğluna gizli bir bilgi vermişti; bir toprak sahibi ve kodaman lider devrimcilerden birini saklamıştı; bir profesör öğrencilerine bir propagandacıyı tanıtmıştı ve hükümet danışmalarında bazılarının aileleri çocuklarının devrimci etkinliklerini hoşgörüyle onaylamışlardı.[18] Köylü sorununa çözümü liberal reformlarda gören Turgenyev bile bu devrimcilerin idealist tutkularını takdir etmekten (ve belki de biraz imrenmekten) kendini alamamıştı.[19] Fransa ve İsviçre'de onların çevrelerinde bulunmuş, hatta popülist teorisyen Pyotr Lavrov'a (yazdıklarıyla radikal öğrencilere ilham olan kişi), günlüğü *İleriye!* Avrupa'da basılsın diye biraz para bile vermişti.[20] *Ham Toprak (1877)* romanında Turgenyev, Lavrov'un çağrısına uyan tiplerin portrelerini çizmişti. Popülistlerin sanrılarının ötesini görmesine rağmen takdirini iletebilmişti. "Bu genç insanlar çoğunlukla iyi ve dürüstler," diye yazmıştı, 1876'da romanını bitirirken bir arkadaşına, "ama amaçları sahte ve o kadar mantıksız ki, onları tam bir fiyaskoya götürmesi kaçınılmaz."[21]

Ki öyle de oldu. Öğrencilerin çoğu, söyledikleri hiçbir şeyi gerçekten anlamadan devrimci söylevlerini alçakgönüllü bir şe-

---

* *Zemstvo* liberallerinin umutları hiçbir zaman gerçekleşmedi. 1881'de II. Alexander'ın katlinden sonra *zemstvo*ların güçleri, bunlara radikallerin tehlikeli beslenme yuvası olarak bakan yeni Çar III. Alexander hükümeti tarafından çok ciddi bir şekilde kırpıldı. "Halka gitme" hareketinde yer alan öğrencilerin çoğu sonunda birer *zemstvo* çalışanı, demokratik siyasi görüşleri sürekli polisin ilgisini çeken birer öğretmen, doktor, istatistikçi ve tarım bilimci oldular. *Zemstvo* bürolarına –hastane ve akıl hastanelerine bile– "devrimcileri" aramak için polis baskınları yapılıyordu. Hatta köylü çocuklarına okuma yazmayı öğrettiği için bir soylu kadın tutuklandı.(A. Tyrkogo-Williams, To, *chego bol'she ne budet* (Paris, n.d.), s.-153)

kilde dinleyen köylüler tarafından sakıngan bir şüphe ve düşmanlıkla karşılandılar. Köylüler öğrencilerin eğitimlerinden ve şehirli âdetlerinden sakınıyorlar ve onları pek çok yerde yetkililere ihbar ediyorlardı. Daha sonraları Rusya'nın lider sosyalistlerinden olan Ekaterina Breshkovskaya, Kiev bölgesinde yanında kaldığı bir köylü kadının, "kitaplarının görüntüsünden korkup onu polise ihbar etmesi" sonucu kendisini hapiste bulmuştu.[22] Popülistlerin sosyalist fikirleri köylü sınıf için garip ve yabancıydı ya da en azından kendilerine açıklamakta kullanılan terimler nedeniyle anlayamıyorlardı. Propagandacılardan biri köylülere gelecekte bütün toprakların ağır işçilere ait olduğu ve kimsenin kimseyi istismar etmediği sosyalist toplumla ilgili çok güzel bir sunum yapmıştı. Aniden bir köylü zaferle bağırdı: "Toprağı bölüşmemiz ne iyi olur, değil mi? İki işçi tutarım ve harika bir yaşantım olur!"[23] Çara karşı çevirme fikrine gelince bu da tam bir anlamazlık ve hatta çara insan Tanrı olarak bakan köylüler tarafından öfkeli çığlıklarla karşılanmıştı. "Çar olmadan nasıl yaşarız?" diyorlardı.[24]

Polis tarafından yakalanan, sürgüne gitmeye ya da yeraltına girmeye zorlanan popülistler bu yenilgi yüzünden büyük bir ümitsizliğe düştüler. İdealleştirdikleri köylü sınıfı kavramına kendi kişiliklerinden o kadar çok şey yatırmışlar, kişisel kurtuluşlarını "halkın davasına" o kadar bağlamışlardı ki, her ikisinin de çöktüğünü görmek onlar için yıkıcı bir darbe olmuştu. Aşırı ve trajik bir örnek aktaracak olursak, yazar Gleb Uspenski köylü yaşantısının bu çıplak gerçekliği ile barışmaya çalıştığı uzun yılların ardından aklını yitirmişti; popülistlerin pek çoğu bu kaba uyanış nedeniyle şişelere yönelmişlerdi. Kafalarındaki köylü sınıfı fikrinin aslında gerçekte var olmadığı aniden açığa çıkmıştı –bir teoriden ya da bir mitten başka bir şey değildi– ve gerçek köylülerden, köprü kuramayacakları kültürel, sosyal ve entellektül bir uçurumla ayrılıyorlardı. Çözülmemiş bir bilmece gibi, köylüler bilinmez ve belki de bilinemeyecek olarak kaldılar.

2

1874 yazında İlia Repin, St. Petersburg'dan "keşfedilmemiş topraklar" için ayrıldı.[25] Kardeşi ve resim öğrencisi arkadaşı Fedor Vasilev'le birlikte Volga Nehri'nden aşağıya, Moskova'nın 700 kilometre kadar doğusundaki Stavropol'a kadar bir buharlıyla seyahat etti. Genç sanatçının amacı, planladığı Volga gemicileri tablosu için köylüler üzerinde çalışmaktı. Bu tabloyla ilgili fikir ilk kez 1868 yılında, St. Petersburg yakınlarındaki nehrin kıyısında yorgun argın yürüyen bir grup taşıyıcıyı izlerken gelmişti aklına. Repin aslında, bu üzgün figürlerle iyi yetiştirilmiş bir grup piknikçinin zıtlığını resmetmeyi düşünmüştü. Zamanın pek çok Rus gerçekçisi tarafından tercih edilen açıklayıcı resim türünün tipik bir örneği olabilirdi bu. Ama Gezginler okulundan yetenekli bir manzara ressamı olan arkadaşı Vasilev, taşıyıcıları kendi başlarına çizmesi konusunda ikna ederek onu bu propagandacı tabloyu yapmaktan vazgeçirdi.

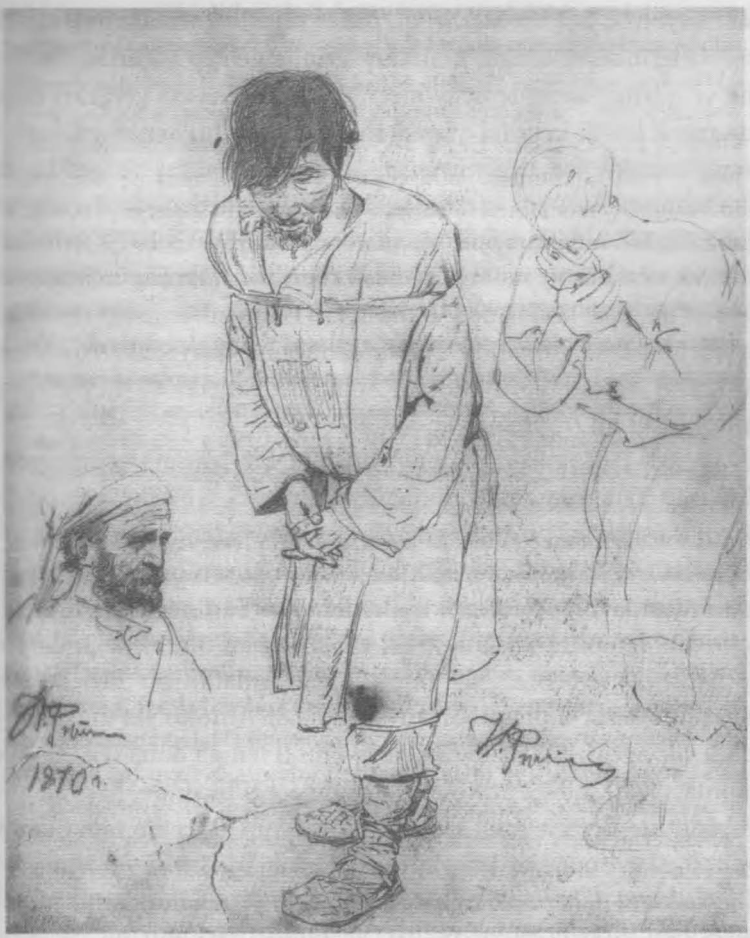
Bu seyahat için gerekli parayı ve izinleri elde etmesi iki yılını aldı. Çar yanlısı otoriteler doğal olarak sanat öğrencilerine şüpheyle yaklaşıyorlar, devrimci amaçları olabileceğinden korkuyorlardı. Repin üç ay boyunca Volga'ya yukarıdan bakan, Samara yakınındaki bir köyde, Shiriayevo'nun eski serfleri arasında yaşadı. Çizim defterlerini balıkçı tekneleri ve ağların, ev eşyaları ve çaputtan yapılma ayakkabı ve giysilerin etnografik detayları ile doldurdu. Köylüler resimlerinin çizilmesini istemiyorlardı. Eğer kişinin resmi bir sayfaya çizilirse ruhunun şeytan tarafından çalınacağına inanıyorlardı. Bir gün Repin'i bir grup köylü kızı kendisine poz vermeleri için ikna etmeye çalışırken buldular. Ressamı şeytan işi yapmakla suçladılar ve onu yerel polise şikâyet etmekle tehdit ederek "pasaportunu" istediler. Repin'in üzerinde bulunan tek belge Sanat Akademisi'nden bir mektuptu. Mektubun başlığındaki etkileyici imparatorluk sembolü onları sakinleştirmeye yetti. "Bakın" dedi köy kâtibi pasaportu inceleyerek, "bize çardan geliyor."[26]

Sonunda ressam ücret karşılığı resimlerinin çizilmesine izin veren bir grup taşıyıcı buldu. Birkaç hafta boyunca, bu insan olan yük hayvanlarıyla birlikte yaşadı. Onları tanıdıkça bireysel kişiliklerini görmeye başladı. Bir tanesi bir ikon ressamıydı, diğeri asker ve ismi Kanin olan üçüncüsü eski bir rahipti. Onların bu yabani esaretlerindeki yetenek israfı Repin'i çarpmıştı. Halatlara bağlanmış, yıpranmış asil yüzleriyle taşıyıcılar ona göre "barbarlara köle olarak satılmış Yunan filozoflarıydılar."[27] Esaretleri Rus insanının bastırılmış yaratıcılığının sembolüydü. Repin'e göre Kanin "yüzünde Rus karakterini taşıyordu":

> Doğulu ve antik bir şeyler vardı . . . bir İskit'in yüzü . . . Ve gözler! O görüş derinliği! . . . Ve kaşları, büyük ve akıllı... Bana koskoca bir gizem gibi görünüyordu ve bu nedenle onu sevmiştim. Kanin, kafasında bir çaput, kendi diktiği yıpranmış paçavra giysisi; yine de haysiyetli bir adam olarak görünüyordu: Bir aziz gibiydi. [28]

Volga Gemicileri'nin (1873) (levha 11) sonunda her şeyin üzerine çıkan bu insan onurudur. Bu imaj zamanında olağanüstü ve devrimciydi. Şimdiye kadar, Alexei Venetsianov gibi demokratik sanatçıların tablolarında bile köylü imajı idealleştirilmiş, hatta duygusallaştırılmıştı. Ama Repin'in gemicilerinin her biri hayattan alınmışlardı ve her yüz kendi özel ızdırabının hikâyesini anlatıyordu. Stasov tabloyu Rus insanının içindeki sosyal protestonun gizli gücünün bir yorumu olarak görmüştü, omuzundaki halatı ayarlayan gençlerden birinin el hareketi ile sembolleştirilen bir ruh. Dostoyevski ise tabloyu, kaba taraflılıktan yoksun olması nedeniyle övmüş, Rus karakterinin epik portresi olarak görmüştü. Ama Repin'in anlatmak istediğini değerlendirmek aslında daha zor. Çünkü onun bütün hayatı politika ve sanat arasındaki mücadeleydi.

Repin, "altmışların adamı", sanat ve toplumda isyankâr sorgulama döneminin insanıydı. İçinde bulunduğu demokratik çevrelerde, sanatçının görevinin sıradan insanın gerçekte nasıl yaşadığını göstererek toplumun dikkatini sosyal adalet ihtiyacına odaklamak olduğu konusunda genel bir kanı vardı. Bun-



13. İlia Repin: Volga Gemicileri *çizimleri. (1870)*

da ulusal bir amaç da bulunuyordu, çünkü eğer sanat gerçek ve anlamlı olacaksa, insanlara nasıl hissedip yaşayacaklarını öğretecekse, o zaman köklerini insanın günlük yaşantısından alma anlamında ulusal olmalıydı. Bu Stasov'un, sanatta ulusal okulun hâkim rehberinin savıydı. İddiasına göre, Rus ressamlar Avrupai sanatı taklit etmeyi bırakmalı ve artistik biçim ve temalar için kendi insanlarına bakmalıydı. Klasik ya da dini konular yerine, "köyleri, şehirleri, eyaletlerin uzak köşelerini, yalnız memurun

sefil hayatını, boş bir mezarlığı, pazar yerinin karmaşasını, köylü kulübelerinde ve zengin malikânelerinde gelişip yaşanan mutluluk ve hüznü" betimlemeliydiler.[29] Vladimir Stasov gerçekçi halk sanatının kendi kendini atamış savunucusuydu. Sanatta Gezginlerin, müzikte ise *kuchkistlerin* davasını ele almış ve her birini akademinin Avrupai tarzından kopmaları nedeniyle övmüş ve daha "Rus" olmaları için teşvik etmişti. 1860 ve 1870'lerin hemen hemen bütün sanatçı ve bestecileri bir noktada kendilerini Stasov'un sıkı kollarında bulmuştu. Eleştirmen kendisini Rus kültürünü kısa zamanda dünya sahnesine taşıyacak *troyka*nın sürücüsü olarak görüyordu. Repin, Musorgski ve heykeltıraş Antokolski bu *troyka*nın üç atıydı.[30]

Mark Antokolski, Vilnalı, düzgün bir Musevi çocuğuydu, Repin'le aynı zamanda akademiye girmişti, 1863'te klasizmin resmi kurallarını protesto ederek akademiyi terk eden ve bir *artel* ya da özgür sanatçılar için bir komün kuran on dört öğrencinin arasındaydı. Antokolski, akademinin bütün düşmanları tarafından demokratik sanatın ilk gerçek zaferi olarak selamlanan ve Musevi gettosundaki günlük hayatı anlatan bir dizi heykel sayesinde hızla ünlendi. Stasov kendisini Antokolski'nin danışmanı yaptı, çalışmalarını tanıttı ve ulusal temalı daha çok heykel yapması için, sadece Stasov'un yapabileceği biçimde, başının etini yedi. Eleştirmen özellikle Antokolski'nin gerçekte tam olarak bitiremediği ama seriler yaptığı çalışma *Musevilerin İspanyol Engizisyonu İşkencesi* (ilk kez 1867'de sergilendi) konusunda hevesliydi. Stasov bunu politik ve ulusal baskının bir alegorisi olarak görmüştü, Museviler için olduğu kadar Ruslar için de önemli olan bir konuydu.[31]

Repin, Antokolski ile özdeşleşiyordu. O da fakir, köylü bir aileden geliyordu, Ukrayna'da Chuguev isimli küçük bir kasabada askeri bir yerleşimcinin (bir tür devlete ait köylü) oğluydu. Akademiye girmeden önce sanatını ikon ressamı olarak öğrenmişti ve heykeltıraş gibi o da kendisini Petersburg'un elit sosyal çevresinde garipsiyordu. Her iki adam da eski bir öğrenciden, 1863'teki protestoya liderlik yapan İvan Kramskoi'den etkilenmişlerdi. Kramskoi portreci olarak önemli bir ressamdı. Tolstoy

ve Nekrasov gibi lider figürlerin portreleri kadar, tanınmayan köylülerin portrelerini de yapmıştı. Venetsianov gibi eski ressamlar köylüyü çiftçi olarak resmetmişlerdi. Ama Kramskoi onu sade bir fon önünde resmetmiş, yüzüne odaklanmış, izleyiciyi gözlere çekmiş ve onları daha dün köle gibi davrandıkları insanların içdünyalarına girmeye zorlamıştı. İzleyicinin dikkatini köylünün bakışlarından ayıracak ya da bu karşılaşmanın tansiyonunu düşürecek alet edevat ya da güzel manzaralar, sazdan yapılma barakalar ya da etnografik detaylar yoktu. Buradaki psikolojik yoğunluğun sanat tarihinde örneğine rastlanmamıştı, ne Rusya'da ne de Courbet ve Millet gibi sanatçıların köylüyü hâlâ tarlada betimlediği Avrupa'da.

Repin, Kramskoi ve Antokolski sayesinde 1869'da Stasov'un çevresine girmişti. Ressam bu dönemde *Volga Gemicileri*'ne, kendi köylü sınıfı portresine hazırlanıyordu. Stasov onu, Tretiakov ve çarın küçük oğlu Grand Dük Vladimir Aleksandrovich gibi sanat koruyucuları tarafından tercih edilen taşra temaları yapması konusunda teşvik etmişti, *Gemiciler*'i en olmayacak kişi, Grand Dük Vladimir Aleksandrovich sipariş vermiş ve sonunda bu açlık çeken köylüleri görkemli yemek salonuna koymuştu. Repin, *Gemiciler*'in 1873'teki başarısını takiben, Stasov'un baskıcı etkisi altında, bir dizi taşra manzarası üretti. Hepsi özünde popülistti, siyasi olarak değil ama herkesin Rusya'nın önündeki yolun, halkını ve onların hayatını daha iyi bilmek olduğunu düşündüğü 1870'lerin genel havasında popülistti. 1873-76 yıllarındaki ilk Avrupa ziyaretinden yeni dönen Repin için bu amaç, Rus taşrasını kültürel anlamda yeniden keşfetmesi ile bağlantılıydı. 1876'da Stasov'a yazdığı gibi, "Kimseyi ilgilendirmeyen o büyük terk edilmiş alan ve insanların küçümseme ve horgörü ile bahsettiği şey; yine de sade insanın yaşadığı ve hatta bizden daha gerçekçi olarak yaşadığı yer orası."[32]

Musorgski, Repin ve Antokolski ile hemen hemen aynı yaşlardaydı ama Stasov'un masasına on yıl önce, 1858'de, henüz on dokuz yaşındayken dahil olmuştu. Balakirev'in öğrencilerinden en tarih kafalısı ve müzikal anlamda en orijinali olan genç bestecinin koruyucusu Stasov'du ve ulusal temalara itilmişti. Sta-

sov koruması altındaki bestecinin ilgisini ve müzikal yaklaşımını yönlendirme çabalarını hiç bırakmamıştı. Kendisini *ana baba yerine* koymuştu, St. Petersburg'da Rimski-Korsakov ile (o zaman yirmi yedi yaşındaydı) aynı odayı paylaşan "genç" Musorgski'yi (o zaman otuz iki yaşında) ziyaret ederdi. Stasov sabah erken saatte gelir, yataktan kalkmalarına ve yıkanmalarına yardım eder, giysilerini getirir, onlara çay ve sandviç hazırlardı ardından, onun kelimeleriyle "*kendi* işlerimize bakardık" [yazarın vurgusu], besteledikleri müziği dinler ya da çalışmaları için yeni tarihi materyaller ve fikirler verirdi.[33] *Boris Godunov*'un popülist algılanma biçimi (Kromy sahnesinin bulunduğu versiyonu) elbette Stasov'un etkisiyle aynı çizgideydi. Musorgski'nin operaları genel olarak "halk hakkındaydı", tabii bu, ulusun tamamı olarak anlaşılırsa. İçindeki, Stasov'u delirten "saltanat dölü"ne[34] rağmen *Khovanshchina,* "ulusal [halkın] müzik tarihi" *(narodnaya muzikal'naya drama)* alt başlığını taşır. Musorgski popülist yaklaşımını 1873 yılı Ağustos ayında *Gemiciler* eserini tebrik etmek için Repin'e yazdığı mektupta açıklar:

> Betimlemek istediğim şey ***halk***: Uyuduğumda onları görüyorum, yemek yerken onları düşünüyorum, içerken bütün gerçeklikleriyle karşımda yükseldiklerini görüyorum; devasa, yalın ve cicili bicili debdebeden yoksun! Ve halkın konuşmalarında bir besteci için ne korkunç (kelimenin tam anlamıyla) bir zenginlik var, tabii memleketimizde demiryolu ile yırtılmamış bir köşe olduğu sürece.[35]

Ama Musorgski ve onun için Stasov tarafından düzenlenen popülist gündem arasında gerginlikler vardı, her zaman bestecinin ismi ile ilişkilendirilen kültür politikaları içinde kaybolan gerginlikler.[36] Stasov, Musorgski'nin hayatında kritik bir öneme sahipti; onu keşfetmişti, büyük eserlerinin pek çoğu için malzeme vermişti ve hayattayken Avrupa'da bilinmeyen ve Stasov olmasaydı öldükten sonra da muhtemelen unutulacak olan müziğini desteklemişti. Ama eleştirmenin politikaları, besteci tarafından tamamen paylaşılmıyordu, Repin'e açıkladığı gibi, "halk"a karşı

duyguları esasen müzikal bir yanıttı. Musorgski'nin popülizmi siyasi ya da felsefi değildi, sanatsaldı. Halk şarkılarını seviyordu ve pek çoğunu eserlerine katmıştı. Rus köylü şarkılarının ayırt edici özellikleri –koro heterofonisi, değişen tonları ve bir ilahi ya da bir ağıt gibi ses vermesine neden olan uzun süren melismatik parçalarıyla– onun müzikal dilinin bir parçası haline gelmişti. Daha da önemlisi, halk şarkısı, Musorgski'nin ilk olarak *Boris Godunov*'da geliştirdiği koro yazımıyla ilgili yeni bir tekniğin, Kromy sahnesinde büyük bir başarıyla eriştiği, bir tür koro heterofonisi yaratmak için tek tek farklı seslerin ya da ahenksiz grupların yükselmesi tekniğinin de modeliydi.

Musorgski insan konuşmasını müzikal bir ses olarak betimleme sanatını saplantı haline getirmişti. Müziğin insanlarla konuşmanın bir yolu olması gerektiğini söylerken ifade etmek istediği şey buydu, politik bir amacın beyanı değildi.* Alman edebiyat tarihçisi Georg Gervinus'un taklitçi teorilerinin yandaşlarından olan Musorgski, insan konuşmasının müzikal kurallarla yönetildiğine ve konuşan kişinin ritim, ahenk, ses perdesi, ses rengi, ses gücü, tonu, vs. gibi müzikal bileşenler kullanarak duygu ve anlam ilettiğine inanıyordu. "Müzik sanatının amacı," diye yazar 1880'de, "sadece duygunun değil, insan konuşmasının da sosyal sesler içerisinde yeniden üretimidir."[37] *Savishna*'daki şarkı döngüsü ya da Gogol'un *Sorochintsy Fuarı* eserine dayanan bitmemiş operası gibi en önemli bestelerinin pek çoğu Rus köylü konuşmasının ayırt edici özelliklerini sese çevirebilme çabalarını göstermektedir. Gogol'un hikâyesindeki müziği dinleyin:

Uzaklardaki bir çağlayanın sesini duymuşsunuzdur, ortamın huzursuzluğu karmaşa ile doludur ve önünüzde garip, belirsiz seslerin kaotik girdabı kıvrılır. Bir kasaba fuarının girdabına girdiğinizde de aynı etki ortaya çıkmaz mı? Toplanan halk, koskoca gövdesi pazar yerini hareketlendiren, dar

* Bu bağlamda, "insanlar" için kullandığı kelimenin *"liudi"* –bireyler anlamına gelen kelime– olduğunu belirtmekte, ama çoğunlukla topluluk anlamında tercüme ediliyor (insanlar için kullanılan diğer kelime "narod" anlamında). J. Leyda ve S. Bertensson (Ed.), *Musorgski Okuyucusu: Modeste Petrovich Musorgski Mektuplar ve Dokümanlarla Hayatı* (New York, 1947), S- 84-5.

yan sokaklarda yılan gibi kıvrılan, çığlık atan, *feryat eden*, bangır bangır bağıran kocaman bir yaratık haline gelir. Çığlıklar, küfürler, böğürtüler, melemeler, gümbürtüler –hepsi tek bir ahenksiz gürültüye karışır. Öküzler, çuvallar, otlar, çingeneler, çömlekler, kadınlar, zencefilli çörekler, başlıklar– her şey çarpışan renklerle alev alevdir ve gözlerimizin önünde dans ederler. Sesler birbiri içinde boğulur ve tek kelime anlamak, bu uğultudan bir anlam çıkarmak mümkün değildir; bir tek nida bile açıkça anlaşılamaz. Kulaklar pazar yerindeki tüccarların el çırpmaları yüzünden her yönden saldırıya uğrar. Bir at arabası çöker, havada metal halkaların sesleri, tahta kalaslar yere çarpar ve kafasını bir sağa bir sola çeviren izleyicinin başı döner.[38]

Musorkski'nin son yıllarında akıl hocası ile arasındaki gerilim daha şiddetli bir hal almıştı. Stasov'un çevresinden çekilmiş, Nekrosov gibi halk sanatçılarına aşağılamalar yağdırmış ve zamanının tamamını salon şairi Kont Golenishchev-Kutuzov ve baş gerici T. I. Filipov gibi aristokratların alkolik dostluğunda geçirmişti. Politik açıdan sağcı olmamıştı, her zamanki gibi bu dönemde de Musorgski siyasete çok az ilgi göstermişti. Daha çok onların "sanat için sanat" görüşlerinde, Stasov'un değişmeyen politik bağımlı ve fikir güdülü sanat inancından yaratıcı bir kurtuluş görmüştü. Musorgski'de de onu Stasov gibi akıl hocalarına hem bağımlı kılan hem de onlardan kurtulma çabasına sokan –resmi eğitim eksikliği ya da ele avuca sığmaz, neredeyse çocuksu bir karakter– bir şey vardı. Bu gerilimi Repin'e yazdığı mektupta hissedebiliriz:

Demek bu kadar, görkemli lider at! *Troyka* dağıldıysa eğer, katlanması gereken şeylere katlanacaktır. Çekmeyi durdurmaz... Usta'nın (Stasov) ne muhteşem bir resmini yapmışsın! Sanki tuvalden çıkıp canlanacak. Cilalanınca ne olacak? Hayat, güç – çek, lider at! Yorulma! Ben sadece binek atıyım ve ara sıra rezil olmamak için çekerim. Kırbaçtan korkarım![39]

Antokolski de kendisini Stasov'dan uzaklaştıran aynı sanatsal dürtüyü hissetmişti. Halk sanatından sıkıldığını söyleyerek *Engizisyon*'da çalışmayı bırakmış ve 1870'lerde Avrupa'yı

dolaşarak *Sokrat'ın Ölümü* (1875-7) ve *İsa Mesih* (1878) gibi heykellerde sanatsal temaları artan bir şekilde saflaştırmaya yönelmişti. Stasov sinirlenmişti. "Karanlık kitlelerin, kalabalıktaki bilinmeyen figürün sanatçısı olmayı bıraktın," diye yazar Antokolski'ye 1883'te. "Konuların 'insanın aristokrat zümresi' oldu – Musa, İsa, Spinoza, Sokrat."[40]

Hatta "lider at" Repin bile Stasov'un koşumlarından ayrılmaya başlamıştı: Volga gemisini artık çekmeyecekti. Batı'ya seyahat etti, empresyonistlere âşık olup Fransız tarzı portreler ve güzel kafe manzaraları yapmaya başladı, hiçbir şey Rus ulusal okulunun faydacı ve düşündürücü sanatından bundan daha uzak olamazdı. "Bir sanat eserini nasıl yansıtıp yargılayacağımı unuttum," diye yazar Repin Kramskoi'ye Paris'ten, "ve beni eskiden yiyip bitiren bu duyumu yitirmekten pişmanlık duymuyorum; tam tersi, hiç geri gelmemesini tercih ederim, ama anavatanımın üzerimdeki hakkını talep edeceğinden eminim, orada işler bu şekilde yürüyor."[41] Stasov, bu terk edişi yüzünden Repin'i kınadı, onu Rus insanına ve anavatanına karşı sanatsal görevini ihmal etmekle suçladı. İlişkiler 1890'ların başlarında, Repin akademiye katılıp klasik gelenekle ilgili görüşlerini yeniden değerlendirdiğinde, ulusal okulun tamamını etkili bir şekilde inkâr ettiğinde kırılma noktasına geldi. "Stasov kendi gaddar sanatını, derin insani gerçekleri bağıran kendi küçük, şişman, çirkin, yarı pişmiş sanatçılarını seviyordu," diye yazar Repin 1892'de.[42] Hatta sanatçı bir süre Sanat Dünyası ile –Benois ve Diaghilev ya da Stasov'un adlandırmaktan hoşlandığı gibi "çökmüşlerle"– flört etti. Ama Rusya'nın çekiş gücü yüksekti. Sonunda Stasov ile ilişkilerini tamir etti. Fransa'nın ışığını ne kadar severse sevsin Repin anavatanının eski lanetli sorularından kendini koparmış bir sanatçı olamayacağını biliyordu.

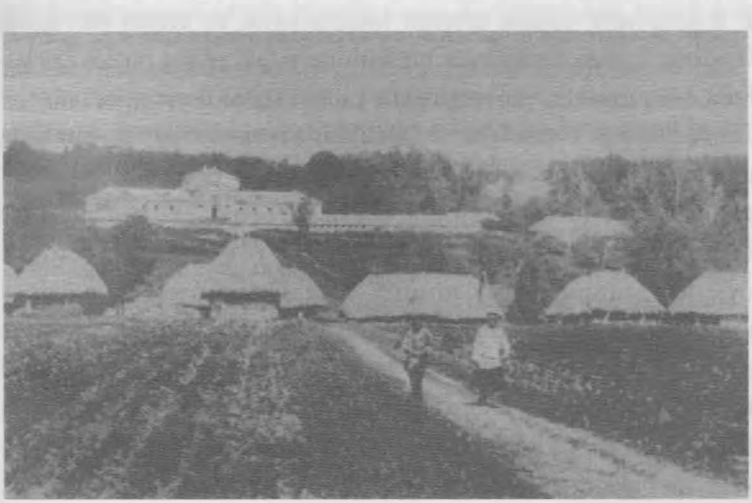
3

1855'te Tolstoy, en sevdiği evini kumarda kaybetti. Kırım'daki subay arkadaşlarıyla iki gün ve iki gece *shtoss* oynamış, her şeyi kaybetmişti, en sonunda günlüğüne, "Her şey gitti – Yasnaya Polyana evi de. Sanırım yazmanın bir anlamı yok. Kendimden o kadar iğreniyorum ki, var olduğumu unutmak istiyorum," diye yazmıştı.[43] Tolstoy'un yaşantısının çoğu bu kâğıt oyunuyla açıklanabilir. Çünkü bu öyle sıradan bir ev değildi, çok sevdiği annesinden ona kalan kutsal bir miras, doğduğu, hayatının ilk dokuz yılını geçirdiği bir evdi. 1847'de babasının ölümü ile daha on dokuz yaşında olan Tolstoy'a miras kalan eski Volkonski evi 2000 dönüm ve 200 serfiyle öyle çok etkileyici bir yer değildi. Evin boyası dökülmeye başlamıştı, akan bir çatısı ve çürük bir verandası vardı, patikalarını otlar bürümüş, İngiliz bahçesi ise uzun zaman önce özelliğini yitirmişti. Ama ne olursa olsun Tolstoy için değerliydi. "Bu evi hiçbir şeye değişmem," diye yazmıştı 1852 yılında kardeşine. "Ayrılmaya hazır olduğum en son şey o."[44] Ama şimdi kumar borçlarını ödemek için doğduğu evi satmak zorundaydı Tolstoy. Kaçınılmazı uzak tutmak için sahip olduğu diğer on bir köyün tamamını, serfleri, kereste ve at stoğunun tamamıyla birlikte satmıştı ama toparlayabildiği para onu tekrar ayağa kaldırmaya yetmezdi. Ev yerel bir tüccar tarafından alınmış ve parçalar halinde satılmak üzere sökülmüştü.

Tolstoy daha küçük bir eve, Volkonski malikânesinin müştemilatına taşındı ve sefil kâğıt oyununu telafi etmek için mülkü model bir çiftlik haline getirme işine koyuldu. Buna benzer daha önce yapılmış projeleri vardı. 1847'de genç bir toprak sahibi olarak ilk geldiğinde, köylülerin çıkarlarını düşünerek örnek bir çiftçi, ressam, müzisyen, bilimadamı ve yazar olmaya çalışmıştı. Büyük bir roman olması niyetiyle yazılmaya başlanmış taslak *Toprak Sahibinin Sabahı*'nın (1852) konusu, taşrada mutlu ve adil bir yaşantı arayan ve bunun bir idealde değil kendisinden daha az mutlu olanların iyiliği için sürekli çalışmakta olduğu-

nu öğrenen bir toprak ağasıydı (ki Tolstoy olarak okuyun). Bu ilk dönemde Tolstoy, mülkündeki serflerin harçlarını azaltmayı teklif etmişti, ama serfler onun iyi niyetine güvenmemiş ve teklifini geri çevirmişlerdi. Tolstoy buna kızmış –soylu ile serf arasındaki uçurumu azımsamıştı– ve Moskova'nın lüks hayatı için tarladan ayrılıp ardından da Kafkaslarda orduya katılmıştı. Ama 1856'daki dönüşünde havada yeni bir reform ruhu vardı. Çar kibar sınıfa serflerin özgürleştirilmesine hazır olmalarını söylemişti. Tolstoy yeni bir kararlılıkla kendisini köylülerle birlikte "gerçek hayatı" yaşama görevine adamıştı. Eski hayatından –kumar, fahişeler, ölçüsüz yeme-içme, zenginliğin utancı ve hayatta gerçek bir iş ya da amaçtan yoksun olmaktan– iğreniyordu. "Halka giden" popülistler gibi yeni bir hayat, köylü emeğine ve insanların kardeşliğine dayalı, ahlaklı, gerçek bir hayat yaşamaya yemin etmişti.

Tolstoy köylü çocukları için ilkokulu Yasnaya Polyana'da, 1859'da açtı. 1862 yılına gelindiğinde bölgede on üç okul vardı. Öğretmenler genelde devrimci görüşleri nedeniyle üniversitelerden atılan öğrencilerdi.[45] Tolstoy sulh hâkimi olmuş, çar



14. Tolstoy'un Yasnaya Polyana'daki mülkü, 19. yüzyılın sonları. Ön tarafta görülen tarla ve kulübeler köylülere ait.

tarafından serfliğin kaldırılması kararnamesini uygulamak üzere atanmıştı ve toprak taleplerinde köylülerin tarafını tutması nedeniyle bütün meslektaşlarını, Tula bölgesindeki lider toprak sahiplerini kızdırmıştı. Tolstoy kendi mülkünün hatırı sayılır bir bölümünü köylülere vermişti –Rusya'nın hiçbir yerinde kararname bu kadar cömertçe uygulanmamıştı–. Sanki Tolstoy servetini vermek için yanıp tutuşuyordu. Ayrıcalıklı varlığını terk edip toprakta köylüler gibi yaşamayı hayal ediyordu. Hatta bir süre bunu denedi de. 1862'de yeni karısı Sonya'yla birlikte Yasnaya Polyana'ya yerleşti, bütün hizmetkârları çıkardı ve çiftçilik işini kendisi üstlendi. Bu deneyim tam bir başarısızlıkla sonuçlandı. Tolstoy domuzlara bakmakla ilgilenmiyordu, sonunda onları bile bile açlıktan öldürdü. Domuz etini nasıl salamura yapacağını, nasıl yağ yapacağını, tarlayı ne zaman sürüp ne zaman çapalayacağını bilmiyordu ve kısa zamanda bunlardan usanıp Moskova'ya kaçtı; ya da kendisini çalışma odasına kilitleyip her şeyi işe aldığı işçilere yaptırdı.[46]

Ama düş yok olmuyordu. Okulundaki köylü çocuklarına, "Size neye karar verdiğimi söyleyeyim," diyordu. "Topraklarımı ve aristokratik yaşam tarzımı bırakacağım ve köylü olacağım. Kendime köyün kenarında bir kulübe yapacağım, bir köylü kadınla evlenip onlar gibi toprakta çalışacağım: Biçeceğim, süreceğim ve her şeyi yapacağım." Çocuklar topraklarına ne yapacağını sorduğunda Tolstoy böleceğini söylemişti. "Hepimiz ortak bir şekilde sahip olacağız, eşit olarak, siz ve ben." "Ve sonra?" diye sordu çocuklar, "Eğer insanlar sana güler ve her şeyi kaybettiğini söylerlerse utanmayacak mısın?" "'Utanmak' derken ne demek istiyorsunuz?" diye sormuştu kont ciddi bir şekilde. "İnsanın kendisi için çalışmasında utanılacak bir şey mi var? Babalarınız hiç size çalışmaktan utandıklarını söylediler mi? Söylemediler. İnsanın alnının teriyle ailesini ve kendisini doyurmasında utanılacak ne var? Eğer bana gülen olursa, onlara derim ki: İnsanın çalışmasında gülecek bir şey yok ama çalışmayıp diğerlerinden daha iyi yaşamasında var. Ben bundan utanıyorum. Yiyorum,

içiyorum, ata biniyorum, piyano çalıyorum ve yine de sıkılıyorum. Kendi kendime 'aylağın tekisin' diyorum."[47]

Gerçekten bunu kastetmiş miydi? Bunu çocuklara kendilerini bekleyen köylü hayatından gurur duysunlar diye mi söylüyordu, yoksa gerçekten onlara katılmayı mı planlıyordu? Tolstoy'un hayatı zıtlıklarla doluydu: Köylü mü olsun soylu mu kalsın bir türlü karar veremiyordu. Bir yandan aristokrasinin elit kültürünü kucaklıyordu. *Savaş ve Barış,* bu dünyadan faydalanan bir romandı. Bu epik roman üzerinde çalışırken –1863'te köy okullarının kapanması gibi– köylüleri umutsuz vaka diyerek bıraktığı günler de olmuştu. Ne eğitilebiliyorlar ne de anlaşılabiliyorlardı. *Savaş ve Barış* sadece "prensler, kontlar, bakanlar, senatörler ve onların çocuklarını" betimleyecekti, çünkü kitabın önceki taslaklarında bunun sözünü vermişti; "bir inek sağılırken ne düşünür, ya da bir at fıçı çekerken ne düşünür ne kadar anlayabilirse," bir soylu olarak bir köylünün ne düşünebileceğini de ancak o kadar anlayabilirdi.[48] Diğer yandan bütün hayatı, elit dünyanın utanç verici ayrıcalıklarını terk etme ve "alnının teriyle" yaşama mücadelesiydi. Sade çalışma hayatını arayış, Tolstoy'un çalışmalarının değişmez temasıydı. Mesela *Anna Karenina*'daki köylü sever toprak ağası Levin o kadar Tolstoy'un hayatına ve hayallerine dayanıyordu ki, neredeyse otobiyografik bir karakterdi. Levin'in tarladaki köylü orakçılara katıldığı, kendini çalışma ve ekip içinde kaybettiği o keyifli anı kim unutabilir?

Kahvaltıdan sonra, orakçıların sırasında daha önce olduğu aynı yerde değildi Levin, kendini, ona gülünç bir şekilde yanaşan şimdi ise komşusu olmasını söyleyen yaşlı bir adamla, daha bu sonbaharda evlenip ilk kez bu yaz orakçılık yapan genç bir köylünün arasında bulmuştu.

Kendini dik tutan yaşlı adam önden gitti, uzun, düzenli adımlarla ilerledi, döndü; tırpanım tam ve dengeli bir şekilde, hiç çaba harcamadan, yolda yürüyen bir adamın kollarını sallaması gibi rahat bir şekilde sallıyordu. Sanki çocuk oyuncağıymış gibi çimi yüksek, tek bir seviyede kesti. Sanki keskin bıçak ıslak çimin üzerinde kendi kendine hışırdıyordu.

Genç Mishka Levin'in arkasından geliyordu. Tatlı çocuk yüzüyle ve

taze çimden yapılma bir sicimle topladığı saçıyla, gayretli bir şekilde çalışıyor, ne zaman biri ona baksa gülümsüyordu. İşin kendisi için zor olduğunu kabul etmektense öleceği açıktı.

Levin ikisi arasındaydı. Günün sıcağı altında çim biçmek o kadar da zor görünmüyordu. Onu iliğine kadar ıslatan ter serinletiyordu da, bu arada güneş sırtını, kafasını, çıplak dirseklerini yakıyor, direnç veriyor ve emeğine enerji katıyordu; ve insanın ne yaptığını düşünmemesini mümkün kılan kayıtsızlık anları gittikçe fazlalaşıyordu. Tırpan kendi kendine kesiyordu. O anlar mutlu anlardı.[49]

Tolstoy köylüler arasında olmaya bayılıyordu. Onların fiziksel varlığından yoğun bir zevk –duygusal, erotik– alıyordu. Sakallarının "bahar benzeri" kokusu onu mest ediyordu. Köylü erkekleri öpmeyi seviyordu. Köylü kadınları karşı konulmaz buluyordu, seksi çekicilikleri vardı ve onun "toprak ağası" hakları nedeniyle de müsaittiler. Tolstoy'un günlükleri mülkündeki kadın serf fetihlerinin detaylarıyla doluydu – günlüğünü âdetlere uygun olarak düğünlerinin arifesinde karısı Sonya'ya (Levin'in Kitty'e yaptığı gibi) vermişti:* "21 Nisan 1858. Harika bir gün. Bahçede ve çeşmede köylü kadınlar. Delirmiş gibiyim."[50] Tolstoy yakışıklı değildi ama büyük bir seks dürtüsü vardı. Sonya'nın dünyaya getirdiği on üç çocuğa ilaveten mülkündeki köylerde kendisine ait en az bir düzine daha çocuk vardı.

Ama sadece bir köylü kadın cinsel fetihten daha önemli olabilmişti. Aksinia Bazykina yirmi iki yaşındaydı ve Tolstoy 1858 yılında onu ilk gördüğünde mülkündeki serflerden biriyle evliydi. "Hayatımda daha önce hiç olmadığım kadar âşığım," diye itiraf etmişti günlüğünde. "Bugün ormanda. Ben bir aptalım. Canavarım. Yüzünün bronz parlaklığı ve gözleri... Başka bir şey düşünemiyorum."[51] Bu, şehvetten fazlasıydı. "Bu artık kadınsız bir erkeğin duyguları değil," diye yazar 1860'da, "bir kocanın karısına olan duyguları."[52] Görünüşe göre Tolstoy, Aksinia ile köyün kıyısındaki bir kulübede yeni bir hayatı ciddi bir

* Benzer günlükler Çar II. Nicholas'ın, romancı Vladimir Nabokov ve şair Vladimir Khodasevich'in müstakbel eşlerine de sunulmuştu.

şekilde düşünüyordu. Bu dönemde onu sık sık gören Turgenyev, Tolstoy için, "Köylü bir kadına âşık ve edebiyattan konuşmak istemedi," diye yazmıştı.[53] Turgenyev'in de kendi serfleriyle aşk ilişkileri olmuştu (hatta biri ona bir çocuk vermişti) bu nedenle Tolstoy'un hissettiklerini anlamış olmalı.[54] 1862'de Tolstoy, Sonya'yla evlendiğinde Aksinia ile ilişkisini kesmeye çalıştı, hiç ara vermeden *Savaş ve Barış* üzerinde çalıştığı evliliklerinin ilk yılında Aksinia'yı bulmak için ormanda dolaşmaya çıktığını düşünmek zor. Ama 1870'lerde onu tekrar görmeye başladı. Aksinia, Yasnaya Polyana'da arabacı olan Timofei isimli bir çocuk doğurdu. Tolstoy bundan uzun zaman sonra da Aksinia ile ilgili hayal kurmaya devam etti. Uzun yaşantısının son yıllarında bile, ilk karşılaşmalarından çeyrek yüzyıl sonra, köylü bir kızın "çıplak bacaklarını" gördüğünde "Aksinia'nın hâlâ hayatta olduğunu düşünmekten" mutluluk hissettiğini söylemişti.[55] Bu bir toprak ağasının serfine duyduğu olağan çekimden daha fazla bir şeydi. Aksinia, Tolstoy'un "gayri resmi" karısıydı ve yaşlandığı zaman bile onu sevmeye devam etmişti Tolstoy. Aksinia geleneksel anlamda güzel değildi ama bütün köylüler tarafından sevilmesini sağlayan belli bir kalitesi, manevi gücü ve canlılığı vardı. "Onsuz," diye yazar Tolstoy, "*hora (khorovod), hora* değil, kadınlar şarkı söylemiyor, çocuklar oynamıyor."[56] Tolstoy onu Rus köylü kadınında iyi ve güzel olan her şeyin canlı örneği olarak görüyordu –gururlu, güçlü ve çileliydi– ve onu çalışmalarından bazılarında böyle resmetmişti. Örneğin Aksinia onunla hem evliliğinden önce hem de sonraki ilişkisini anlatan "Şeytan"da görünür. Tolstoy'un hikâyeyi nasıl bitireceğini bilememesi belki de anlamlıdır. İki farklı son yayımlanmıştı: Birinde kahraman köylü kadını öldürür, diğerinde ise kendisi intihar eder.

Tolstoy'un kendi hayat hikâyesi de çözümlenmemiştir. "Halka gitmenin" doruk noktasına ulaştığı 1870'lerin ortalarında Tolstoy, öğrenciler gibi kurtuluşu köylü sınıfta aratan manevi bir kriz geçirmişti. *İtiraflarım*'da (1879-80) anlattığı gibi hayatına anlam veren her şey –aile mutluluğu ve sanatsal yaratıcılık– aslında anlamsızdı. Büyük filozoflardan hiçbiri onu rahatlatama-

mıştı. Baskıcı kilisesiyle Ortodoks dini kabul edilemezdi. İntiharı düşünmüştü. Ama Rus köylü sınıfının çilesinde, emeğinde ve ortak yaşamında inancını yerleştireceği gerçek bir din gördü aniden. "Benim bütün hayatımdı," diye yazar kuzenine. "Benim manastırım, bütün endişelerden, şüphe ve hayatın baştan çıkarıcı şeylerinden kaçıp sığındığım kilisemdi."[57]

Tolstoy manevi krizden sonra bile çelişkiler içindeydi. Köylüleri idealleştirmişti, onlarla olmaya bayılıyordu ama uzun yıllar boyunca, toplumun geleneklerinden kopup onlardan biri haline gelememişti. Pek çok yönden "köylü" olmayı sadece oynadı. Yürüyüşe çıkarken ya da ata binerken köylü giysisi giyerdi –dünya çapında köylü gömleği ve kemeri, pantalonu ve hasır ayakkabısıyla tanınıyordu– ama Moskova'ya gittiğinde ya da arkadaşlarıyla yemek yerken terziden çıkmış kıyafetler giyerdi. Gün içinde Yasnaya Polyana'nın tarlalarında çalışır, ardından malikâneye, beyaz eldivenli garsonların servis yaptığı yemeğini yemeye giderdi. Ressam Repin, 1887 yılında Tolstoy portreleri serisinin ilkini yapmak üzere yazarı ziyaret etmişti. Gerçekten mütevazı köklere sahip bir adam olarak Repin, kontun davranışından tiksinmişti. "Bir gün için köylü sınıfın varlığının karanlığına inip, 'Ben sizinleyim,' diye beyan etmek, bu ikiyüzlülük."[58] Görünüşe göre köylüler de aldanmamıştı. Dört yıl sonra, 1891 yılında, kıtlığın doruk noktasında Repin kontu tekrar ziyaret etti. Tolstoy ona tarlanın "köylü tarzında" nasıl sürüldüğünü göstermekte ısrar etti. "Birkaç kez," diye hatırlar Repin, "Yasnaya Polyana köylülerinden bazıları geçti, şapkalarını çıkardılar, baş eğdiler ve kontun bu serüvenine hiç dikkat etmiyormuş gibi yürüyüp gittiler. Ama sonra başka bir köylü grubu göründü, başka bir köyden geldikleri belliydi. Durdular ve uzun bir süre izlediler. Sonra garip bir şey oldu. Basit bir köylünün yüzünde bu kadar açık bir ironi ifadesi daha önce hiç görmemiştim."[59]

Tolstoy bu belirsizliğin farkındaydı ve yıllarca acı çekti. Yazar olarak, hem de bir Rus yazar olarak sanatçının halkı aydınlatması ve liderlik etmesi gerektiğini düşünüyor ve bunun sorumluluğunu hissediyordu. Bu nedenle köylü okulları açmış, taşra hikâyeleri yazmak için enerjisini harcamış ve taşrada artan

okuyucu kitlesi için klasiklerin (Puşkin, Gogol, Leskov ve Çehov) basılması işine (aracılığa) başlamıştı. Ama aynı zamanda köylülerin toplumun öğretmenleri olduğu ve ne kendisinin ne de dünyanın ahlaksız medeniyetlerinin diğer evlatlarının onlara verecek bir şeyleri olmadığı görüşüne doğru ilerliyordu. Köylü okullarında verdiği eğitimlerden vardığı sonuca göre, köylüler soylulardan daha yüksek bir ahlaki bilgeliğe sahiptiler. Bu, Tolstoy'un köylünün doğal ve ortak yaşam tarzıyla açıkladığı bir fikir, köylü Karataev'in *Savaş ve Barış*'ta Pierre'e öğrettiği bir şeydi:

> Karataev'in Pierre'in anladığı şekilde bağlılıkları, dostlukları ya da sevgisi yoktu, ama seviyor ve hayatın onu karşı karşıya getirdiği her şeyle sevgi dolu yaşıyordu, özellikle insanla –öyle belirli bir insanla değil, ama karşılaştığı insanlarla... Pierre'e göre o her zaman... derin, dengeli, sadeliğin ve gerçekliğin sonsuz simgesi olarak kalacaktı.[60]

Geçen her yılla birlikte Tolstoy da köylü gibi yaşamaya daha fazla çabaladı. Kendi ayakkabılarını ve mobilyasını yapmayı öğrendi. Yazarlığı bıraktı ve zamanını tarlada çalışarak geçirmeye başladı. Eski yaşantısından saparak bekâreti destekledi ve vejeteryan oldu. Bazen, akşamları arazisinin içinden geçen Moskova-Kiev yolunda yürüyen hacılara katılırdı. Onlarla birlikte millerce yürür, sabahın erken saatinde inancını yeniden onamış bir şekilde çıplak ayak geri dönerdi. "Evet, bu insanlar Tanrı'yı biliyor," derdi. "Bütün batıl inançlarına, Baharın ve Kışın St. Nicholas'ına ya da Üç El İkonu'na olan inançlarına rağmen, Tanrı'ya bizden daha yakınlar. Ahlaklı çalışkan hayatlar sürdürüyorlar, üstelik sade bilgelikleri bizim kültürümüzün ve felsefemizin bütün ustalıklarından daha üstün."[61]

4

Tolstoy, 1862 yılında Moskova'da Kremlin Sarayı'nın saray doktoru Dr. Andrei Behrs'in kızı Sofya (Sonya) Behrs ile sara-

yın Yükseliş Katedrali'nde evlendi. Tolstoy *Anna Karenina*'daki Kitty ve Levin'in muhteşem düğün sahnesini yazarken bu düğünden esinlenmişti. Kibar sınıf evliliklerinin çoğunda olduğu gibi bu evlilik töreni de Ortodoks ve köylü ritüellerini birleştirmişti. Kitty'nin annesi Prenses Shcherbatskaya, "Bütün geleneklere sıkı sıkıya uyulmasını," ısrarla söylemişti.[62] Doğrusu bu sahne Rus yaşam tarzının bu özel yanı ile ilgili etnografik bir doküman gibi okunabilir.

Her Rus, Puşkin'in *Yevgeni Onegin* eserinde, âşık Tatiana'nın, dadısına, hiç âşık olup olmadığını sorduğu dizeleri bilir. Köylü kadın on üç yaşında, daha önce hiç görmediği, kendisinden bile küçük bir oğlanla nasıl evlendirildiği ile ilgili üzücü hikâyeyi anlatarak yanıtlar onu:

> "E, tamam! Bizim dünyamız tamamen başkaydı!
> Bizler aşkın adını işitmedik bile.
> Hem kocamın aziz annesi
> Benim ölümüm olurdu herhalde!'
> "O zaman nasıl evlendin sen dadı?"
> "Tanrı'nın isteği sanırım... Danny'im
> Benden bile küçüktü, tatlım,
> Ve ben daha on üç yaşındaydım.
> Görücüler ısrarla geldi
> İki hafta boyunca ailemi görmeye
> Sonunda babam kutsadı beni ve verdi.
> Çok korktum...gözyaşlarım dinmedi;
> Ve ağlayarak örgümü açtılar,
> Kilise bahçesinin kapısına şarkılarla gönderdiler.
>
> Sonra beni yabancıların yanına götürdüler...
> Ama sen dinlemiyorsun bile kuzum."[63]

Bu sahne iki farklı kültür –Avrupai ve halk kültürü– arasındaki zıtlığı içermektedir. Tatiana evliliğe romantik edebiyatın prizmasından bakarken, dadısı aşkla ilgili bireysel duyguların ya da seçimlerin yabancı lüksler olduğu ataerkil kültür bakış açısıyla

bakmaktadır. Tolstoy aynı çelişkiyi Kitty'nin düğün sahnesinde de çizer. Tören sırasında Dolly geçmişe, Stiva Oblonski'yle olan aşk macerasına ağlayarak bakar ve "şimdiki zamanı unutarak" (yani onu aldatışlarını) "genç ve masum aşkını hatırlar sadece." Bu arada çift evlilik yemini ederken "heyecandan nefesleri kesilmiş bir şekilde, bakmak için" sokaktan içeri giren bir grup kadın, kilise girişinde durmaktadır. Kendi aralarında konuşmalarını dinleriz:

"Kızın yüzü niye gözyaşlarıyla ıslak? Zorla mı evlendiriliyor yoksa?"

"Bu kadar hoş bir adamla zorla mı evleniyor? Hem prensmiş, değil mi?"

"Beyaz satenler içindeki kız kardeşi mi? Diyakoz nasıl da 'Kadın, kocana itaat edeceksin!' diye kükrüyor"

"Tchudovski korosu mu?"

"Hayır, Sinod'dan."

"Uşağa sordum. Anlaşılan kızı doğruca taşradaki evine götürüyormuş. Korkunç zengin olduğunu söylüyorlar. Bu yüzden onunla evlendiriliyor."

"Oh, hayır. Çok güzel bir çift oluşturuyorlar."

.....

"Gelin ne kadar tatlı bir yaratık – tıpkı kurbanlık koyun gibi süslenmiş. Ne söylerseniz söyleyin, insan kız için üzülüyor."[64]

Kitty belki de "kurbanlık koyun gibi" gibi hissetmiyordu –Levin ile aşk gerçek aşktı– ama Sonya'nın tecrübeleri eğer bir göstergeyse, sokakta konuşan o kadınlarla bazı ortak noktalar bulabilirdi.

Sonya, Tolstoy'la evlendiğinde on sekiz yaşındaydı, Avrupa standartlarına göre oldukça genç ama Rus standartlarına göre değildi. Aslında, on sekiz yaş on dokuzuncu yüzyıl Rusya'sında kadınlar için ortalama evlilik yaşıydı – kadınların görece erken evlendiği (yirmi beş yaşlarında) Batı Avrupa'nın henüz sanayileşmemiş bölgelerindeki evlilik yaşından bile küçüktü.[65] (Son 300 yıldır diğer hiçbir Avrupa ülkesinde ilk evlilik için ortalama yaş yirminin altına inmemiştir, bu bağlamda Rus evlilikleri Asya modeline çok daha iyi uymaktadır.)[66] Bu nedenle, on üç yaş Rus

kilise kanunlarına göre en erken evlenebileceği yaş olmasına rağmen Tatiana'nın dadısı genç evlendiği için bir istisna değildi. Serf sahipleri köylü kızların genç yaşta evlenmelerini isterdi, böylece onlara daha çok serf doğurabilirlerdi; vergi yükü daha kolay düzenlenebileceği için yaşlı köylüler de aynı fikirdeydiler. Bazen serf sahipleri erken evliliği zorunlu kılıyorlardı – çiftlik kâhyaları evlilik yaşındaki kız ve erkekleri iki ayrı sıra halinde diziyor ve kimin kiminle evleneceğini belirlemek için kura çekiyordu.[67] Daha üst sınıflarda (ama tüccar sınıfta değil) kızlar daha ileri bir yaşta evlenebiliyorlardı ama taşrada soylu bir gelinin daha henüz çocukluktan çıkmışken evlendirilmesi hiç de olağandışı değildi. Sonya Tolstoy, ilkini on altı yaşında doğurduğu on yedi çocukla otuz beş yaşında dul kalan Prenses Raevskaya'nın duygularını paylaşabilirdi.[68]

Anlaşmalı evlilikler yirminci yüzyılın başına kadar köylü Rusya'sında kuraldı. Köylü evliliği iki birey arasındaki aşk evliliği değildi ("Bizler aşkın adını işitmedik bile," diye hatırlar Tatiana'nın dadısı); çifti ve yeni haneyi köyün ataerkil kültürüne ve kiliseye bağlamak için yapılan kolektif bir törendi. Eş seçimini katı kurallar belirliyordu – ağırbaşlılık, çalışkanlık, sağlık ve çocuk yetiştirme becerisi, güzellikten ya da kişilikten daha önemliydi. Rus geleneklerine göre, damadın ailesi sonbahar kur mevsiminde yakın köylerden birinden gelin bulması ve *smotrinie* ayarlaması için bir görücü ile anlaşırdı. Eğer bu başarılı olursa iki aile başlık parası, çeyizin maliyeti, hane arazisinin değişimi ve düğün ziyafetinin masrafları ile ilgili görüşmelere başlardı. Bütün bunlarda anlaşmaya varılınca resmi bir evlilik anlaşması, şerefe kalkan kadehlerle imzalanırdı, buna bütün topluluk tanıklık eder, güne tören şarkısı ve *hora* dansı damgasını vururdu.[69] Bu şarkıların acıklı doğalarına bakılırsa gelin düğün gününü pek de sabırsızlıkla beklemiyordu. Bir dizi evlilik öncesi şarkı vardı – pek çoğu, on dokuzuncu yüzyıl halk bilimcisi Dahl'ın tanımladığı gibi "kızlığının kaybına yas tutan" gelinin "feryat ettiği" ağıtlardı.[70] Köylü kızlar tarafından yazın söylenip oynanan evli-

lik öncesi *hora,* kocanın evindeki hayatla ilgili kederli ve acı bir şarkıdır:

Beni bir hödükle evlendiriyorlar
Kocaman ailesi olan.
Vah! Vah! Vah! Vah yazık bana!
Bir baba ve ana
Ve dört erkek kardeş
Ve üç tane de kız.
Vah! Vah! Vah! Vah yazık bana!
Kayınpederim diyor ki,
"İşte geliyor yük!"
Kayınvalidem der ki,
"İşte geliyor şıllık!"
Görümcelerim bağırır,
"İşte geliyor aylak!"
Kayınbiraderlerim bağırır,
"İşte geliyor baş belası!"
Vah! Vah! Vah! Vah yazık bana![71]

Gelin ve damat köylü düğünü ritüellerinde çoğunlukla pasifti ve tören bütün topluluk tarafından oldukça resmileştirilmiş dramatik bir gösteri olarak gerçekleştirilirdi. Düğünden bir gece önce gelin, bekâretini koruyan geleneksel kemerden kurtulur ve banyo evinde köylü kızlar tarafından yıkanırdı. Düğün banyosunun (*devichnik*) önemli bir sembolik değeri vardı. Banyoya, gelini ve çocuklarını koruduğuna inanılan büyülü banyo evi ruhlarını çağıran ayin şarkıları eşlik ederdi. Gelinin kurulandığı havludaki su sıkılır ve düğün ziyafetinde misafirlere sunulan geleneksel etli hamurun yapımında kullanılırdı. Bu banyo evi ayininin doruk noktası bakirenin tek örgüsünün çözülüp, evlilik hayatına girişini simgeleyen iki örgü halinde yeniden örülmesiydi. Doğu kültürlerinde olduğu gibi, kadın saçının görülmesi cinsel bir baştan çıkarış olarak görülür ve bütün evli Rus kadınlar örgülü saçlarını başörtüsü ya da başlık altında gizlerlerdi. Gelinin bekâreti bütün toplulukça önemsenir ve görücünün parmağı

ya da çarşaflardaki kan lekesinin varlığıyla onaylanana kadar kız evinin onuru kuşku altında olurdu. Düğün ziyafetinde konukların, gelinin bekâretinin bozulmasına şahit olmaları hiç de olağandışı değildi – hatta bazen konuklar, çifti soyup bacaklarını işli havlularla birbirine bağlardı.

Üst sınıflar arasında on dokuzuncu yüzyıl ataerkil geleneklerin izleri hâlâ görülmekteydi; tüccar sınıf arasındaysa Ostrovski'nin oyunlarına aşina olanların bileceği gibi, bu köylü kültürü çok canlıydı. Aristokraside ayarlanmış evlilikler Avrupa'da romantik evlilikler yerleşmeye başladıktan çok sonra bile kural olmaya devam etmiş ve on dokuzuncu yüzyılda romantik aşk çok daha etkili olmaya başladıysa da hiçbir zaman temel ilke haline gelmemişti. En eğitimli ailelerde bile ebeveynler eş seçiminde hemen her zaman son sözü söylüyorlardı; zamanın anı edebiyatı onların itirazlarına çarpan aşk hikâyeleriyle doluydu. On dokuzuncu yüzyılın sonunda bir baba nadiren çocuğunun evliliğini onaylamayı reddediyordu, yine de eski geleneklere hürmet için talip olan kişinin önce ebeveyne yaklaşıp, teklif etmek için onun onayını istemesi kabul edilir bir uygulama olarak kalmıştı.

Kibar sınıfın köylü kültürüne genel olarak daha yakın olduğu taşrada soylu aileler Avrupa'nın romantik aşk kavramını özümsemekte daha da yavaştılar. Evlilik teklifleri genellikle talibin ve müstakbel gelinin ebeveynleri tarafından ele alınıyordu. Sergei Aksakov'un babası bu şekilde evlenmiş, teklifi gelinin babasına ebeveyni yapmıştı.[72] Köylü sınıfın görücü ayarlama geleneği on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda pek çok kibar sınıf ailesi tarafından sürdürülmüştü, gelinin incelenmesi de sürdürülmüştü, ancak soylu adamın evin kızını tanıdığı ve isterse kızın ailesine hemen orada evlilik antlaşması teklif ettiği geleneksel akşam yemekleri de yapılmaktaydı.[73] Evlilik antlaşmaları gelin ve damadın aileleri tarafından ortaklaşa kabul ediliyordu. Sergei Aksakov'un annesiyle babası, 1870'lerde nişanlandıklarında evlilik antlaşmasını –köylü sınıf arasındaki bir gelenek olan– bütün topluluğun katıldığı bir ziyafetle mühürlemişlerdi.[74] Soyluların

evlilik antlaşmaları, 1790'larda nişanlanan Elizaveta Rimski-Korsakov'un hatırladığı kadarıyla karmaşık şeylerdi. "Ücretleri bilen insanların her şeyi düzenlediği" nişan töreni birkaç hafta boyunca dikkatle hazırlanıyordu ve her iki ailenin akrabalarının katıldığı, dualaların edildiği, iyi niyet göstergesi olarak değerli hediyelerin verildiği ve gelinle damadın resminin değiş tokuş edildiği büyük bir nişan partisi ile mühürleniyordu.[75]

Moskova, taşradaki kibar sınıfın evlilik pazarıydı. Moskova'nın sonbahar baloları, köylüler ve onların görücüleri tarafından oynanan sonbahar kur ritüellerinin bilinçli birer aktarımıydı. Bu nedenle *Yevgeni Onegin*'de Tatiana'nın annesine öğüt verilir:

> Moskova'ya ve evlilik pazarına!
> Çok boş yer var... rahat ol![76]

Puşkin de, o zamanlar on altı yaşında olan karısı Natalia Goncharova ile bir Moskova sonbahar balosunda karşılaşmıştı. Erken on dokuzuncu yüzyıl anı yazarı F. F. Vigel'e göre Moskova'da, soylu taliplerin başvurabileceği, müstakbel gelinlerin yaşlarının, ve yapılan tekliflerin çeşitli koşullarının konuşulabileceği bütün sınıflardan görücü vardı. Bu görücüler yaptıkları işi Soylu Meclisi'nde ilan ediyorlardı, özellikle de soyluların kendilerine gelin bulmak için taşradan geldikleri sonbahar mevsiminde.[77]

Anna Karenina'da Levin, Moskova'ya Kitty'ye kur yapmak için gelir. Evlilik ayinleri hem kilise törenlerinden hem de köylü sınıfın pagan âdetlerinden eşit ölçüde alır. Kitty ailesinin evinden ayrılır ve Levin'le buluşmak (uşağı gömleğini bulamadığı için kendi düğününe geç kalan Tolstoy gibi o da geç kalır) üzere aile ikonuyla birlikte kiliseye seyahat eder. Gelin ve damadın aileleri, geleneklere uygun olarak törende yoktur, çünkü evlilik, çiftin dünyevi evlerini terk edip kilise ailesine katıldıkları bir an olarak algılanmaktadır. Bütün Rus gelinler gibi Kitty'ye de, geleneksel rolü rahibin bu geçiş ayinini yönetmesine yardım etmek, gelin ve

damada kutsal düğün ekmeğini sunmak, onları ikonlarla kutsayıp başlarına "düğün taçlarını" yerleştirmek olan vaftiz ebeveynleri eşlik etmektedir.

Rahip taçları getirdiğinde, Shcherbatski'nin üç düğmeli eldiveninin içindeki elleri titriyordu. Tacı Kitty'nin başının üstünde tutarken, etraftan duyulan ses şuydu: "Hadi tak!"

"Tak!" diye fısıldadı Kitty gülerek.

Levin Kitty'ye doğru baktı ve yüzünün güzel ifadesi onu büyüledi. Duygularından etkilenip, onun kadar mutlu olmaktan kendini alamadı.

Hafiflemiş kalplerle Mektup'un okunmasını dinlediler ve baş diyakozun, dışarıdaki halkın sabırsızlıkla beklediği son dizeyi kükreyerek okumasını duydular. Hafiflemiş kalplerle sığ kaptaki ılık kırmızı şarabı ve suyu içtiler, ardından rahip ipek atkısını savurduktan sonra ellerini eline alıp, bas bir ses *"Sevin, Yeşaya!"* diye çınlarken, onları kürsünün etrafında dolaştırdı. Taçları taşıyan ve gelinin kuyruğuna dolaşan Shcherbatski ve Tchirikov da güldüler, açıklanamayacak şekilde mutluydular. Ya geride kalıyor ya da rahip her durduğunda gelin ve damada doğru tökezliyorlardı. Kitty'nin kalbinde parlayan mutluluk ışıltısı sanki kilisedeki herkesin üzerine yayılmıştı. Levin, rahip ve diyakozun da kendisi gibi gülmek istediklerini hayal etti.

Rahip, başlarındaki taçları kaldırarak son duayı okudu ve genç çifti kutladı. Levin, Kitty'ye baktı ve ona benzeyen, mutluluğun yeni ışıltısıyla yüzü bu kadar güzel parlayan başka bir gelin görmediğini düşündü. Levin ona bir şeyler söylemek için yanıp tutuştu ama törenin bitip bitmediğini bilmiyordu. Rahip yardımına geldi, hafifçe, yumuşak bir gülümsemeyle, "Karını öp, sen de kocanı öp," dedi ve ellerindeki mumları aldı.[78]

Rusya'da evlilik törenine verilen isimle "Taç giyme" *(venchane)* evli çiftin yeni bir aile ya da bir ev kilisesi kurarken Kutsal Ruh'un verdiği inayeti simgelemekteydi. Taçlar genellikle yapraklardan ve çiçeklerden yapılırdı. Acının ve sevincin taçlarıydılar, çünkü Hıristiyan evliliği her iki tarafın da fedakârlığını gerektirirdi. Taçların daha laik bir değeri de vardı: Sıradan insan arasında gelin ve damada çar ve çariçe deniyordu ve atasözleri düğün ziyafetinin *"po tsarskii"* yani krallara layık bir ziyafet olması gerektiğini söylüyordu.[79]

Geleneksel Rus evliliği ataerkil bir evlilikti. Kocanın hakları kilisenin öğretileri, gelenekler, kilise kanunları ve sivil kanunlar tarafından destekleniyordu. 1835 kanunnamesine göre kadının esas görevi "kocasının iradesine boyun eğmek" ve her koşulda onunla kalmaktı, tabii eğer kocası Sibirya'ya sürülmediyse.[80] Devlet ve kilise, kocayı bir otokrat, karısı ve ailesi üzerindeki mutlak otoritesini ise ilahi ve doğal düzenin bir parçası olarak düşünüyordu. "Karı ve koca tek bir bedendir," diye ilan etmişti Kutsal Sinod'un genel vekili, baş-gerici ve son iki çarın kişisel eğitmeni Konstantin Pobedonostsev. "Koca, kadının başıdır. Kadın kocasından ayrı tutulamaz. Kanuni hükümlerimizin temel ilkeleri bunlardır."[81] Aslında Rus kadınlarının yasal olarak kendi topraklarını kontrol etme hakları vardı; bu, görünüşe göre on sekizinci yüzyılda verilen bir haktı ve sahip oldukları bu toprakla istediklerini yapma konusunda bazı bakımlardan Avrupa'nın geri kalanındaki ve Amerika'daki kadınlardan daha iyi durumdaydılar.[82] Ama aile arazisini miras olarak alma konusunda dezavatajlı durumdaydılar; ayrılmayı talep etme ya da kocalarının otoritesine karşı çıkma hakları yoktu; ciddi bir şekilde yaralanma haricinde fiziksel tacize karşı da hiçbir korumaları yoktu.

"Vah! Vah! Vah! Vah yazık bana!" diyen evlilik ağıtı hiç de haksız değildi. Köylü kadının kaderi çilekeş bir hayattı – köylü ıstırabının sembolü haline gelmişti ve on dokuzuncu yüzyıl yazarları tarafından Rus yaşantısının en kötü taraflarını vurgulamak için kullanılmıştı. Geleneksel köylü evi Avrupa'daki eşitinden daha büyüktü, çoğunlukla ebeveyn ve eşlerle birlikte aynı çatı altında yaşayan iki ya da üç erkek kardeşin ailelerinin de olduğu, bir düzineden fazla kişinin yaşadığı bir evdi. Bu eve gelen genç geline muhtemelen en kötü ev işleri, getir götürler, pişirme, yıkama ve çocuk bakımı gibi işler yüklenir, ona bir serfmiş gibi davranılırdı. Sadece kocasının değil babasının da cinsel isteklerine katlanmak zorundaydı, çünkü antik köylü geleneği *snokhachestvo,* evin yaşlısına oğlunun yokluğunda karısının bedenini kullanma hakkı vermekteydi. Ve bir de koca dayağı vardı.

Yüzyıllar boyunca köylüler karılarını dövme hakkını talep etmişlerdi. Rus atasözleri bu vahşetin hikmetiyle doluydu:

"Karına baltanın sapıyla vur, eğil ve nefes alıyor mu bak. Eğer alıyorsa, o zaman hasta takliti yapıyor ve daha fazlasını istiyordur."

"Yaşlı kadını ne kadar döversen çorba o kadar lezzetli olur."

"Karını kürk mantoymuş gibi döv, o zaman daha az ses çıkar."

"Bir eş iki kere güzel olur: Eve getirildiği zaman [gelin olarak] ve mezarına taşındığı zaman."[83]

Köylüyü doğal Hıristiyan olarak görenler için (yani aydın sınıfın tamamı) bu barbarca gelenek bir sorun teşkil ediyordu. Dostoyevski, yüzey örtüsünden, "yüzyılların baskı tabakasından" başka bir şey olmayan "alışılmış zalim davranışları" yerine insanların "özlemini çektikleri kutsal şeylerle" yargılanmaları gerektiğini iddia ederek bu konudan kaçınmaya çalıştı. Yine de Dostoyevski bile koca dayağına gelince tökezliyordu:

Hiç karısını döven bir köylü gördünüz mü? Ben gördüm. Önce bir ip ya da kayışla başlar. Köylü yaşantısı estetik zevklerden, müzik, tiyatro ve edebiyattan mahrumdur; doğal olarak bu boşluk bir şekilde doldurulmalıdır. Bizim küçük köylümüz karısını bağlayarak ya da kadının ayaklarını zemin döşemesine sokarak, muhtemelen düzenli, soğukkanlı, hatta uykulu bir şekilde, çığlıkları ve yalvarışları dinlemeden ölçülü darbelerle işe başlar. Ve dinler, zevkle dinler: Yoksa dövmenin ne zevki olur ki?... Darbeler daha hızlı, daha hızlı yağar, daha sert, sayısız darbe. Heyecanlanmaya başlar ve bu hoşuna gider. İşkence gören kurbanının hayvani çığlıkları votka gibi etkiler beynini... Sonunda kadın susar; çığlık atmayı bırakır ve sadece inler, vahşice nefes alır. Darbeler şimdi daha hızlı ve daha öfkeli inmeye başlar. Aniden kayışı fırlatır; deli gibi bir değnek ya da dal, herhangi bir şey alır eline ve son üç korkunç darbeyle sırtında kırar. Yeter! Durur, masaya oturur, nefes alır ve bir içki daha alır.[84]

Koca dayağı kibar sınıfta nadir bir fenomendi ama Moskovi hanesinin on altıncı yüzyıl el kitabı *Dotnostroi*'nin ataerkil âdetleri yine de göze çarpmaktaydı. Küçük bir kibar sınıf ailesinin kızı Aleksandra Labzina, 1771 yılında on üçüncü yaşında, ilk kez düğün günü gördüğü bir adamla evlendirilmişti. Babası ölmüştü, annesi çok hastaydı ve annesinden aldığı "her şeye itaat etmesi" talimatlarıyla kocasına verilmişti. Kocasının bir canavar olduğu ortaya çıktı, ona çok zalim bir şekilde davranıyordu. Kendi yeğeniyle yatarken ya da arkadaşlarıyla günler süren içki ve kadın âlemlerine giderken onu günlerce odasına kilitliyordu. Annesinin cenazesine katılmasını ya da hastalandığında dadısını görmesini yasaklamıştı. Sonunda, kendi türünün çoğuna olduğu gibi o da, Volkonski'nin de sürgüne gönderildiği Sibirya ceza kolonisindeki Petrozavodsk ve ardından da Nerchinsk'deki madenleri yönetmek üzere gönderildi. Sosyal sansürden uzak olunca karısına tutumu artan bir şekilde sadistleşti. Dondurucu bir gece evin içinde fahişelerle eğlenirken karısını çırılçıplak bir şekilde ahıra kilitledi. Labzina, ta ki kocası frengiden ölene kadar Hıristiyan uysallığıyla her şeye katlandı, katlandı ve sonunda Rusya'ya dönüp Sanat Akademisi'nin başkan yardımcısı ile evlendi.[85]

Labzina'ya yapılanlar son derece zalimceydi ama bunu üreten ataerkil kültür on dokuzuncu yüzyılın son yarısına kadar taşrada oldukça yaygındı. Örneğin toprak sahibi Maria Adam'ın Tambov eyaletinde 1850'lerde komşu bir toprak sahibiyle evlenen bir teyzesi vardı. Sonradan anlaşıldığına göre kocası sadece arazisine sahip olmak için onunla evlenmiş ve evlenir evlenmez hayatını çekilmez hale getirmişti. Teyze kaçmış ve yeğeninin evine sığınmıştı ama kocası gelip onu bulmuş, "derisini diri diri yüzmekle" tehdit etmiş ve karısının hizmetçisi araya girince kırbacıyla onu da dövmüştü. Sonunda, korkunç sahnelerin ardından Maria, teyzesini ve çok kötü bir şekilde dövülmüş hizmetçisini alarak yardım için eyalet valisinin evine gitmiş, ancak vali kadınların kanıtlarını kabul etmemiş ve onları geri göndermişti. Üç ay boyunca Maria'nın evinde yaşamışlar, her gün gelip onları

taciz eden kocadan kendilerini korumak için içeride barikat kurmuşlardı. Sonunda, 1855'in özgür havasında, atanan yeni vali senatonun izniyle Maria'nın teyzesinin kocasından ayrı yaşamasını garantiledi.[86] Bu tarz boşanmalar gerçekten de çok nadirdi, 1850'lerde bütün Rusya'da yılda elli taneydi, on dokuzuncu yüzyılın son on yılına girildiğinde ise birkaç yüzden fazla artmamıştı[87] ki bu o dönem Avrupa'sının çok çok altındaydı. Rus Kilisesi 1917'ye kadar evlenme ve boşanmaların kontrolünü elinde tutmuş ve Avrupa'nın, boşanma kanunlarını gevşetme eğilimine inatçı bir şekilde direnmişti.

Anna Karenina'da Kitty'nin düğününün sonuna doğru rahip, evlenen çifti ayini gerçekleştirecekleri gül rengi ipek halıya doğru gönderir.

> Her ikisi de halıya ilk basanın evin başı olacağının söylendiğini sık sık duymuşlardı ama ileriye doğru o birkaç adımı atarken ne Levin ne de Kitty bunu düşündü. Ardından gelen gürültülü yorum ve tartışmaları da duymadılar, bir grup Levin'in önce bastığı diğer grup ise ikisinin aynı anda bastıkları konusunda ısrarcıydı.[88]

Tolstoy, Kitty-Levin evliliğini ideal Hıristiyan aşkı olarak görüyordu: Her ikisi de diğeri için yaşıyordu ve bu aşk sayesinde her ikisi de Tanrı'yla yaşıyorlardı. Tolstoy'un hayatı bu tür bir paylaşım, bir yere ait olma duygusu arayışıydı. Bu tema edebi çalışmalarının tam ortasına yerleşiyordu. Bu paylaşımı ordu yaşantısında bulabileceğine inandığı bir dönem olmuş, ama sonunda askeri "kardeşliği" hicvetmeye ve ordunun fesh edilmesi çağrısında bulunmaya başlamıştı. Ardından Moskova ve St. Petersburg'un edebi dünyasında bir arayışa geçti, ama sonunda burayı da mahkûm etti. Uzun zaman boyunca bu sorununun çözümünün evliliğin kutsallığında yattığına inandı; çalışmalarının pek çoğu bu ideali ifade ediyordu. Ancak burada da gerçek bütünlüğü bulamadı. Bencilliği her zaman engeldi. Tolstoy, Sonya ile evliliğini Levin ve Kitty'nin huzurlu birliktelikleri gibi resmetmiş olabilir, fakat gerçek hayat farklıydı. Tolstoyların ev-

liliğinde halıya önce kimin bastığı konusunda hiç şüphe yoktu. Konu karısıyla ilişkilerine geldiğinde kont da ancak herhangi bir köylü kadar iyiydi. Evliliklerinin ilk sekiz yılında Sonya sekiz çocuk doğurdu (Sonya'nın günlüğüne göre cinsel talepleri daha lohusa döneminde başlıyordu). Sonya özel sekreteri hizmetini görmüş, *Savaş ve Barış*'m uzun elyazmalarını geceleri uzun saatler boyunca kopyalamıştı. Daha sonraları Tolstoy her kocanın karısına davrandığı kadar "kötü ve zalimce davrandığını, bütün zor işleri, sözde 'kadın işlerini' ona yaptırdığını, kendisinin ise ava gittiğini ya da keyfine baktığını" itiraf etmişti.[89] Kendi davranışlarından nefret eden Tolstoy, evliliğin romantik temelini sorgulamaya başladı. *Anna Karenina*'dan *Kreutzer Sonatı*'na (1891) ve *Diriliş*'ine (1899) kadar bütün eserlerinin ana teması buydu. Anna kendi kendini yok etmeye mahkûmdu, toplumun trajik bir kurbanı olduğu için değil, kendi tutkularının trajik bir kurbanı olduğu için (tıpkı Tolstoy'un kendi tutkularının kurbanı olması gibi). Vronski'ye olan aşkının peşinde çocuğunu kaybederek çektiği büyük ıstıraba ve yaptığı fedakârlığa rağmen Anna, "sevilmek için yaşamak günahını" işlemişti. Tolstoy kendi yargısını *Hayat Üzerine* adını verdiği bir deneme ile açıklar, burada sadece kendileri için yaşayan ve ancak başkaları için yaşayarak bulunabilecek bir mutluluğu birey olarak arayan insanlardan bahseder. Levin'in eşi ve çocuğuyla evlilik hayatına alışarak öğrendiği bir derstir bu: Mutluluk verici bir sevgi biçimine bağlıdır ve kendimizi ancak diğer insanlarla paylaşarak bulabiliriz. Tolstoy bunu kendi evliliğinde bulamamış, ama köylülükte bulduğunu düşünmüştü.

5

Rus toplumu 1897'de kısa bir hikâye ile ilgili tartışma fırtınasına kendini kaptırdı. Çehov'un *Köylüler*'i, doğduğu köye karısı ve çocuğuyla dönen ama beslenecek yeni boğazlar getirdiği için yoksul ailesini kızdıran Moskovalı hasta bir garsonun hikâyesini

anlatır. Garson ölür ve köydeki kısa ziyareti sırasında zayıflayıp çirkinleşen karısı köylü hayatının umutsuzluğu hakkındaki izlenimlerle Moskova'ya döner:

> Yaz ve kış aylarında bu insanların sığırlardan bile daha kötü koşullarda yaşadıkları aylar oluyordu ve hayat gerçekten de korkunçtu. Kaba, namussuz, kirli ve sarhoştular; her zaman kendi aralarında kavga ediyor, tartışıyor, birbirlerine saygı duymuyor, karşılıklı korku ve şüphe içinde yaşıyorlardı. Meyhaneleri işletip köylüleri sarhoş eden kim? Köylü. Köyü, okulu ve cemaat fonlarını zimmetine geçirip hepsini harcayıp içen kim? Köylü. Köylüsünü soyup evini yakan ve mahkemede bir şişe votka için yalan yere yemin eden kim? Bölge meclisinde ve benzer toplantılarda köylüyü ilk olarak yeren kim? Köylü. Evet. Öyle... Bu insanlarla yaşamak korkunç; yine de insanlar, acı çeken ve diğer herkes gibi ağlayan insanlar ve hayatlarında bunu hoş gösterecek hiçbir şey yok.[90]

İyi köylü miti bu hikâyeyle delinmişti. Köylü artık toplum için özel ahlaki değerler taşıyan biri değil, sadece insandı; yoksulluğu ile vahşileşip kabalaşan bir insan. Popülistler Çehov'u köylü hayatının manevi ideallerini yansıtmayı beceremekle suçladılar. Tolstoy hikâyeyi "halka karşı günah" olarak değerlendirdi ve Çehov'un köylünün ruhuna bakmadığını söyledi.[91] Slavcılar Rusya'ya karşı iftira diyerek saldırdı. Ama görüşleri duyulmaya başlayan Marksistler, kapitalist şehrin yükselişinin köyün düşüşüne nasıl yol açtığını ortaya çıkardığı için övdüler. Gericiler de memnun olmuşlardı, çünkü köylünün en kötü düşmanının yine kendisi olduğunu kanıtlamıştı.[92]

Bir edebiyat çalışmasının toplum içinde böyle bir şok yaratması garip görünebilir. Ama Rusya'nın kimliği Çehov'un yıktığı mit üzerine inşa edilmişti. Popülist köylü sınıf ideali ulusun kendisini kavrayışı için o kadar elzemdi ki, bu ideali sorgulamak bütün Rusya'yı ıstırap verici bir şüpheye atmıştı. Hikâyenin etkisi basit gerçekçi yazım tarzı nedeniyle daha da rahatsız ediciydi. Kurgusal bir çalışmadan çok belgesel bir çalışmaya benziyordu: Çarist sansürcü, hikâyeden "makale" olarak bahsetmişti.[93]

Çehov'un hikâyesi, yazarının köylü sınıfıyla ilgili ilk elden

elde ettiği bilginin meyvesiydi. Küçük mülkü Melikhovo'nun etrafındaki köyler, yakındaki Moskova'ya garson ya da diğer hizmet personeli olarak giden pek çok köylüyü barındırıyordu. Şehir hayatının etkisi geride kalanların davranışlarında açıkça görülebiliyordu. Hikâyeyi yazmasından kısa bir süre önce Çehov kendi mutfağında bir grup sarhoş hizmetkârı incelemişti. Aralarından biri kızını, o istememesine rağmen bir kova votka karşılığında evlendirmişti. O votkayı içiyorlardı.[94] Ama Çehov bu manzara karşısında şaşırmamıştı. Doktorluk mesleği sayesinde yıllar içinde köylüleri tanımıştı. Hasta köylüler millerce öteden Melikhovo'ya geliyordu ve Çehov onları ücret almadan tedavi ediyordu. 1891'deki kıtlığın ardından gelen kolera salgını sırasında yazarlığı bırakıp Moskova'daki bölge *zemstvo*'sunda doktor olarak çalışmıştı. Bu yorucu çalışma en fakir köylülerin yaşayıp öldüğü sefil koşullarla tanışmasını sağlamıştı. "Köylüler kabalar, sıhhi değiller ve güvensizler," diye yazar Çehov bir arkadaşına, "ama çabalarımızın boşa gitmeyeceği düşüncesi bunların hepsini önemsiz yapıyor."[95] Beş yıl sonra, 1897'de Çehov, Rus tarihindeki ilk ulusal nüfus sayımı istatistiklerinin toplanmasına yardımcı olmuştu. Öğrendikleriyle dehşete düşmüştü, Moskova'nın sadece birkaç kilometre ötesinde her yıl her on çocuktan altısının ilk yıllarında öldüğü köyler vardı. Bu gerçekler onu, "küçük işlerin" liberalini sinirlendirdi ve siyasi olarak sola doğru kaymasına neden oldu. Örneğin hastaneden taburcu edilen yoksulların tedavi sonrasında uygun bakım alamadıkları için öldüklerini öğrendiğinde, sağ kanat gazetesi *Novoe vremia*'nın tanınmış köşe yazarı Yezhov'a, zavallı köylüleri birer sarhoşa ve fahişeye dönüştürerek daha da zenginleştikleri için, zenginlerin onların tedavi masraflarını karşılamaları gerektiğini belirten uzun bir söylev çekmişti.[96]

Çehov'un hikâyesini çevreleyen bütün şamatanın altında, Rusya'nın köylü vatanı olarak geleceği ile ilgili derin bir soru vardı. Eski kırsal Rusya, şehirlerin ilerlemesi ile siliniyor ve ulus bu nedenle bölünüyordu. Rusya'nın eşsiz erdemlerini eski köylü kültüründe ve komününde gören Slavcılar ve popülistler için

köyün şehre boyun eğmesi ulusal bir felaketti. Ama şehri modernleştirici bir güç olarak kucaklayan Batıcılar, liberaller ve Marksistler için köylü sınıfı geri kalmıştı ve ölmeye mahkûmdu. Hükümet bile köylü sınıfı politikasını kent pazarı taşrayı değiştirmeye başladığı için yeniden değerlendirmek zorunda kalmıştı. Köylü komünü, devletin vergilendirmesi için pazarlanabilir bir ürün fazlası sağlamayı bırakın, artık taşranın artan nüfusunu bile besleyemiyordu; tarımsal kriz, derinleştikçe köylü devriminin düzenleyici özü haline geldi. Hükümet 1861'den beri köyleri taşradaki ataerkil düzenin muhafızları olduğuna inandığı komünlerin eline bırakmıştı: Devlet yönetimi, bölge şehirleri seviyesine geldiğinde duruyordu, ama hükümet, 1905 Devrimi'nden sonra politikasını değiştirdi. 1906 ve 1911 yılları arasında başbakan olan Stolypin'in yönetiminde, güçlü köylüleri komün kontrolünden çıkarılan araziler üzerinde özel çiftlikler kurmaya teşvik etti ve aynı zamanda çiftçilik yapamayacak kadar zayıf olanlara yardım ederek veya yeni özel mülk kanunları yüzünden arazi sahibi olamayanları şehirlere işçi olarak götürerek, malikânelere karşı köylü savaşını düzenleyen köylü komününü yıkmayı denedi.

Bu değişimin esas nedeni, Rusya'nın aşırı nüfuslu merkez bölgesindeki köylü çiftçiliğinin yavaş yavaş azalmasıydı. Köylü sınıfın eşitlikçi gelenekleri onlara bebekten başka bir şey üretmeleri için çok az teşvik veriyordu, çünkü komün, araziyi hane içerisinde beslenmesi gereken boğaz sayısına uygun olarak ayırıyordu. Rusya'daki doğum oranı (yılda 1000 kişi başına elli doğum civarında) on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında neredeyse Avrupa ortalamasının iki katıydı ve en yüksek oranlar, tahsis edilen arazilerin aile büyüklüğüne göre kararlaştırıldığı komünal imtiyazların olduğu bölgelerdeydi. Köylü nüfusunun astronomik artışı (1861 ile 1897 arasında 50 milyondan 79 milyona çıkmıştı) artan arazi eksikliği ile sonuçlandı. Yüzyılın sonunda on köylü hanesinden birinin hiç arazisi yoktu; beşte birinin ise bir dönümden daha büyük olmayan, merkezdeki tarım bölgelerinde kullanılan ilkel ekim metodları düşünüldüğünde bir aileyi zar zor besleyebilen ufak bir arazileri vardı. Komünler, ortaçağda Batı

Avrupa'da kullanılan iki tarlanın ekilip üçüncüsünün bir yıllığına nadasa bırakıldığı açık üç-tarla sistemini uyguluyordu. Her hanenin büyüklüğüne göre belli sayıda işlenebilir arazi parçası vardı, hayvanların anızlarda otlamasına izin veriliyordu ve çalı olmadığı için bütün çiftçiler aynı ürün rotasyonunu takip etmek zorundaydılar. Nüfus arttıkça verimli, işlenebilir arazi parçaları gittikçe daralmaya başladı. En kalabalık bölgelerde bu parçalar birkaç metreden daha geniş değillerdi ve modern sürüm tekniklerini imkânsız hale getiriyorlardı. Artan nüfusu beslemek için komünler nadas ve otlak arazilerini azaltarak sürülebilir daha fazla arazi elde ettiler. Ama bunun uzun dönem etkileri durumu daha da kötüleştirdi, toprak sürekli işlenmekten tükendi, hayvan sürüleri (gübrenin ana kaynağı) otlanacak arazi eksikliği nedeniyle azaldı. On dokuzuncu yüzyılın sonunda üç köylü hanesinden birinin atı bile yoktu.[97] Milyonlarca köylü ezici yoksulluk nedeniyle toprağı terk etti. Bazıları dokumacılık, çömlekçilik, marangozluk, kerestecilik ya da taşımacılık gibi yerel ticaretlerle ayakta kaldılar ama bu yerel ticaretlerin pek çoğu fabrikalarla olan acımasız rekabet yüzünden mahvoluyordu; bunun dışında köylüler kibar sınıf mülklerinde gündelik işçi olarak çalıştılar ama yeni makinelerin akınıyla onlara olan talep de her geçen yıl azaldı. Bazıları çok kalabalıklaşan merkez bölgeleri terk edip sömürgecilere arazi sağlayan Sibirya'nın geniş ve boş bozkırlarına gittiler. Ama çoğunluğu niteliksiz işler yaptıkları fabrikalarda ya da evlerde çalıştırıldı veya servis elemanı olarak çalışmak üzere şehirlere gitmeye zorlandı. Çehov'un garsonu bunlardan biriydi.

Yeni kent âdetleri de uzaktaki köylere sızıyordu. Geleneksel geniş köylü ailesi, gençler ve daha okumuş köylüler, köyün ataerkil zulmünü üstlerinden atıp kendi hanelerini kurmaya çalıştıkça parçalanmaya başlamıştı. Şehre ve şehrin kültürel değerlerine, bağımsızlık ve özsaygı rotası olarak bakıyorlardı. Kentteki hemen hemen her iş, köylü hayatının zorlukları ve donuk rutiniyle karşılaştırıldığında tercih edilebilirdi. 1900'lerin başlarında kırsal kesim öğrencileri arasında yapılan bir anket, yarısının şehir-

de, "eğitim aldıkları mesleği yapmak" istediğini, yüzde ikiden daha azının ise köylü ebeveynlerinin yolundan gitme isteği taşıdığını ortaya çıkardı. "Mağazada tezgâhtar olmak istiyorum," dedi bir okul çocuğu, "çünkü çamurda yürümeyi sevmiyorum. Temiz giyinen ve tezgâhtarlık yapan insanlar gibi olmak istiyorum."[98] Eğitimciler, özellikle pek çok köylü erkek çocuğunun, okumayı öğrendikten sonra tarım işine sırt çevirmesi ve gösterişli şehir kıyafetleriyle diğer köylülerin yanında çalım atarak kendilerini onlardan üstün görmesi yüzünden endişeleniyordu. Bir köylünün yazdığına göre, bu tür çocuklar "Moskova'ya kaçıp herhangi bir işte çalışırlardı."[99] Köye, felce uğratan yoksulluğun "karanlık", "geri" ve "batıl" dünyası –Troçki'nin "ikon ve karafatma" Rusya'sı olarak tanımlayabileceği bir dünya– gözüyle bakıyorlardı; şehri ise sosyal kalkınma ve aydınlanma gücü olarak idealleştirmişlerdi. Bolşevizmin üzerine inşa edileceği kültür devriminin temelleri bunlardı. Çünkü partinin piyadeleri esasen bu köylü çocuklardan derlenmişti ve ideolojisi de köylü dünyaya karşı horgörü bilimiydi. Devrim hepsini süpürüp gidecekti.

Bolşevizm, şehirlerin toplu ticaret kültürü üzerine kurulmuştu. Kent şarkısı, fokstrot ve tango, gramafon, panayır eğlenceleri ve sinema, 1917'den sonraki biçimleri buydu. Ama bu kent kültürü, varlığını taşrada ilk hissettirdiği 1890'lardan bu yana köylü sınıfın ilgisini zaten çekiyordu. Köylü şarkısının yerini kentin "insafsız aşk macerası" veya taverna ya da sokaklarda genellikle (diğer bir yeni icat) akordeonla söylenen kaba, kafiyeli şarkı, *chastushka* alıyordu. İcraları kolektif ve kişisiz olan halk şarkılarının aksine bu kent şarkıları temaları nedeniyle kişiseldi ve bireysel ifadelerle doluydu. İlkokul eğitiminin artmasıyla oluşan yeni kırsal okuyucu kitlesi şehrin ucuz dedektif ve macera hikâyelerine ya da aşk hikâyelerine dönünce halk hikâyeleri de ölmeye başladı. Tolstoy, köylülerin bu yeni kitap ticaretinin egoist değerleri ile zehirleneceklerinden korkmuştu. Eski köylü gelenekleri ahlaki değerleri el üstünde tutarken bu kent hikâyelerinde kurnazlık ve aldatmaca ile üstün gelen kahramanlarının bulunması onu endişelendiriyordu. Tolstoy, bu tür ucuz küçük ki-

tapları taşrada satarak zenginleşen mütevazı bir tüccarın oğlu olan yayıncı Sytin ile güçlerini birleştirerek, Rus klasiklerinin ve yeni köylü okuyucu kitlesi için kendi yazdığı *Küçük Şeytan Nasıl Koca bir Parça Ekmeği Kurtardı* ve *Tanrı'nın Olduğu Yerde Sevgi Vardır* gibi basit taşra hikâyelerinin ucuz baskılarını yayınlaması amacıyla "Aracı"yı kurdu. Yayınevinin kuruluşunun ilk dört yılı içinde, 1884'te satışlar 400.000 kitaptan şaşırtıcı bir şekilde 12 milyon kitaba[100] çıkmıştı – Mao yönetimindeki Çin'e kadar başka hiçbir ülkede görülmeyecek bir kitap satışıydı bu. Ama 1890'larda daha heyecanlı kitaplar şehirlere girmeye başlayınca ve okuyucular Tolstoy'un "peri masallarıyla" "ahlak hikâyelerine" sırtlarını dönünce satışlar düştü.[101]

Kendisini yığınları kendi medeniyet seviyesine yükseltmek kültür misyonuyla tanımlayan aydın sınıf için bu kusur, ölümcül bir darbeydi. Köylü, şehirlerin görgüsüz ticari kültürü içinde "kaybolmuştu". Rus ruhunu taşıması gereken köylü –doğal Hıristiyan, özverili sosyalist ve dünyanın ahlak meşalesi– banalliğinin kurbanı olmuştu. Aniden eski idealler parçalanmıştı ve Dostoyevski'nin de tahmin ettiği gibi, "halkın" savunucuları onun kendi hayallerindeki gibi olmadığını fark eder etmez hiçbir pişmanlık duymadan terk etmişlerdi. Köylü önceden ışıkken şimdi, 1917'ye giden yıllarda, Rusya üzerine inen karanlık bir gölge olmuştu. Eğitimli sınıflar bunları köylü sınıfın barbarlığa alçalışı olarak gördükleri için manevi paniğe kapılmışlardı.

1905 Devrimi bütün korkularını haklı çıkardı. Aydın sınıf yıllar boyunca gerçek bir demokratik devrim hayalini kurmuştu. 1890'lardan bu yana liberaller ve sosyalistler siyasi reform kampanyaları için birleşmişlerdi. 1905 baharında bütün ülkeyi demokratik haklarını talep etme konusunda birleşmiş görünce bayram etmişlerdi. Ekim 1905'te Rus İmparatorluğu popüler isyanların içinde kaybolup ordu askerlerin ayaklanmasıyla felce uğrayınca, II. Nicholas bir dizi siyasi reform yapmak için liberal bakanlarının baskılarına boyun eğdi; tabii bunun bir diğer sebebi de kendi tahtının genel bir grevle tehdit edilmesiydi. Bilinen

adıyla Ekim Manifestosu bir tür anayasaydı ama bu isimle çıkmamıştı, çünkü çar kendi otokratik gücü üzerindeki herhangi bir resmi kısıtlamayı reddetmişti. Manifesto, sivil özgürlükler vermiş ve geniş imtiyazlı kanun koyucu bir parlamento (ya da Duma) seçilmesini sağlamıştı. Ülke bunu kutladı. Yeni siyasi partiler kuruldu. İnsanlar yeni Rusya'nın doğuşundan bahsediyordu. Ama siyasi reform daima sosyal reform haline dönüyordu ve bu sebeple şimdi işçiler artan grev dalgaları ve vahşi protestolarla sanayi devrimi için radikal talepleri konusunda bastırıyor, köylü sınıfı ise arazilere el koyup soyluları mülklerinden zorla çıkararak asırlık mücadelelerine yeniden başlıyordu. Liberaller ve sosyalistler ekimden sonra kendi farklı yollarına giderken 1905'in ulusal birliğinin aldatıcı olduğu kısa zamanda görüldü. Varlıklı elitler için Ekim Manifestosu devrimin nihai hedefiydi. Ama işçiler ve köylüler için, bütün varlık ve ayrıcalıklara karşı sosyal devrimin başlangıcıydı. Korkan liberaller devrime olan bağlılıklarından geri çekildiler. Alt sınıfların artan itaatsizliği, sokaklardaki kavgalar, köylerdeki kundakçılık, mülklerin tahrip edilmesi ve düzen kanlı bir şekilde yeniden kurulduktan çok sonra dahi toprak sahibi soyluları rahatsız etmeye devam eden köylülerin yüzündeki nefret ve güvensizlik; bunların hepsi "halkın romantizmini" ve davasını yok etti.

1909'da radikal aydın sınıf ve onların 1905 Devrimindeki rolünü eleştiren bir grup filozof bu bozulan büyünün güçlü bir şekilde ifade edildiği *Vekhi (Dönüm Noktaları)* başlıklı, denemelerden oluşan bir koleksiyon yayımladı. Denemeler, büyük bir tartışma fırtınası yarattı –özellikle yazarların (Pyotr Struve ve Nikolai Berdyaev gibi eski Marksistler) hepsinin lekesiz (yani siyasi radikal) sicilleri olduğu için– bu, aydın sınıfın şüphe ve kendini sorgulama havasının belirtisiydi. Denemeler on dokuzuncu yüzyılın "halk" kültüne ve diğer bütün ilgi alanlarını halkın davasında ikincil yapma eğilimine karşı acımasız bir saldırıydı. Maddi menfaat arayışı ile aydın sınıf Rusya'yı ikinci bir devrime, ilkinden daha vahşi ve yıkıcı bir devrime sürüklüyordu. Medeni-

yet tehdit altındaydı ve bu gerçekle yüzleşmek eğitimli sınıfların göreviydi:

Biz böyleyiz: Halkla birleşmeyi sadece hiç istememekle kalmayıp, hükümetin herhangi bir cezasından daha çok onlardan korkmalı, süngü ve hapishaneleriyle bizi halkın öfkesinden koruyan otoriteyi kutsamalıyız.[102]

Yığınların Rusya'nın kırılgan Avrupai medeniyetini yok edeceğine ve devrim olduğunda Rusya'yı yarı-yabani köylü sınıfı seviyesine indireceğine dair, denemelerde de ifade edilen genel bir algı vardı. Andrei Bely'nin romanı *Petersburg* (1913-14) Asyalı güruhların şehri istila ettiği sahnelerle doluydu. Sıradan insanın kahramanı ve savunucusu Gorki bile yeni vahiysel havaya direnememişti. "666 kere haklısın," diye yazmıştı edebiyat dünyasından bir arkadaşına 1905 yılında, "[devrim] gerçek barbarların doğmasına neden oluyor, tıpkı Roma'yı tahrip edenler gibi."[103]

Bu karanlık havayı İvan Bunin'in *Köy* (1910) isimli kısa romanı yakalamıştı; bu roman, kırsal hayatın herhangi bir edebiyat dalında görülen en kasvetli portresiydi. Bunin'in köylü hayatıyla ilgili tecrübesi vardı. Elit aristokrasinin evlatları olan Turgenyev veya Tolstoy'un aksine Bunin, her zaman köylülerle yakın yaşayan ve hayatları pek çok yönden onlarınkini andıran küçük bir taşra kibar sınıf ailesinden geliyordu. Bunin köylüyü "ulusal tip" olarak görmüştü ve hikâyeleri Rus insanının ve onların tarihinin değerlendirmesine yönelikti. Köylünün manevi ya da soylu nitelikleriyle ilgili hayalleri olmamıştı hiç. Günlükleri köylerde gördüğü ya da köylerle ilgili duyduğu korkunç olaylarla doluydu: Sarhoş kocası tarafından "mumya gibi sarılmak" zorunda kalana kadar dövülen bir kadın; kocası tarafından kan kaybından ölene kadar tecavüze uğrayan başka bir kadın.[104] Bunin'in ilk hikâyeleri 1890'lardaki –kıtlık ve topraktan kaçış yıllarındaki– kırsal hayatın acımasız gerçekleriyle ilgiliydi. Yıkım ve çürüme doluydular: Terk edilmiş köyler, kan kırmızısı duman püskürten fabrikalar, yaşlı veya hasta köylüler... Bunin'in köyü yeni sanayi ekonomisiyle zayıflatılan ve kademeli olarak imha edilen doğal

güzellik diyarıydı. Ama 1905'ten sonra Bunin köy ile ilgili görüşünü değiştirdi. Köyü, sadece kurbanlardan bir diğeri olarak değil, kendi yok oluşunun esas unsuru olarak görmeye başladı. *Köy* 1905 yılında, Durnovo denen ("kötü" ya da "çürük" anlamına gelen *durnoi* kelimesinden türetilmiş) bir yerde geçiyordu. Köylüleri cahil, hırsız, sahtekâr, tembel ve yozlaşmış olarak resmedilmişti. Durnovo'da pek bir şey olmazdı. Bunin'in çalışmasında herhangi bir olay örgüsü yoktu. Kendi hayatının boşluğunu fark etmeye yetecek kadar zekâya sahip bir taverna sahibinin hazin var oluşunun tanımını içeriyordu. "Tanrım, nasıl bir yer! Bir hapishane!" diye bitiyordu. Evet, Bunin'in hikâyesinin ima ettiği gibi, köylü Rusya'sı Durnovo'ydu.[105]

Köy topluma büyük bir sarsıntı geçirtti. Rusların, köylü topraklarının umutsuz kaderiyle ilgili düşünmelerine, belki de diğer çalışmaların hepsinden daha fazla düşünmelerine neden oldu. "Bu kitapta okuyucuyu şaşırtan şey," diye yazar bir eleştirmen, "köylülerin maddi, kültürel ya da yasal yoksulluklarının tarifi değildi... Bundan kaçışın olmadığının fark edilmesiydi. Bunin'in tanımladığı kadarıyla köylünün başarabileceği en büyük şey, umutsuz yabanıllığının, mahkûm olduğunun farkına varmasıydı."[106] Gorki *Köy*'ün toplumu "sadece köylü hakkında değil ama Rusya'nın var olup olmayacağı hakkında da" ciddi bir şekilde düşünmeye zorladığını yazmıştı.[107]

Bunin gibi Maksim Gorki de köy hayatının nasıl olduğunu biliyordu: Onun köylü sınıfıyla ilgili hayal kırıklığı tecrübeye dayanıyordu. En dipten geliyordu, Volga kıyılarında çöp toplayıp şehirlerde sürterek yaşayan bir öksüz, çaputlar giyinen bir sokak çocuğuydu. Tolstoy, Gorki hakkında "yaşlı bir adam olarak doğmuş" demişti; gerçekten de Gorki hayatının ilk sekiz yılında kontun seksen yılında gördüğünden daha fazla insani acı görmüştü. Gorki'nin, babasının ölümünden sonra yetiştirildiği büyükbabasına ait Nizhnyi Novgorod'daki ev, *Çocukluğum*'da (1913) tanımladığı gibi taşra Rusya'sının küçültülmüşüydü, yoksulluk, zulüm ve alçaklık yeri, erkeklerin büyük çapta şişeye düştüğü ve kadınların avuntuyu Tanrı'da bulduğu bir yerdi. Bütün

hayatı boyunca bu "geri kalmış" köylü Rusya'sına karşı derin bir tiksinti duymuştu, onu Bolşeviklerle aynı sıraya getiren bir aşağılamaydı bu:

Rusya'daki barbarca hayatın iğrenç sefilliğini hatırlamaya çalıştığımda, kendimi o zamanlarda şu soruyu sorarken buluyorum: Bunları kaydetmeye değer mi? Ve daha da büyük bir inançla cevabın evet olduğunu görüyorum, çünkü nefret edilesi gerçek buydu ve bu durum bugün hâlâ geçerli. Köküne kadar bilinmesi gereken gerçek bu, zira ancak bu şekilde çekip çıkarılarak hafızadan, insanın ruhundan, baskıcı ve utanç dolu yaşantımızdan tamamen silinebilir.[108]

1888'de, yirmi yaşındayken Gorki, Volga'da, Kazan yakınında bir köyde kooperatif kurmaya ve köylüleri organize etmeye çalışan Romas isimli bir popülistle birlikte "halka gitti." Girişim felaketle sonuçlandı. Romas, yakındaki şehirde yaşayan tüccarlarla yakın ilişkileri olan ve onların karışmalarına sinirlenen zengin çifçilerin tehditlerine aldırmayınca, köylüler onları mahvetti. Üç yıl sonra Gorki, zinadan suçlu bulunduktan sonra çırılçıplak soyulup kocası ve uluyan ayaktakımı tarafından kırbaçlanan bir kadın lehine araya girince, bir grup köylü tarafından kendinden geçene kadar dövülmüştü. Bu tecrübe Gorki'yi "soylu yabani"ye karşı acı bir güvensizlikle doldurmuştu. Tek başınayken ne kadar iyi olurlarsa olsunlar "büyük gri bir yığına" dönüştüklerinde köylülerin iyi olan her şeyi arkada bıraktıkları sonucuna varmasına neden olmuştu:

Köydeki güçlüleri memnun etme konusunda köpekçe bir arzu onları ele geçirdi ve onlara bakmak beni iğrendirdi. Kavgaya hazır bir şekilde birbirlerine vahşice havlayabilir ve en ufak bir şey için kavga edebilirler. Bu anlarda korkutucudurlar; bir akşam önce, ağıldaki koyunlar gibi, alçakgönüllü ve itaatkâr bir şekilde toplandıkları kiliseyi yok edebilecek gibi görünürler.[109]

Devrim yıllarının vahşetine bakınca –Rus köylü sınıfının "vahşi içgüdülerine" yüklediği vahşet– Gorki, 1922'de şöyle yazmıştı:

On dokuzuncu yüzyıl edebiyatı tarafından çok inandırıcı ve güzel bir şekilde dünyaya sunulan, gerçeğin ve adaletin yorulmaz araştırmacısı, kibar, düşünceli Rus köylüsü nerede o zaman? Gençliğimde Rus taşrası boyunca böyle bir adamı aradım ama bulamadım.[110]

6

1916'da Diaghilev'e Ballets Russes'in entelektüel köklerinin nereden geldiği sorulmuştu. "Rus köylü sınıfından," diye yanıtlamıştı: "Kullanılan objelerde (taşra bölgelerinde evde kullanılan alet edevat), kızak boyalarında, köylü giysilerinin tasarım ve renklerinde veya bir pencere çerçevesinin oymasında buluruz motiflerimizi ve bu temel üzerine inşa ederiz."[111] Aslında Ballets Russes doğrudan doğruya 1870'lerdeki "halka gidişin" soyundan gelmekteydi.

Her şey Abramtsevo'da, Mamontovlar tarafından Moskova yakınlarındaki mülklerinde kurulan sanatçı kolonisinde başladı ve kısa zamanda el sanatları ve güzel sanatlar akımının odağı haline geldi. Demiryolu fabrikatörünün karısı Elizaveta, popülist hayranlığıyla tanınıyordu; mülkünün 1870'de alınmasının hemen ardından topraklarındaki köylüler için bir okul ve hastane açtı. 1876'da ise okuldan mezun olan öğrencilerin yararlı birer meslek edinmeleri için, bütün bunların üzerine doğrama atölyesi eklendi. Amaç, Demiryollarının şehirden ucuz fabrika ürünü getirmesi nedeniyle hızla kaybolmakta olan köylü el sanatlarını canlandırmaktı. Gartman ve Elena Polenova gibi sanatçılar ilhamlarını bu köylü sanatından aldılar, sonuçta orta sınıf arasında büyüyen köylü tarzı çanak çömlek ve keten kumaş pazarının ihtiyacını karşılamak için Polenova'nın yönetiminde yeni atölyeler kuruldu. Polenova ve sanatçıları köyleri dolaşıp cam ve kapı çerçevelerinden, ev aletlerinden ve mobilyalardan desenler kopyalıyor ve bunları koloninin atölyelerinde üretilen el sanatlarına uyarlıyorlardı. Polenova, köylü yapımı binlerce eşya toplamıştı, bu eşyalar Abramtsevo Elsanatları Müzesi'nde

hâlâ görülebilir. Polenova bu el yapımı eşyaları hâlâ canlı olan antik Rus tarzının kalıntıları olarak görüyordu ve ona göre, bu özellikler eşyalara geçmişte sanatçılara ilham veren Moskovi desenlerinden daha fazla değer katıyordu. Çünkü Antik Rus tarzı, Rus insanına "Afrika veya Antik Yunan sanatı" kadar uzak olan ölmüş bir geleneğin parçası gibi geliyordu.[112] Polenova, resimlerinde ve mobilya tasarımlarında köylü yapımı eşyalardan çizdiği



15. Elena Polenova: "Kedi ve Baykuş," *kapı oyması, Abramtsevo atölyesi, 1890'ların başı.*

hayvan motifleri ve çiçek oymalarını kullanarak, kendi ifadesiyle, "Rus insanının doğaya şiirsel bakışının can alıcı ruhunu" ifade etmeye çalışıyordu.[113]

Bu "yeni-ulusal" tarzın kentli hayranları bunu saf ve otantik Rus sanatı olarak kabul ettiler. Örneğin Stasov, Polenova'nın "Kedi ve Baykuş" kapısının "antik Rus'un şaşırtıcı derecede yetenekli ama anonim bir ustasının" çalışması olarak görülebileceğini düşünmüştü.[114] Ama aslında bu bir hayaldi. Kapı oymasının yapıldığı 1890'ların başında Polenova, halk desenlerini kopyalama işinden onları yeni sanat akımı tarzına özümsetmeye geçmişti ki, bu onun çalışmalarını kentli orta sınıf için daha çekici yapıyordu.

Diğer sanatçılar da etnografik sanattan ticari sanata dek aynı yoldan yürüdüler. Örneğin Tambov eyaletindeki Solomenko nakış atölyesindeki sanatçıların tasarımları, giderek bu lüks malları karşılayabilecek şehirli kadının burjuva zevklerine uyumlu hale geliyordu. Köylülerin kendi desenlerinde tercih ettikleri parlak renkler yerine (turuncu, kırmızı ve yeşil) kentli zevkine çekici gelen daha durgun renkleri (koyu yeşil, krem ve kahverengi) kullandılar. Aynı değişim Prenses Maria Tenisheva tarafından, 1898'de Smolensk'deki mülkünde kurulan Talashkino tekstil atölyesinde de yaşandı. Yerli köylü kadınlar "renklerimizi sevmedi", diye hatırlar Tenisheva, "çok donuk olduklarını söylediler." Dokumacıların çalışmalarında bu renkleri kullanmalarını sağlamak için fazladan ikramiye vermesi gerekmişti.[115]

Talashkino'nun başsanatçısı Sergei Maliutin'in folk benzeri eserleri kesinlikle orijinaldi. Maliutin, ilk *Matruşka*'yı, yani iç içe giren Rus bebeklerini 1891'de yaratan kişiydi. O dönemde Moskova *zemstvo*'sunun, Rus oyuncakları konusunda uzmanlaşmış Sergiev Posad'daki el sanatları atölyesinde çalışıyordu. Günümüzün popüler inancının tersine *matruşka*nın Rus halk kültüründe temeli yoktur. Mamontovlar Japonların iç içe geçen bebeklerinin Rus versiyonunun yapılması için sipariş verdikten sonra hayal edilmişti. Maliutin fıçı şeklinde, kolunun altında bir tavuk taşıyan kırmızı yanaklı bir köylü kızı yarattı. Küçülen bebeklerin

her biri köylü hayatının farklı bir yönünü resmediyordu ve çekirdekte Rus tarzında sıkıca kundaklanmış bir bebek vardı. Tasarı son derece popüler olmuş ve 1890'ların sonlarına gelindiğinde her yıl birkaç milyon bebek üretilmeye başlanmıştı. *Matruşka*nın antik Rus oyuncağı olduğu miti o zaman yerleşti.[116] Maliutin, Talashkino'dayken farklı tarzını mobilya, seramik, kitap çizimleri, sahne tasarımları ve binalara da uyguladı. Diaghilev gibi kentli hayranları onun çalışmalarını "organik köylü Rusluğunun" özü olarak görmüş ve Diaghilev, en ulusalcı konuşmalarından birinde "Kuzeyin Rönesansı'm" müjdeleyebileceğini iddia etmişti.[117] Ama gerçek Rus köylülerinin farklı bir görüşü vardı. Tenisheva, 1902'de Smolensk'de Talashkino ürünlerinin bir sergisini düzenlediğinde, hatırladığı kadarıyla, elli kişiden daha az insan ziyarete gelmişti ve dediğine göre köylüler, "ürünlerimize zevkle değil, açıklamakta zorlandığımız suskun bir şaşkınlıkla bakmışlardı".[118]

Diaghilev'i, Abramtsevo ve Talashkino'nun –Ballets Russes'in halk bilimi hayallerinin doğmasını sağlayan bir evlilik– yeni ulusalcılarına neyin çektiği hemen anlaşılmaz. 1898'de "köylü sanatı" ile ilgili bir nutuk atmış, "köylü ayakkabılarını ve çaputlarını tuvale sürükleyerek dünyayı şok etmeyi" düşünen sanatçılara saldırmıştı.[119] Perm gibi bir taşra kasabasından gelmesine rağmen emprezaryo sanatsal yaratılış olarak aristokrat ve kozmopolitti. On yaşından itibaren büyükbabasına ait evde düzenli olarak verilen konserler ve yapılan edebiyat akşamları ile görgülü ama amatör bir sanat merakı havası kazanmıştı; akıcı Fransızcası, Almancası ve piyano çalma yeteneğiyle genç Sergei, hayatından memnundu. 1890'ların başında St.Petersburg Üniversitesi'nde okuyan bir hukuk öğrencisi olan Diaghilev, kendisini Alexander Benois, Dmitri Filosofov (Diaghilev'in kuzeni) ve Walter (Valechka) Nouvel gibi genç estetler arasında evinde gibi hissediyordu. Bu çevrelerde genel bir popülizm havası vardı, özellikle de Filosofov'un teyzesi, kadın özgürlüğünün tanınan eylemcisi ve St.Petersburg'da Dostoyevski, Turgenyev ve Blok'un sık sık ziyaret ettiği salonun ev sahibesi olan Anna Pavlovna'ya

ait Pskov yakınındaki Bogdanovskoe mülkünde. Dört öğrenci yazlarını Bogdanovskoe'de geçiriyorlardı ve geçmişin büyük sanatı konusunda halkı eğitecek bir dergi çıkarma fikri ilk o zaman akıllarına geldi. Sanatçı Leon Bakst (Benois, Filosofov ve Nouvel'in Petersburg'daki Mayıs Akademisi'nden eski bir arkadaşları) ile birlikte, konserler, sergi ve sanatsal temalı konferanslar düzenleyen *Sanat Dünyası* hareketini kurdular ve 1898'den 1904'e kadar devam eden aynı isimli dergiyi yayınladılar. Tenisheva ve Mamontov'un finanse ettiği dergi modern Batı sanatının yanı sıra sanat kolonilerinin halktan esinlenen sanatçılarını ön plana çıkaracaktı, aynı kombinasyon daha sonra Diaghilev ve Benois tarafından Ballets Russes'de tekrarlanacaktı.

Sanat Dünyası'nın kurucu ortakları kendilerini Petersburg'un kozmopolitleri olarak görüyor (kendilerine "Nevski Pickwickians" diyorlardı) ve bu medeniyette somutlaştığına inandıkları evrensel kültür idealini destekliyorlardı. Kendilerini aristokrasiyle özdeşleştirip bu sınıfı Rusya'nın kültür mirasının büyük deposu olarak görüyorlardı. Benois *Sanat Dünyası*'nın anlaşılmasında çok önemli olan *Anılar*'ın bir paragrafında, Rusya'nın en eski soylu ailelerinden biri olan Filosofov'ları hatırlarken bu noktanın altını çizmişti:

> Onların sınıfı on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl Rus kültürünün belli başlı bütün kişilerinin ait olduğu bir sınıftı, karakteristik Rus yaşam tarzının zevklerini yarattı. Puşkin ve Lermantov'un, Turgenyev ve Tolstoy'un romanlarının kadın ve erkek kahramanları bu sınıftan çıktı. Huzurlu, değerli, dayanıklı ve sonsuza kadar sürmesi beklenen, her şeyi başaran bir sınıftı bu. Rus hayatının temposunu onlar belirledi... Rus psikolojisinin tüm incelikleri, karakteristik Rus ahlaki duyarlıklarımızın bütün nüansları bu ortamda büyüyüp gelişti.[120]

Daha da önemlisi, aristokrasinin sanatsal değerleriyle özdeşleştiler. Sanatı, bireyin yaratıcı zekâsının ruhsal ifadesi olarak gördüler, sosyal program ya da siyasi fikirlerin bir aracı olarak değil; Rus sanatının Stasov'un liderliği altında bu hale geldiğine

inanıyorlardı. Puşkin ve Çaykovski'ye olan saygıları bu felsefeden, sık sık ve ısrarla söyledikleri gibi "sanat için sanat" değil, fikirlerin sanat dünyası ile bütünleşmesi inancından kaynaklanıyordu.

On dokuzuncu yüzyıl gerçekçi geleneğine bir tepki olarak *Sanat Dünyası* grubu, kafalarında Rusya'nın kültür Rönesansı olarak canlandırdıkları şeyin sanatsal ilkesi eski güzellik idealini yeniden kurmaya çabaladılar. St. Petersburg'un klasik geleneği bu idealin bir ifadesiydi. *Sanat Dünyası* çevresi bir on sekizinci yüzyıl Petersburg'u kültü oluşturdu. Gerçekte ölmekte olduğunu hissettikleri bir medeniyet için özlemle tanımlanmıştı bu kült. Benois ve yeğeni Eugene Lanceray, Petro ve Büyük Katerina dönemlerinin şehir manzaralarını betimleyen bir dizi gravür ve taşbaskı hazırladılar. Benois on sekizinci yüzyıl Petersburg'unun klasik idealinin on dokuzuncu yüzyılın bayağı ulusalcıları tarafından terk edilmesine ağlıyordu. 1905 Devrim yılında Diaghilev, kısa zaman sonra Duma'nın ve Petrograd Sovyeti'nin yuvası olacak Tauride Sarayı'nda, on sekizinci yüzyıl Rus portreleri sergisi düzenledi. Portreleri "tarihimizde parlak ama, heyhat, ölmekte olan bir dönemin görkemli özeti" olarak tanıtmıştı.[121]

Ama köylü sanatı da bir çeşit "klasizm" olarak algılanabilirdi – en azından yeni ulusalcılar tarafından sunulduğu gibi stilize edilmiş biçimlerde. Kişisiz, simgesel ve yalındı, halkın temsil geleneği ile katı bir biçimde düzenlenmişti, manevi dünyanın mistik bir ifadesiydi ama köy hayatının kolektif ritüelleri ve uygulamalarıyla çok yakından bağlıydı. Burada, on dokuzuncu yüzyıl burjuva ve romantik sanatının öldürücü etkisini tersine çevirmek için güzellik prensiplerinin kullanılabileceği antik, farklı bir "sanat dünyası" vardı.

Diaghilev için paranın da payı vardı. Her zaman yeni bir pazar fırsatı yakalamaya hevesli olan emprezaryo yeni ulusalcıların folk benzeri sanatının artan popülaritesinden etkilenmişti. *On Dokuzuncu Yüzyıl sonu* Avrupa'sı "ilkel" ve "egzotik" olana karşı sonsuz bir merak duyuyordu. Doğu'nun yabanılı Batı'nın yorgun burjuva kültürünün manevi yenileme gücü olarak görü-

lüyordu. Diaghilev bu eğilimi erkenden fark etti. "Avrupa'nın bizim gençlik ve doğallığımıza ihtiyacı var", diye yazar 1896 yılında gerçekleştirdiği Avrupa turundan döndüğünde. "Bir an önce ilerlemeliyiz. Her şeyimizi, milliyetimizin bütün değerleri ve kusurlarıyla göstermeliyiz'.[122] Rus güzel sanatları ve el sanatları 1900'deki Paris Sergisi'nde büyük bir sıçrama yapınca içgüdüleri doğrulandı. İlgi odağı, Korovin'in "Rus Köyü" idi, Uzak Kuzey'e yaptığı seyahati sırasında incelediği ahşap mimarinin, antik *teremok* veya kereste kulesi ve ahşap kilisesi ile yeniden inşasıydı bu, üstelik Rusya'dan getirilen köylü bir ekip tarafından sergi alanında inşa edilmişti. "Bakımsız saç ve sakalları, geniş, çocuksu gülümsemeleri ve ilkel yöntemleriyle" bu "vahşi marangozlar" Parislileri büyülemişti ve bir Fransız eleştirmenin yazdığı gibi "eğer sergilenen objeler satılıyor olsaydı satılmamış tek bir şey kalmazdı".[123] Rusya'dan Batı'ya doğru köylü el sanatı akışı vardı, o kadar ki Paris, Londra, Leipzig, Şikago, Boston ve New York'ta 1900'lerde bu eserler için özel dükkânlar açılmıştı.[124] Parisli modacı Paul Poiret, revaçtaki kıyafetleri için esinlendiği köylü kıyafetini almak amacıyla 1912 yılında Rusya'ya seyahat etmişti. "Rus bluzu" terimi moda salonlarında yankılanıyor, modeller Rus *sarafan*ların ve sade ceketlerin izlerini taşıyan kıyafetlerle görülebiliyorlardı.[125]

Ama Diaghilev'i yeni ulusalcılara doğru çeken iş haricinde başka bir şeyler daha vardı. Polenova ve Maliutin gibi sanatçıların kendi "köylü sanatlarını" gittikçe artan bir şekilde modernizmin stilize edilmiş biçimlerine döndürmeleri, onları *Sanat Dünyası*'nın değerler sistemiyle aynı hizaya getirmişti. Diaghilev özellikle daha az folklorik içerik barındırıp genel köylü renklerini kullanan Viktor Vasnetsov'un resimlerine ilgi duyuyordu. Vasnetsov, rengin Rus insanının güzellik anlayışının anahtarı olduğuna inanıyordu ve paletini, 1870'lerde Viatka eyaletine yaptığı seyahatler sırasında topladığı halk sanatı (*lubok* gravür ve ikonlar) ve köylü elişlerini inceleyerek geliştirmişti. Sanatçı bu canlı birincil renkleri Mamontov'un *Kar Bakiresi* (levha 15) prodüksiyonunun, yani Diaghilev ve Ballets Russes'in görsel mo-

deli haline gelen prodüksiyonun görkemli sahne tasarımlarına yerleştirmişti.

Vasnetsov'un desenleri, Abramtsevo'dan *Sanat Dünyası*'na kadar onun adımlarını takip eden yeni ulusalcılar için birer ilham kaynağıydı. Peri masalı nitelik, Alexander Golovine (*Boris Godunov: 1908; Ateşkuşu: 1910*) ve Konstantin Korovin'in (*Ruslan ve Liudmila*: 1909) Ballets Russes için yaptıkları sahne tasarımlarında açıkça görülebilirdi. En etkilisi ise, uzun dönemde, halk sanatının özünü anımsatmak için Vasnetsov'un renk, motif, alan ve stil kullanımıydı, ki bu Natalia Goncharova, Kazimir Malevich ve Marc Chagall gibi ilkelci ressamlara ilham vermişti. Bu sanatçılar da dünyaya karşı yeni bir şiirsel bakış arayışlarında halk geleneğine, ikon ve *luboka*, köylü elişlerine doğru çekiliyorlardı. 1913'te Moskova'da ikon ve gravür sergisi açan Goncharova, Batı'nın temsilci geleneğinden çok Doğu'nun sembolik sanat biçimlerine yakın olan bir "köylü estetiğinden" bahsetmişti. "Bu sanat gerçek dünyayı ne kopyalıyor ne de geliştiriyor, sadece yeniden oluşturuyor." Goncharova'nın 1914



Fotoğraf: William C. Brumfield

16. Abramtsevo'da bir kilise. Viktor Vasnetsov tarafından tasarlandı. 1881-82

tarihli *Le Coq d'Or* tasarımı gibi, Ballets Russes için yaptığı tasarımların ilhamı da burada bulunmaktaydı.

Ballets Russes, bütün sanatların bir sentezi olacaktı ve Richard Wagner'in müzik, sanat ve dramın birleştiği Gesamtkunstwerk'inin Rus markası olarak tanımlanmıştı. Ama sentezin Wagner'den çok Rus köylü sınıfı ile ilgisi vardı. Kökleri, Abramtsevo'daki sanatsal işbirliğin ruhuyla kurulan Mamontov'un Özel Opera'sındaydı. Koloninin bütün amacı –hayat ve sanatı birleştirmek için– bütün güzel sanatları ve el sanatlarını, öncülerin idealleştirdikleri köylü komünü kavramı ile eşit gördükleri kolektif bir girişim içinde bir araya getirmekti. Abramtsevo sanatçılarının köylü kültürü ile ilgili en takdir ettikleri şey, el sanatları ve güzel sanatların bireşimsel doğasıydı. Tekstil ve seramik gibi basit elsanatları insanların günlük yaşantılarına sanatsal bir güzellik getiriyordu. *Hora* gibi kolektif ritüeller –küçük bahar ayinleri– halk şarkısı ve törensel dansları köy hayatının gerçek olaylarıyla birleştiren birer sanat çalışmalarıydı. Koloni, bu "sanat dünyasını" yeniden yaratma çabasıydı. Bütün topluluk –sanatçılar, zanaatçılar ve köylü inşaatçılar– buradaki kilisenin inşasına katılmışlardı. Operaların sahnelenmesi için sanatçılar, şarkıcılar, müzisyen ve kostümcüler set ustalarıyla bir araya gelmişlerdi. Diaghilev'in Ballets Russes'in köylü güzel sanatlar ve el sanatları temeli üzerine kurulduğunu söylerken kastettiği şey buydu.

"Sana bir teklif yolluyorum," diye yazdı Diaghilev, 1909 yılında besteci Anatoly Lyadov'a:

> Bir baleye ihtiyacım var, Rus olanına, ilk Rus balesine, çünkü böyle bir şey yok. Rus operası var, Rus senfonisi var, Rus şarkısı var, Rus dansı var, Rus ritmi var ama Rus balesi yok. Ve benim ihtiyaç duyduğum şey tam olarak bu. Önümüzdeki yıl mayıs ayında Paris Grand Operası'nda ve Londra'daki büyük Drury Lane Tiyatrosu'nda sahnelenmek üzere bir bale. Üç katlı olmasına gerek yok. Libretto hazır. Fokine'de. Kolektif olarak uydurduk. Adı *Ateşkuşu* – tek ya da belki iki sahneli bir bale.[126]

Diaghilev'in baleyle ilgili coşkusu daha önceleri belirgin değildi. Sanat dünyasına profesyonel olarak girişi resim sayesinde olmuştu ve tiyatrodaki ilk işi sahneden çok uzaktaydı. 1899 yılında, çar tarafından St. Petersburg'daki İmparatorluk Tiyatrosu'nun direktörü olarak atanan, ünlü Dekabrist'in torunu, Prens Sergei Volkonski tarafından işe alınmıştı. Volkonski, Diaghilev'den tiyatronun dergisini yönetmesini istemişti. Sekiz yıl sonra Diaghilev ilk sahne prodüksiyonlarını Batı'ya götürdüğünde egzotik *saisons russes*'i meydana getiren bale değil, operaydı. Opera sahnelemeye karşı görece daha ucuz maliyetli alternatif olarak baleye yönelmişti.

Yirminci yüzyılda sanatsal yenilik kaynağı olarak balenin önemi, Diaghilev'in baleyi yeniden keşfetmesinden önce hiç kimsenin tahmin edemeyeceği bir şeydi. Bale kemikleşmiş bir sanat biçimi haline gelmişti; Avrupa'nın çoğunda eski moda bir saray eğlencesi olarak göz ardı ediliyordu. Ama Rusya'da, kültürün saray tarafından yönetildiği St. Petersburg'da hâlâ canlıydı. Stravinski'nin çocukluğunun büyük kısmının geçtiği Marinski Tiyatrosu'nda her çarşamba ve pazar günleri düzenli olarak bale matineleri düzenlenirdi, Prens Lieven'in kelimeleriyle, "yarı boş salon, annelerinin eşlik ettiği çocuklar ve dürbün takan yaşlı adamlarla destekleniyordu."[127] Ciddi entelektüeller arasında bale "züppelerin ve yorgun işadamlarının eğlencesi" olarak görülüyordu[128] ve bu biçimle ilişkisi sonucu itibarı zarar gören Çaykovski haricinde bale bestecilerinin çoğu kiralık yabancılardı (Pugni, Minkus ve Drigo gibi).* Stravinski'nin 1900'lerde yanında çalıştığı dönemlerde müzik zevki bakımından en üst otorite olan Rimski-Korsakov'un balenin "gerçekte bir sanat biçimi olmadığı" sözleri ünlüydü.[129]

Sanat Dünyası grubunda ise baleyi gerçekten seven kişi Benois'di. Aristokratik bakış açısına ve on sekizinci yüzyıl Petersburg'unun klasik kültürüne duyduğu özleme hitap ediyordu. Bu retrospektif estetik Ballet Russess'in bütün kurucuları

* Cesare Pugni (1802-70), 1851'den sonra; Ludwig Minkus (182.6-1907), 1850 ile 1890 arası; Riccardo Drigo (1846-1930) ise 1879 ile 1920 arası Rusya'da idi.

tarafından paylaşılıyordu: Benois, Dobuzhinski, eleştirmen Filosofov ve Diaghilev. Çaykovski'nin baleleri klasik idealin yeniden canlanmasıydı ve Çaykovski'nin baleleri, en az beğenilen Rus besteci olduğu Paris'te *saison russe*'de hiç sahnelenmemiş olmalarına rağmen, Ballets Russes'in kurucularına ilham vermişti. Çaykovski, Avrupalı büyük saray bestecilerinin sonuncusuydu (on sekizinci yüzyılın büyük Avrupa devletlerinden sonuncusunda yaşıyordu). Sadık bir monarşist olarak Çar III. Alexander'ın yakınları arasındaydı. Saray, "imparatorluk tarzını" şekillendiren müziğini, Musorgski, Borodin ve Rimski-Korsakov'un "Rus" armonilerine tercih ediyordu.

İmparatorluk tarzı aslında polonez ile tanımlanıyordu. Polonyalı besteci Jozek Kozlowski tarafından on sekizinci yüzyılın sonuna doğru Rusya'ya ithal edilen polonez, balo salonu türlerinin en görkemlisi haline geldi. On sekizinci yüzyıl Petersburg'unun Avrupalı parlaklığını sembolize etmeye başladı. *Yevgeni Onegin*'de Puşkin (Çaykovski gibi) Tatiana'nın Petersburg'daki baloya kritik girişinde polonez kullanmıştı. Tolstoy, *Savaş ve Barış*'taki balonun, imparatorun giriş yaptığı ve Nataşa'nın Andrei ile dans ettiği doruk noktasında polonez kullandı. Çaykovski, *Uyuyan Güzel*'de (1889) ve *Maça Kızı*'nda (1890) on sekizinci yüzyıl dünyasının imparatorluk ihtişamını yeniden inşa etti. XIV. Louis döneminde geçen *Uyuyan Güzel,* Fransa'nın, on sekizinci yüzyıl Rus müzik ve kültüründeki etkisine karşı nostaljik bir övgüydü. Puşkin'in bir hikâyesine dayanan *Maça Kızı,* Büyük Katerina'nın mazide kalmış Petersburg'unu, başkentin Avrupa kültürüyle bütünleştiği ve önemli bir rol oynadığı dönemi uyandırıyordu. Çaykovski operaya rokoko unsurlar aşıladı (balo salonu sahnelerini kendisi bile on sekizinci yüzyıl tarzının "körü körüne taklitleri" olarak tanımlamıştı).[130] Hikâyenin hayali fantazi katmanlarını geçmişin hayal dünyasını çağrıştırmak için kullandı. Gerçek dışı şehir Petersburg miti, böylece zamanda geriye gitmek ve kaybolan güzelliğini ve klasik ideallerini iyileştirmekte kullanılmıştı.

Maça Kızı'nın gala gecesinde Çaykovski, Marinski Tiyatro-

su'ndan çıktı ve operasının umutsuz bir başarısızlık olduğuna inanmış bir şekilde Petersburg caddelerinde dolaşmaya başladı. Aniden operanın en iyi düetlerinden birini söyleyerek kendisine doğru yürümekte olan bir grup gördü. Onları durdurup bu müziği nerede duyduklarını sordu. Üç genç adam kendilerini tanıttılar: Onlar Benois, Filosofov ve Diaghilev'di, *Sanat Dünyası*'nın kurucu ortakları. Benois'e göre o andan itibaren grup Çaykovski ve onun klasik Petersburg idealine duydukları sevgiyle birleşmişlerdi. "Çaykovski'nin müziği," diye yazar ilerlemiş yaşında Benois, "sanki çocukluğumun başından beri beklediğim bir şeydi."[131]

1907'de Benois, Nikolai Cherepnin'in *Le Pavilion d'Armide* (Gauthier'in *Omphale*'sine dayanan) balesini St. Petersburg'daki Marinski Tiyatrosu'nda sahneye koydu. *Uyuyan Güzel* gibi XIV. Louis döneminde geçiyordu ve klasik bir tarzdaydı. Prodüksiyon Diaghilev üzerinde derin bir etki bıraktı. "Benois'nin görkemli tasarımları, Fokine'nin modern koreografisi, Nijinski'nin dansının baş döndürücü ustalığı, hepsi de," der Diaghilev, "Avrupa'ya gösterilmelidir."[132] *Le Pavillon,* Borodin'in *Prens İgor*'undaki Polovtsian danslarıyla birlikte, Rus klasik ve ulusalcı çalışmalarından oluşan karma bir programın 1909 Paris sezonunun açılış kısmıydı. *Mizansenlerin* egzotik "ötekiliği" heyecan yaratmıştı. "Fransızlar bizim ilkel vahşiliğimize," diye yazar daha sonra Benois, "tazeliğimize ve doğallığımıza bayıldılar."[133] Diaghilev bu tarz bale ihracında para olduğunu görebiliyordu. Ayrıca, Lyadov'a yazdığı gibi *Ateşkuşu*'nun librettosunu hazırlamışlardı. Diaghilev, Benois ve Fokine, fablcı Remizov, ressam Golovine, şair Potemkin ve besteci Cherepnin (ünlü *Le Pavillon*'dan) her şeyi Rus geleneğinin gerçek kolektif ruhu ile bir mutfak masası etrafında hayal etmişlerdi. Ama Lyadov partisyonu yazmak istemedi. Glazunov'a, ardından da Cherepnin'e teklif edildi ve reddettiler, Diaghilev tam bir umutsuzluk anında, genç ve o zamanlar hâlâ çok az tanınan besteci Igor Stravinski'ye başvurdu.

"Yetişkinler için peri masalı" demişti Benois bale için. Çe-

şitli halk hikâyelerinin bir araya getirilmesiyle oluşan balenin amacı Benois'in "Batı'ya ihraç edilmek üzere Rusya gizleri" dediği şeyi yaratmaktı.[134] Esas ihraç edilen ise köylü masumiyeti ve gençlik enerjisi mitiydi. Balenin her bileşeni folklorün stilize edilmiş bir soyutlamasıydı. Stravinski'nin partisyonuna, özellikle *Ronde des princesses* ve final kısmına, halk müziğinden ve köylü düğün şarkılarından (*devichniki* ve *khorovody*) alıntılar doluşmuştu. Senaryo Afanasiev ve on dokuzuncu yüzyılın çeşitli *lubok* gravürlerinde yeniden anlatılan, tamamen farklı iki köylü masalının yamalı bir derlemesiydi (*Ateşkuşu*'nun tek bir hikâyesi yoktu): İvan Çareviç ve *Ateşkuşu*'nun masalı ve *Ölümsüz Kaşçey*'in masalı. Bu iki hikâye vurguyu pagan büyüsünden (köylü hikâyelerindeki gri kurt) Rusya'nın dünyadaki Hıristiyan misyonu olan ilahi kurtarışa (*Ateşkuşu* tarafından) çekmek için yeniden yazılmışlardı.[135]

Balede, bakire prensesin güzelliği çareviçi canavar Kaşçey'in bahçesine çeker. İvan, canavar ve onun maiyetinden, havadaki gücü Kaşçey ve takipçilerini uyuyana kadar vahşi bir şekilde dans etmek zorunda bırakan Ateşkuşu tarafından kurtarılır. Sonra İvan, Kaşçey'in ruhunu taşıyan büyük yumurtayı keşfeder, canavar yok edilir ve İvan prensesiyle birleşir. Sahne için yeniden yaratılan Ateşkuşu, burada Rus peri masallarında yaptığından çok daha fazlasını yüklenmek zorunda kalmıştı. Köylü Rusya'nın Anka kuşu benzeri yeniden dirilişinin, temel özgürlük ve güzelliğin cisimleşmesinin sembolü haline dönüştürüldü. Tıpkı balenin algılanışında (Leon Bakst'ın yaptığı tahta baskı biçiminde *Mir iskusstva* bülteninin kapağını süsleyen, Blok'un "efsanevi kuş"unda ölümsüzleştirildiği gibi) hâkim hale gelen, sembolistlerin sahte-Slav mitolojisindeki gibi. Paris sezonu prodüksiyonu –Golovine'nin renkli köylü kostümlerinden acayip mitsi canavarlara, Remizov tarafından *Kaşçey Suiti* için icat edilen "*kikimora*", "*boliboshki*" ve "iki başlı canavarlara" kadar– egzotik Rus sahne donanımlarından oluşan sıkılgan bir paketti, hepsi de on dokuzuncu yüzyıl sonu Batı tutkusuna "ilkel" bir Rusya sağlamak için tasarlanmıştı.



17. *Gusli çalgıcısı. Gusli bir tür antik Rus kanunuydu, genellikle beş telliydi ve halk müziğinde yaygın olarak kullanılırdı.*

Ama *Ateşkuşu*'nun gerçek yeniliği Stravinski'nin halk müziğini kullanışı olmuştu. Rus ulusal okulunun önceki bestecileri folkloru tamamen tematik bir malzeme olarak düşünmüşlerdi. Sık sık halk şarkılarından alıntı yaparlar ama her zaman Rimski-Korsakov tarafından yüceltilen, alışılagelmiş (ve aslen Batılı) müzikal dile bağlı kalırlardı. Eğitimli kulakları için Rus halk müziğinin heterofonik armonileri çirkin ve kabaydı, gerçek bir "müzik" değildi, bu nedenle sanat biçimlerinin bir parçası olarak benimsenmesi hiç uygun olmazdı. Stravinski, halk müziğini bir stil unsuru olarak özümseyen ilk besteciydi, sadece melodilerini değil armoni ve ritimlerini de kendi özel "modern" tarzının temeli olarak kullanmıştı.*

Ateşkuşu büyük bir başarıydı. Ama müzikal keşifleri 1870'lerin "halka gidişi"nin diğer bir ürünü olan, iki etnografın öncü çalışmaları sayesinde mümkün olmuştu. Birincisi, 1870'lerde Kaluga eyaletine eğitim gezileri gerçekleştiren piyanist ve dil bilimci Yury Melgunov'du. Bu gezilerde Rus köylü şarkısının polifonik armonilerini keşfetmiş ve bunları yazmak için bilimsel bir yöntem geliştirmişti. Diğeri ise, eyaletlere yaptığı eğitim gezilerinde köylülerin şarkı söyleyişlerini bir fonograf ile kaydederek Melgunov'un bulgularını doğrulayan Evgenia Linyova'ydı. Bu kayıtlar 1904-1909 arasında Petersburg'da basılan *Halkın Ahenkleştirdiği Haliyle Büyük Rusya'nın Köylü Şarkıları* eserinin temeliydi[136] ve Stravinski'nin *Ateşkuşu, Petruşka* ve *Bahar Ayini* eserlerindeki müziği doğrudan etkilemişti. Linyova'nm çalışmasının en önemli tarafı köylü korosundaki şarkıcının sesinin, daha önce *kuchkist* bestecilerin inandığı gibi bireysel özelliklerle biçim değiştirmediğini, daha çok bir tür kişiliksizlik için çabaladığını keşfetmesiydi. Linyova *Köylü Şarkıları*'nın giriş kısmında bu son niteliği tanımlar:

---

* Çünkü Rus köylü müziğinde on dokuzuncu yüzyıl Alman senfonisine bir alternatif bulduğu için Schoenberg, Berg ve Webern gibi diğer yenilikçilerin seri müziğe (on iki tonlu) olan ilgilerini paylaşmadı Stravinski. Ancak 1945'ten sonra kendi serializm biçimini geliştirmeye başladı

[Mitrevna isimli bir köylü kadın] en sevdiğim şarkıyı, "Küçük Meşale"yi söylemeye başladı, her yerde arıyordum ama henüz kaydedememiştim. Mitrevna ana melodiyi aldı. Derin, etkili bir sesle söylüyordu, o yaştaki bir kadın için şaşırtıcı derecede tazeydi. Şarkı söyleyişinde ne içli vurgular ne de inlemeler vardı. Beni etkileyen şey sadeliğiydi. Şarkı düz ve açık bir şekilde akıyordu, tek bir kelime bile kaybolmamıştı. Melodinin uzunluğuna ve temponun yavaşlığına rağmen şarkının sözlerine getirdiği ruh o kadar güçlüydü ki aynı anda hem şarkı söylüyor hem de şarkıyı konuşuyor gibiydi. Tarzın, ciddi yüzüne çok uyan bu saf, klasik katılığına şaşırmıştım.[137]

Sadece Stravinski'nin müziği için değil, bütün ilkelci sanat teorisi için merkezi hale gelen, tam olarak da bu "klasik" nitelikti. Bakst'ın dediği gibi "yabani sanatın ciddi biçimleri Avrupai sanattan yeni bir rotada ileriydi."[138]

Petruşka'da (1911) Stravinski, Avrupa'nın güzellik ve teknik kurallarıyla birlikte bütün müzik düzenini alabora etmek için Rus yaşantısından sesler kullandı. Başka bir Rus devrimi, St. Petersburg'un ayak takımının müzikal başkaldırısı vardı burada. Baleyle ilgili her şey etnografik terimlerle tasarlanmıştı. Benois'in senaryosu, St. Petersburg'daki çocukluğunun Apukurya karnavallarının kaybolan panayır dünyasını detaylı bir şekilde canlandırmıştı. Fokine'nin mekanik koreografisi, Stravinski'nin satıcıların bağırış ve şarkılarında, latarnacının ezgilerinde, akordeon melodilerinde, fabrika şarkılarında, kaba köylü konuşmasında ve köylü bandosunun senkoplu müziğinde duyduğu düzensiz ostinato ritmini yansıtmıştı.[139] Bir tür müzikal *lubok*du; sokak seslerinin senfonik bir tablosuydu. Ama Stravinski'nin baleleri arasında en yıkıcı olanı *Bahar Ayini*'ydi (1913). Bu eser aslında ressam Nikolai Roerich tarafından düşünülmüştü ama bu tür saptırmalarda oldukça ünlü olan Stravinski, daha sonra kendisinin olduğunu iddia etmişti. Roerich, tarih öncesi Slavın ressamı ve kendi alanında başarılı bir arkeologdu. Hayat ve sanatın bir olduğu, insan ve doğanın uyum içinde yaşadığı manevi güzelliğin panteist diyarı olarak idealleştirdiği neolitik Rusya'nın ritüellerine kaptırmıştı kendini. Stravinski, Roerich'a bir tema için yaklaşmış ve *Bahar Ayini*'nin orijinal adı *Büyük Fedakârlık*'ın

senaryosu üzerinde birlikte çalıştıkları Talashkino sanatçı kolonisinde onu ziyaret etmişti. Bale, pagan insan kurban etme ritüelinin yeniden canlandırılması olarak tasarlanmıştı. Amaç, ritüelin hikâyesini anlatmak değil (gerçekten öldürmeden) o ayin olmaktı, o ritüeli sahnede yeniden canlandırmak ve böylece insan kurban etmenin zevk ve terörünü en yakın anlamda iletmekti. Balenin senaryosu on dokuzuncu yüzyılın romantik hikâyeli balelerine hiç benzemiyordu. Arka arkaya sıralanan ritüeller basitçe bir araya getirilmişti: Dünya ve güneşe tapınan kabile dansı, kurban edilecek bakirenin seçimi, ataların ruhlarının kabile ihtiyarları tarafından çağrılması, ki bu esas ayini oluşturuyordu, seçilen bakirenin kurban dansı ve en sonunda, yani dansın doruk noktasında kızın ölümü.

Rusya'da tarih öncesi zamanda insan kurban edildiğine dair kanıtlar açıktı. Etnografik olarak baleyi yaz ortası ayinine (Kupala) dayandırmak çok daha doğru olurdu, Roerich İskitler arasında insan kurban etmekle ilgili pek de yeterli olmayan bazı kanıtlar bulmuş ve bunları 1898'de yayımlamıştı.[140] Hıristiyanlık döneminde Kupala festivali St. John festivali ile birleşmişti ama antik pagan ayinlerinin izleri köylü şarkılarına ve törenlerine girmişti, özellikle de *Bahar Ayini*'nde kilit rol oynayan ritueli stik dairesel hareketleriyle *hora*ya. Pagan bahar ayinine (Semik) dönüş, kısmen kurban etme ayinini antik Slavların güneş tanrısı Yarilo'ya tapınmaları ile birleştirme çabasıydı. Sembolistlerin mistik dünya görüşlerine göre, toprağı yok ederek manevi olarak yeniden canlandıran kıyamet ateşi fikrini simgeleyen güneş tanrısı Yarilo. Ama değişim aynı zamanda Alexander Afanasiev gibi halk bilimcilerin ilkbahar kültleriyle bakire kızların kurban edilmesi ritüellerini birbirine bağlayan bulgularına da dayanıyordu. Afanasiev'in *magnum opusu, Slavların Doğaya Şiirsel Bakışı* (1866-1869) eseri, bir tür Slav *Altın Dal*'ı*, kendi antik Rus düşlerine etnografik gerçeklik verme arayışındaki Stravinski gibi sanatçılar için zengin bir kaynak olmuştu. Örneğin Mu-

* *Altın Dal*, büyü ve din üzerine bir çalışma, Sir James George Frazer'ın başyapıtı olarak kabul edilen eser. (çev.)

sorgski *Aziz John'un Çıplak Dağda Bir Gecesi* için Afanasiev'in eserinden, büyücülerin dinlenme günü tanımından yararlanmıştı. Afanasiev dünyanın antik Slavlarla ilgili görüşünün çağdaş köylü ritüelleri ve halk inançlarının incelenmesi ile yeniden inşa edilebileceği kuşkulu önermesi üzerinde çalışıyordu. Çalışmasına göre bahar ekiminin başlamasının bir işareti olarak yapılan ayinsel danslarda, doğurganlığın sembolleri olarak heykellerin yakılması oldukça yaygın bir köylü âdetiydi. Ama Rusya'nın bazı bölümlerinde bu âdet, güzel bir bakirenin de içinde olduğu bir ritüelle yer değiştirmişti: Köylüler genç kızı çırılçıplak soyuyor, çelenkler giydiriyor (halkın hayal gücünde Yarilo bu şekilde resmedilmişti), onu bir ata bindiriyor ve köy ihtiyarlarının nezaretinde tarlalarda dolaştırıyorlardı. Bazen kızın kuklası yakılıyordu.[141] *Bahar Ayini*'nin senaryosu esasen buradaydı.

Sanatsal olarak bale etnografik bir gerçeklik için çaba harcıyordu. Roerich'in kostümleri Tenisheva'nın Talashkino'daki köylü kıyafetleri koleksiyonundan çizilmişti. İlkelci dekorları arkeolojiye dayanıyordu. Bir de Nijinski'nin şok edici koreografisi vardı, balenin 29 Mayıs 1913'te, Paris'teki Théâtre des Champs-



18. Nikolai Roerich: Bahar Ayini'*nin ilk sergilenişinde, gençlerin kıyafetleri. Paris, 1913.*

Elysées'deki utanç verici galasındaki gerçek skandal buydu. Çünkü perdenin açılmasıyla birlikte salonda çıkan gürültü, bağırma ve kavgadan dolayı müzik neredeyse duyulmuyordu. Nijinski, çirkin ve sevimsiz hareketler düzenlemişti. Dansçıların bütün hareketleri klasik bale prensiplerine uygun olarak onların hafifliklerini değil ama ağırlıklarını vurgulamaktaydı. Ritüel dansçıları bütün temel pozisyonları reddederek ayaklarını içe doğru çevirdiler, dirseklerini vücutlarının yanma yapıştırdılar ve avuçlarını düzleştirdiler, Roerich'in İskit Rusya'sı mitsi resimlerinde göze çarpan tahta putlar gibiydiler. Alışılagelmiş balede olduğu gibi adımlar ve notalarla değil, orkestranın vahşi ve olağandışı ritmiyle, tek bir kolektif kütle olarak hareket ediyorlardı. Dansçılar ayaklarını sahneye vuruyor, kurban dansında elektrikli bir güce ulaşarak sonunda patlayan statik bir enerji biriktiriyorlardı. Bu ritmik şiddet Stravinski'nin partisyonunun can alıcı yeniliğiydi. Balenin pek çok teması gibi köylü sınıfın müziğinden alınmıştı.[142] Batılı sanat müziğinde buna benzer hiçbir şey yoktu (Stravinski notaları nasıl yazacağım ya da ölçüleyeceğini gerçekten de bilmediğini söylemişti), düzensiz ölçümlerin sarsıcı vuruşları, ölçü çizgisindeki metrik notaların hemen hepsinde sürekli değişiklik gerektiriyordu, öyle ki orkestra şefi etrafa savrulup, sanki şaman dansı yapıyormuş gibi, kollarını sarsak sarsak hareket ettiriyordu. Bu patlayıcı ritimlerde Büyük Savaş'ın ve 1917 Devrimi'nin korkutucu temposunu duymak mümkündür.

7

Devrim Stravinski'yi, 1914'te savaşın çıkmasıyla Alman hatlarının gerisinde kaldığı İsviçre'de, Clarens'de buldu. 1917'de monarşinin çöküşünü duyunca "bu unutulmaz sevinç günlerinde bütün düşüncelerim seninle", diye yazar Petrograd'daki annesine.[143] Stravinski'nin devrimle ilgili büyük umutları vardı. 1914 yılında Fransız yazar Romain Rolland'a "hanedanlığı düşürüp Slav Birleşik Devletleri'nin kurulması için savaştan sonra

gerçekleşecek bir devrime güvendiğini," söylemişti. Rolland'ın dediğine göre Rusya'ya Batı'nın düşünce dünyasını değiştirecek yeni fikirlerin tohumlarıyla gebe, azametli ve sağlıklı bir barbarlık rolü biçiyordu.[144] Ama Stravinski'nin hayal kırıklığı hızlı ve güçlü olmuştu. 1917 sonbaharında, Ustilug'da bulunan çok sevdiği mülkü, köylü sınıf tarafından yağmalanmış ve tahrip edilmişti. Yok olduğuna dair işaretler olmasına rağmen yıllar boyunca sonunun ne olduğunu öğrenememişti. 1950'lerde Moskova'da küçük bir kitap sergisini karıştıran şef Gennady Rozhdestvenski, Debussy'nin *Prelüt*'ünün (*İkinci Kitap*) "Arkadaşım İgor Stravinski'yi eğlendirmek için" yazılı baş sayfasını bulmuştu: Ustilug'dan geliyordu.[145] Uzun yıllar boyunca mülkün başına ne geldiğini bilmemek Stravinski'nin kayıp duygusunu şiddetlendirmiş olmalıydı. Ustilug, Stravinski'nin çocukluk yıllarının mutlu yazlarını geçirdiği yerdi –Rusya'nın kendisine ait hissettiği bir parçasıydı– ve Sovyet rejimine karşı duyduğu derin



19. Stravinski, Ustilug'daki Stravinski mülkünün verandasında bir köylü şarkısını kaydederken, 1909. Stravinski'nin annesi Anna, kucağında torunu Theodore'yi (Stravinski'nin oğlunu) tutuyor.

nefret, geçmişinin kendisinden çalındığına dair duyduğu öfkeyle yakından ilişkiliydi. (Benzer bir şekilde Nabokov'un politikaları da aile mülkü olan Vyra'daki "çocukluğunun kaybolması", *Hafıza, Konuş* ile yeniden ele geçirilen kaybolmuş bir dünyayla tanımlanıyordu.)

Aynısını Stravinski, müzik aracılığı ile yaptı. Rusya'dan koparılan Stravinski anavatanına yoğun bir hasret duyuyordu. Savaş yıllarındaki defterleri, *Dört Rus Şarkısı*'nda (1918-19) tekrar hayat bulan Rus köylü şarkılarından notlarla doluydu. Bu kuartetin son şarkısı, Tanrı'ya giden yolu tekrar bulamayan bir günahkârı anlatan Eski İnanan hikâyesinden alınmıştı. Sürgündeki adamın işkence içindeki ruhunun ağıtı gibiydi sözleri: "Kar fırtınaları ve tipiler, krallığına giden bütün yolları kapattı." Stravinski bu kısa ama unutulması güç şarkıdan nadiren bahsederdi. Ama defterleri, üzerinde çok çalıştığını, partisyonda sık sık değişiklikler yaptığını gösteriyordu. Şarkının beş sayfası otuz iki sayfadan fazla tutan bir müzikal çizimin ürünüydü. Bu, kelimeler için doğru müzikal ifadeyi bulmak amacıyla ne kadar çok çaba harcadığını gösteriyordu.[146]

Stravinski Birinci Dünya Savaşı'ndan önce başladığı ve ilk olarak dokuz yıl sonra, 1923'te Paris'te sahneye konan *Köylü Düğünü (Svadebka)* üzerinde daha da fazla, hatta diğer partisyonların hepsinden daha fazla çalışmıştı. Balenin kökleri, Ustilug'a yaptığı son seyahatinde yatıyordu. Stravinski köylü sınıfının düğün ritüellerini yeniden yaratacak bir bale fikri üzerinde çalışıyordu ve kütüphanesinde köylü şarkılarıyla ilgili yararlı kayıtların olduğunu bildiği için, savaş başlamadan hemen önce onları almak üzere Ustilug'a kısa bir ziyaret yapmıştı. Onun için bu kaynaklar, kaybettiği Rusya'nın tılsımı olmuştu. Birkaç yıl boyunca bu halk şarkıları üzerinde yoğunlaşmış, insanının müzikal dilinin özünü damıtmaya çalışmış ve ilk olarak *Bahar Ayini*'nde geliştirdiği ciddi tarzla birleştirmeye uğraşmıştı. Enstrümental formülünü inceltti, küçük müzik topluluğu uğruna büyük Romantik orkestrayı çıkardı ve daha sade, daha mekanik bir ses yaratmak için piyano, santur ve vurmalı çalgılar kullandı.

Ama en önemli keşfi, Batı'nın dil ve müziğine karşın, konuşulan Rusça dizelerin bu dizeler okunurken ihmal ediliyor olmasıydı. Stravinski, Ustilug'dan aldığı şarkı kitaplarına bakarken ansızın, halk şarkılarındaki vurgunun çoğunlukla "yanlış" heceye düştüğünü fark etti. "Bu gerçeğin içinde var olan müzikal olasılıkları fark etmek hayatımın en mutluluk veren keşiflerinden biriydi," diye açıklar müzik asistanı Robert Craft'a; "Ansızın parmağının sadece birinci boğumdan değil, ikinci boğumdan da kıvrılabildiğini fark eden biri gibiydim."[147] Köylü şarkısındaki vurgulama özgürlüğü, *Bahar Ayini*'nin müziğindeki sürekli değişen ritimlerle açık bir benzerliğe sahipti; her ikisi de ışıltılı bir oyun ya da dans etkisine sahiptiler. Stravinski bireysel kelimelerin, sözcük ve kafiye oyunlarının sesleri için müzik yazmaya başlamıştı şimdi, tıpkı 1918'de nükteli Rus şiirlerini (*Pribautki*) müziğe uyarlaması gibi. Ama bu keşif sürgündeki besteci için eğlencenin ötesinde bir kurtuluş anlamı taşıyordu. Rus köylü sınıfının bu ortak diliyle sanki yeni bir vatan bulmuş gibiydi. Müzik sayesinde kaybettiği Rusya'yı geri kazanabilirdi.

Köylü Düğünü'nün arkasındaki fikir buydu, kendi kelimeleriyle, on sekizinci yüzyıldan bu yana Avrupalı medeniyetin ince cilası altında saklanan eski köylü Rusya'sını, esas Rusya'yı sanatta yeniden yaratma çabasıydı. Bu, aşağıda ifade ettiği şeydi:

> Ortodoksluğun kutsal Rusya'sı, asalak tümörden kurtulmuş bir Rusya; Almanya'dan bürokrasi, aristokrat sınıfı arasında moda olan belli bir İngiliz liberalizmi; bilimcilik (heyhat!); "entelektüeller" ve onların ilerlemeye duydukları anlamsız ve kitabi inançlar; Büyük Petro ve Avrupalılıktan önceki Rusya... Köylü, ama her şeyden önce Hıristiyan bir Rusya ve Avrupa'daki tek gerçek Hıristiyan toprağı, *Köylü Düğünü*'nde gülen ve ağlayan (hangisinin hangisi olduğunu her zaman gerçekten bilmeden aynı anda hem gülen hem ağlayan), *Bahar Ayini*'nde şaşkınlık ve muhteşem bir şekilde kusurlarla dolu olarak canlandığını gördüğümüz Rusya.[148]

Stravinski insanın canlı enerjisini ve ruhunu ifade eden bir müzik bulmuştu, Stasovvari anlamda gerçek bir ulusal müzik. Stravinski *Köylü Düğünü*'nün ilk bölümünün taslağını 1914 sonunda

tamamlamıştı. Diaghilev'e çaldığında emprezaryo gözyaşlarına boğulmuş ve "Ballet'imizin en güzel ve en saf Rus kreasyonu," demişti.[149]

Köylü Düğünü etnografik bir müzikaldi. Sonraki yıllarda Stravinski bunu inkâr etmeye çalıştı. Savaş sonrası Paris'inin kozmopolit kültürü içine dalan ve Sovyet rejimine karşı duyduğu nefretle hareket eden Stravinski, gösterişli bir şekilde Rus mirasından uzaklaştırdı kendini. Ama hiç de ikna edici değildi. Bale, tam olarak Stravinski'nin olmadığını iddia ettiği şeydi: Köylü sınıfın müzik ve kültürünün doğrudan bir ifadesi. Folklorik kaynakların dikkatli araştırmalarına dayanan ve bütün müziklerini köylülerin düğün şarkılarından alan balenin bütün fikri, köylü düğün ritüellerinin bir sanat çalışması olarak sahnede yeniden yaratılmasıydı.

Hayat ve sanat sıkı sıkıya bağlıydı. Rus köylü düğünü zaten bir dizi toplumsal ritüel olarak gerçekleşiyor, her birine törensel şarkılar eşlik ediyordu ve bazı kesişme noktalarında *hora* gibi tören dansları vardı. Rusya'nın güneyinde, Stravinski'nin folklor kaynaklarının alındığı yerde, köylü ayini dört ana parçadan oluşuyordu. Birincisi çöpçatanlıktı; önce gelinin evine biri kadın biri erkek iki ihtiyar yanaşır, ardından gelinin incelenmesi gelirdi, gelinin ise, ailesi ve evi için ağıt yakması âdettendi. Sonra nişan, yani karmaşık çeyiz ve toprak değişimi işleri ve kontratın mühürlenmesi gelirdi, buna bütün topluluk şahit olurdu ve demircilerin koruyucu azizlerinin (köylülerin söylediğine göre bütün evlilikler "dövülmüştür') şarkısı "Cosmas ve Demian"ın söylenmesi ile sembolik olarak kutlanırdı. Ardından evlilik öncesi ritüellere sıra gelirdi, bunlar gelinin yıkanması ve yine ağıtlar okunarak *devichnik*'e geçilmesi (bakirenin saç örgüsünün açılması) ve düğün sabahı gelinin aile ikonu tarafından kutsanmasının ardından köylü kızların ağıtları arasında kiliseye doğru yola çıkılmasıydı. Sonra düğün töreninin kendisi ve arkasından verilen evlilik ziyafeti gelirdi. Stravinski bu ritüelleri, gelin ve damadın bir araya gelmelerini "iki nehrin birleşmesi" gibi vurgulayacak şekilde dört tablo halinde yeniden düzenlemişti: 1) Gelin tarafında; 2)

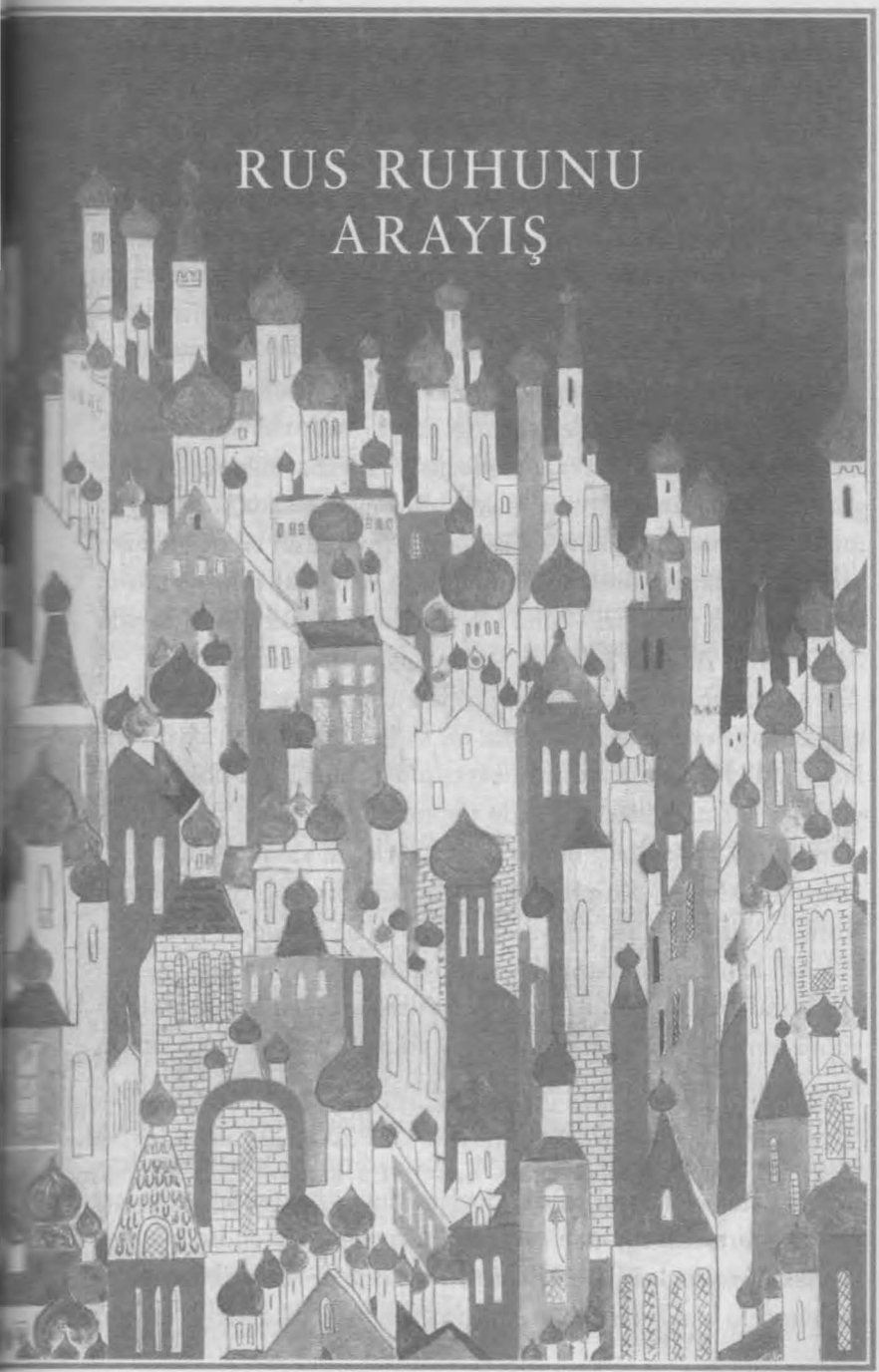
Damat tarafında; 3) Gelini uğurlama; 4) Düğün Ziyafeti. Köylü düğünü bu antik ritüellerde ailenin köy kültürü ile birleşmesinin bir sembolü olarak görülmekteydi. Kolektif bir ayin gibi resmedilmişti –evlenen çiftin köylü topluluğunun ataerkil kültürüne bağlanmasıydı– iki bireyin romantik birleşmesi değil.

Stravinski'nin Paris'te dolaştığı Avrasya çevrelerine göre, Rus insanının en büyük gücü ve onu Batı'daki insandan ayıran şey, bireysel amaçlarını hayatın kolektif ritüelleri ve biçimleri için gönüllü olarak bırakmasıydı. Stravinski'yi en başta bu balenin konusuna çeken de zaten bireyin bu tasfiyesiydi; bu, *Bahar Ayini*'nden bu yana bestelediği köylü müziği türü için mükemmel bir araçtı. *Köylü Düğünü*'nde şarkıların söylendiği bölümlerde duygu yoktu. Stravinski'nin "tamamen homojen, tamamen kişisiz ve tamamen mekanik" olarak tarif ettiği bir ses yaratmak için, seslerin tıpkı kilise ilahilerinde ve köylü şarkılarında olduğu gibi tek bir ses olacak şekilde birleşmesi gerekiyordu. Aynı etki enstrüman seçiminde de (gerçek "Rus" sesini bulmak için yapılan on yıllık bir araştırmanın sonunda) kullanılmıştı: Dört piyano (sahnede), santur ve ziller ve vurmalı çalgılar, her biri "mekanik" bir şekilde hesaplanmışlardı. Orkestranın küçültülmüş boyutu ve paleti (köylü düğünü bandosu gibi ses vermesi isteniyordu) Goncharova'mn dekorlarının yumuşatılmış renklerine yansımıştı. Renk ustası, parlak kırmızı renkleri ve orijinal tasarımlarının cesur köylü motiflerini prodüksiyonda kullanılan gökyüzünün minimalist soluk mavisi ve toprağın derin kahverengisi için terk etmişti. Koreografi de (Bronislava Nijinska'nın) eşit derecede kişisizdi, *bale topluluğu* tek kişiymiş, insanlardan oluşan büyük bir makineymiş gibi hareket ediyordu ve bütün hikâyeyi taşıyordu. "Başrol yoktu," diye açıklar Nijinska, "her üye bütünün hareketleri içine karışır...[ve] farklı karakterlerin hareketleri bireylerin değil, daha çok bütün grubun hareketleri ile ifade edilir."[150] Rus köylü sınıfının mükemmellik ideali işte buydu.



sayfa arkası
Natalia Goncharova: Ateşkuşu *için tasarlanan fon (1926).*

RUS RUHUNU ARAYIŞ



1

Optina Pustyn Manastırı, Moskova'nın 200 kilometre kadar güneyinde, Kaluga eyaletinde bulunan Kozelsk'in yanından akan Zhizdra Nehri'nin çayırları ve çam ormanı arasına huzurlu bir şekilde yerleşmiştir. Manastırın beyaz badanalı duvarları ve güneşte parlayan altın haçlarıyla küçük kubbelerinin yoğun mavisi, arkadaki ağaçların oluşturduğu koyu yeşil fon önünde millerce öteden görülebilirdi. Manastır modern dünyadan kopuktu, on dokuzuncu yüzyılda demiryolu veya karayolu ile ulaşım mümkün değildi; kutsal mabede nehirden ya da yaya veya sürünerek yaklaşan hacılar, çoğunlukla zamanda geriye seyahat ediyormuş duygusuna kapılırlardı. Optina Pustyn, Rusya'yı Bizans'la bağlayan münzevi geleneğin son büyük sığınağıydı ve ulusal bilincin manevi merkezi olarak görülmeye başlanmıştı. On dokuzuncu yüzyılın bütün büyük yazarları –buna Gogol, Dostoyevski ve Tolstoy da dahil– "Rus ruhunu" aramak için buraya gelmişlerdi.

Manastır on dördüncü yüzyılda kurulmasına rağmen, ortaçağ keşiş geleneğinin uyanışının ön saflarında olduğu ve duvarları içinde bir keşişhane yani skete'nin yapıldığı on dokuzuncu yüzyılın başına kadar çok fazla tanınmıyordu. Skete'nin oluşturulması, 1721'den beri bu tür inziva yerlerini yasaklayan Kutsal Sinod'un Manevi Kuralları'ndan radikal bir kopuştu. Manevi Kurallar bir tür kilise anayasasıydı ve hiçbir şekilde manevi değillerdi. Kilisenin imparatorluk yönetimine olan itaatini belirleyen kurallardı bunlar. Kilise, 1721 yılında feshedilen patrikliğin yerini almak üzere, çar tarafından atanan, hem ruhban sınıfın hem de sivillerin oluşturduğu bir Kutsal Sinod tarafından yönetilmekteydi. Ruhban sınıfın görevi, kurallarda belirtildiği gibi, çarın otoritesini desteklemek ve güçlendirmek, kürsüden devlet kararnamelerini okumak, devlet adına yönetimsel görevleri yerine getirmek ve günah çıkarma hücresinde öğrenilse bile anlaşmazlık ve suçları polise bildirmekti. Kilise, esas itibariyle çarın elindeki sadık bir araçtı. Sorun çıkarmak çıkarlarına uygun

değildi. Kilisenin sahip olduğu toprakların büyük bir kısmına on sekizinci yüzyılda devlet el koymuştu, bu yüzden mahalle rahipleri ve aileleri, geçinmek için devletin parasına muhtaçtılar.* Yoksul, rüşvetçi, kötü eğitimli ve deyimlerdeki kadar şişman olan mahalle rahipleri, yerleşik kilise için iyi bir reklam değildi ve manevi yaşantılarının çökmesiyle halk, Eski İnananlar'a ya da on sekizinci yüzyılda gelişen ve daha dindar bir yaşam tarzı sunan çeşitli mezheplere katılmak için resmi kiliseden koptular.

Bu arada kilise içinde, manevi yeniden doğuş için Optina gibi eski manastırların geleneklerine bel bağlayan, artmakta olan bir dini uyanış hareketi vardı. Kilise ve devlet otoriteleri manastırlardaki bu dini uyanış hareketinden tedirgindiler. Manastır rahiplerine, hacı yandaşları ve gelir kaynaklarıyla birlikte Hıristiyan kardeşlik toplulukları kurma izni verilirse, kilise ve devletin yerleşik doktrinlerinden manevi ayrılışın kaynağı olabilirlerdi. Örneğin Optina, fakirlere zekât ve manevi rahatlık verme konularına güçlü bir şekilde bağlıydı ve bu, büyük kitleleri çekiyordu. Buna karşın kıdemli ruhban sınıfın bazı kesimleri, Rusya'nın antik keşişlerinin mistik fikirlerine karşı artan bir ilgi gösteriyorlardı. On sekizinci yüzyılın son döneminde kilise uyanışını yöneten Peder Paissy'nin sofu prensipleri, aslında, Rusya'nın en saygı gösterilen ortaçağ keşişlerinin isihazm** yollarına bir geri dönüştü.

İsihazmın kökleri Ortodoksluğun ilahi inayet kavramındaydı. İnayetin, erdemlilere ya da Tanrı'nın buyurduklarına bahşedildiği görüşüne karşın, Ortodoks dininde inayet, yaratılışın kendisinde ifade edilen doğal bir durumdu ve her insan, sadece Tanrı tarafından yaratılmış olduğu için bile potansiyel olarak inayete ulaşabilirdi. Bu görüşte inanan, kendi manevi kişiliğinin bilincindedir ve hayat yolculuğunda onu bekleyen tehlikelerle daha iyi başa çıkmak için, Tanrı'ya İsa örneğini çalışarak yaklaşır. İsihazm keşişleri –inzivaya çekilen ve Tanrı'nın "enerjisi"

---

* Katolik meslektaşlarının tersine Rus Ortodoks rahiplerin evlenmesi gerekirdi. Sadece manastır rahipleri evlenmezdi.

** Doğu Ortodoks Hristiyanlığının "sükûneti koruma" uygulaması. (çev.)

ile bağlantıda olan "kutsal adamlar"– Tanrı yolunu kendi kalplerinde bulacaklarına inanmışlardı. Bu doktrin büyük gelişimini, on beşinci yüzyılın sonlarında keşiş Nil Sorski, kiliseyi toprak ve serf sahibi olmakla açıkça suçladığında gerçekleştirmişti. Volga'nın ormanlık arazilerinin bakirliğinde bir keşiş olmak için manastırından ayrılmıştı. Binlerce keşiş ve hizipçiye ilham veren bir örnekti. Sorski'nin fakirlik doktrininin sosyal bir devrime temel olmasından korkan kilise, İsihazm hareketini bastırdı. Ama on sekizinci yüzyılda Paissy gibi rahipler, daha ruhani bir kilise arayışına girince, Sorski'nin fikirleri yeniden ortaya çıktı.

Paissy'nin fikirleri, on sekizinci yüzyılda onları "antik Rus prensiplerine" genel bir dönüş olarak gören ruhban sınıf tarafından aşama aşama benimsendi. Yasaklanmasından yüz yıl sonra skete'lerin üzerindeki yasak kaldırıldı ve Peder Paissy'nin fikirlerinin en çok etkilediği Optina Pustyn'deki inziva yeri açıldı. Buradaki Skete on dokuzuncu yüzyılda manastır Rönesansı'mn anahtarıydı. Burada, otuz kadar keşişin kendilerine ait hücrelerde, tam bir sessizlik içinde ve manastır ihtiyarına ya da *ermişine* kesin bir itaatle yaşadığı bir iç tapınak vardı.[1] Her biri Peder Paissy'nin müridi olan ve kendi dindarlıkları konusunda da tanınan üç ulu ermiş, Optina'yı altın çağında ünlü yaptı: Peder Leonid 1829 tarihinden itibaren manastır ermişiydi; Peder Makary 1841'den itibaren ve Peder Amvrosy ise 1860 ile 1891 arası manastır ermişiydi. Manastırı bu kadar olağanüstü yapan –bir tür ruh kliniği– her yıl Rusya'nın her yerinden binlerce keşiş ve hacıyı çeken bu ermişlerin karizmasıydı. Bazıları manevi rehberlik almak, kuşkularını itiraf etmek ve öğüt almak için geliyordu ermişe, bazıları ise kutsaması veya tedavi etmesi için. Manastır duvarlarının hemen dışında, insanların her gün ermişi görmek için gelip kaldıkları başka bir yerleşim alanı vardı.[2] Kilise, ermişlerin popülaritesinden sakınıyordu. Yandaşları arasındaki aziz benzeri statülerinden korkuyor, manevi öğretilerini, özellikle de fakirlik kültü ve Hıristiyan kardeşlikle ilgili geniş sosyal vizyonlarını yeteri kadar bilmedikleri için, yerleşik kiliseye



20. *Kuzey Rusya'daki bir manastırda keşişler. Ayakta olanlar Ortodoks Kilisesi'nin en katı keşişlik yeminlerinden biri olan Schema (Skhima) yeminini etmişler.*.

karşı bir tehdit oluşturmadıklarından emin olamıyordu. Leonid ilk yıllarında zulüm benzeri bir hareketle karşılaşmıştı. Piskoposluk otoriteleri, hacı güruhlarının manastırdaki ermişi ziyaret etmelerini engellemeye çalışmıştı. Optina'da yaşlı bir keşiş (ve *Karamazov Kardeşler*'deki Peder Ferrapont'un modeli) olan Peder Vassian'ın, basılı birkaç risalede Leonid'i açıkça suçlamasını sağlamışlardı.[3] Ama ermişler kurum olarak ayakta kaldılar. Sıradan halk tarafından büyük saygı görüyorlardı ve Rusya'daki manastırlarda, resmi kilisenin duvarları dışında akan manevi bir güç olarak, azar azar kök salmaya başlamışlardı.

On dokuzuncu yüzyıldaki gerçek Rus inancı arayışının, dönüp ortaçağ keşişlerinin mistisizmine bakması son derece doğaldı. Burada, Rus insanına etki ediyormuş gibi görünen bir dini bilinç biçimi vardı, resmi kilisenin şekilci dininden çok daha gerçek ve duygusal olarak yüklü bir bilinç biçimi. Dahası burada, romantik duyarlıkla duygudaş bir inanç vardı. Entelektüellerin Optina'ya hacca gelme hareketini başlatan Kireevski gibi Slavcılar, Rus Kilisesi'nin can alıcı özelliği olan ve en saf haliyle manastırlarda korunduğuna inandıkları ilahi gizeme karşı gösterilen anti rasyonel yaklaşımdaki soyut anlayışa duydukları romantik hoşnutsuzluğun bir yansımasını keşfettiler. Toplum için yaptıkları mücadelenin dini bir yorumu olarak gördüler manastırı –ideal Rusyalarının kutsal küçük evreni– ve bu temele dayanarak kiliseyi, Ortodoksun manevi birliği, sadece Rus Kilisesi'nde bulunabilen Hıristiyan sevgisinin gerçek birliği olarak tanımladılar. Elbette bu, Slavcı mitolojisiydi ama Rus Kilisesi'nde bir mistisizm nüvesi de vardı. Teolojileri tanrısallığın mantıklı algılanışına dayalı Batı kiliselerinin tersine Rus Kilisesi, Tanrı'nın insan aklıyla kavranamayacağına (çünkü bilebileceğimiz hiçbir şey onun yüceliğine erişemez) ve Tanrı'yı bu tür insani kategorilerle tartışmanın bile onun vahyinin ilahi gizemini küçülteceğine inanır. Rus Tanrısı'na yaklaşmanın tek yolu, bu dünyanın manevi olarak aşılmasıdır.[4]

Tanrısallığın mistik *tecrübesi* üzerindeki bu vurgu, Rus Kilisesi'nin iki önemli özelliği ile bağlantılıydı. Birincisi, teslimiyet

ve hayattan geri çekilme öğretisiydi. Rus manastırları tamamen tefekkür hayatına adanmışlardı ve Batı Avrupa'daki emsalleriyle karşılaştırıldığında sosyal hayattaki rolleri çok azdı. Ortodoksluk alçakgönüllülüğü tavsiye ediyordu ve edilgen cefa kültü diğer kiliselerin hepsinden daha fazla oluşmuştu (Rus Kilisesi'nin ilk azizleri, ortaçağ prensleri Boris ve Gleb, katledilmeye karşı koymadıkları için aziz ilan edilmişlerdi). Bu mistik yaklaşımın ikinci sonucu ise ritüel ve sanat üzerine, ilahi diyara manevi giriş olan ayinin duygusal olarak tecrübe edilişi üzerine getirilen yüktü. Kilisenin güzelliği –Ortodoks dininin en çarpıcı dış özelliği– aynı zamanda en önemli tartışma konusuydu da. Kievan Rus'un on birinci yüzyılda keşişler tarafından derlenen ilk kayıtlı tarihi *İlk Tarih*'teki bir hikâyeye göre, Ruslar Bizans Hıristiyanlığına, Bizans'taki ilk kiliseleri gördükten sonra geçmişlerdi. Kievan Rus'un onuncu yüzyıldaki pagan prensi Vladimir, Gerçek İnanç'ı bulmaları için temsilcilerini çeşitli ülkelere göndermişti. İlk önce Volga'daki Müslüman Bulgarlara gitmişler, ama onların dininde neşe ve erdem bulamamışlardı. Roma ve Almanya'ya gitmiş ama kiliselerinin çok basit olduğunu düşünmüşlerdi. Ama Bizans'a geldiklerinde temsilciler şöyle bir rapor vermişlerdi: "Cennette miydik, dünyada mı bilemedik, çünkü dünyanın hiçbir yerinde böyle bir ihtişam ve güzellik yoktur."[5]

Rus Kilisesi tamamen ayinin içinde yer alır ve bunu anlamak için kitapları okumanın bir anlamı yoktur: Kişi gidip ibadet sırasında kiliseyi görmelidir. Rus Ortodoks ayini duygusal bir tecrübedir. Rus insanının ruhunun, sanatının ve müziğinin en iyisi kiliseye akmıştır ve ulusal kriz dönemlerinde, Moğol ya da Komünist hâkimiyet dönemlerinde, destek ve umut için her zaman kiliseye yönelmişlerdir. Ayin hiçbir zaman, ortaçağda Batı'da olduğu gibi, bilimadamı ya da ruhban sınıfın özel alanı haline gelmemiştir. İnsanların ayinidir. Rus Kilisesi'nde sıralarda sosyal hiyerarşi de yoktur. İbadet edenler –çeşitli ikonların önünde eğilip haç çıkardıkları için– etrafta özgürce dolaşır ve bu durum işlek bir pazar yeri gibi bir atmosfer yaratır. Çehov *Paskalya Gecesi* (1886) hikâyesinde şöyle tarif eder:

Heyecan ve kargaşa hiçbir yerde kilisede hissedildiği kadar şevkle hissedilmezdi. Kapıda gelgitler arasında amansız bir mücadele vardı. Bazı insanlar içeriye giriyor, bazıları dışarı çıkıyor, ama sonra tekrar, gitmeden biraz daha dikilmek için geri geliyorlardı. Bir yerden bir yere hızla gidip geliyor, sonra sanki bir şey arıyormuş gibi bekliyorlardı. Dalgalanma kapıda başladı ve kilise içinde ilerledi, cidden değerli insanların ayakta durdukları ön sıraları bile rahatsız etti. Konsantre olmuş bir şekilde dua etmenin imkânı yoktu. Aslında dua etmenin hiç imkânı yoktu, sadece boşalacak bir yol arayan ve utanmazca hareket edip yığılmak bile olsa bir tür hareketle ifade edilen katıksız, bastırılamaz, çocuksu sevinç vardı.

Paskalya ayininde de bu tür olağanüstü hareket duygusu seni çarpar. Yan sunaklarda cennetlik kapılar ardına kadar açılır, tütsü dumanının yoğun bulutu, şamdanın etrafında havada asılı kalır; nereye baksan ışık vardır, parlaklık ve mumlar her yerden cızırdar. Planlanan bir okuma yoktur, enerjik, neşeli şarkılar ayinin sonuna kadar devam eder; kanondaki her şarkıdan sonra rahipler cüppelerini değiştirir ve denetçi ile etrafta dolaşır ve bu hemen hemen her on dakikada bir tekrarlanır.[6]

Rus Kilise ayinine giden herkes, ilahilerinin ve koro şarkılarının güzelliğinden etkilenmeye mahkûmdur. Bütün ayin şarkı gibi söylenir; diyakozun duaları okuduğu dolgun bas sesi, koronun ilahileri ile karışır. Ortodoksluğun müzik enstrümanlarına koyduğu yasak, kilise vokal müziğinde dikkate değer bir renk ve çeşit gelişimine katkı sağlamıştır. Kendine özgü Rus ses ve duygusunu veren halk şarkılarının çok sesli ahengi, *znamenny* kilise müziğine sindirilmiştir, böyle denirdi, çünkü Batı notaları yerine özel işaretlerle (*znameni*) yazılırdı. Rus halk şarkısında olduğu gibi melodinin sürekli tekrarı, birkaç saatin sonunda transa benzer dini bir esrimeyi de tetikleyebilirdi (Ortodoks ayinleri çok uzun sürebiliyordu). Ruslar her şeyden çok ayinsel müziğin manevi etkisine kapıldıkları için, diyakoz ve korolarıyla ünlü olan kiliseler geniş cemaatleri kendilerine çekmekteydiler. Ancak kilisenin kutsal müzik üzerindeki tekeli bunun nedenini kısmen açıklayabilir –buna ilk meydan okuyan 1878'de yazdığı *St John Chrysostom Ayini* ile Çaykovski'ydi– çünkü halk, kut-

sal müziği konser salonlarında on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar dinleyememişti. Rahmaninov'un *Akşam Duası* veya *Gece Nöbeti* (1915) ayinin bir kısmında kullanılmak amacıyla yazılmıştı. Rahmaninov'un dini inancının bir özeti olan bu eser, eski ilahilerin detaylı olarak incelenmesine dayanıyordu ve bu anlamda sadece bir kutsal sanat çalışması olarak değil, dini yaşantının bütün kültürünün bir sentezi olarak da geçerli olabilirdi.

Ruslar gözleri açık olarak dua ederler, gözleri bir ikon üzerine odaklanır. İkonu düşünmek bir dua olarak algılanır. İkon, ortaçağdan bu yana Batı Avrupa'da kutsal imgelerin dönüştüğü gibi bir dekor malzemesi ya da yoksullar için bir talimatname değil, kutsal alana açılan bir kapıdır. Katoliklerin tersine Ortodokslar bir rahibe değil, İsa'nın ikonuna günah çıkarırlar, rahip ancak manevi bir rehber olarak orada mevcuttur. İkon ibadet edenin dini duygularının odak noktasıdır –onu azizler ve Kutsal Teslis ile bağlar– ve bu nedenle Ruslar tarafından kutsal obje olarak kabul edilir. Kireevski gibi bir "yabancı" bile –Roma Kilisesi'ne sonradan dönmüştür– ikonların "hayret verici güçlerine" doğru çekildiğini hissetmiştir. Kireevski Herzen'e duygularını şöyle aktarır:

> Bir mabette durmuş ve Meryem Ana'nın mucizeler yaratan ikonuna bakarak, önünde dua eden insanların çocuksu inançlarını düşünmüştüm; bazı kadınlar ve sakat yaşlı adamlar çömeliyor, haç çıkarıyor ve toprağa doğru eğiliyorlardı. Coşkulu bir umutla kutsal simaya baktım ve hayret verici güçlerinin sırrı benim için gittikçe daha açık hale geldi. Evet, sadece boyanmış bir tahta değildi bu, yüzyıllar boyunca tutkuları ve umutları, hastaların ve mutsuzların dualarını emmişti; bu duaların enerjileriyle dolmuştu. Yaşayan bir organizma, Tanrı ile insan arasında bir buluşma yeri olmuştu. Bunu düşününce, tozların arasında secdeye yatmış yaşlı adamlara ve kadınlara ve çocuklara ve kutsal ikona tekrar baktım ve Meryem Ana'nın hareketli simasını ben de gördüm ve bu basit halka, nasıl sevgi ve merhametle baktığını gördüm ve dizlerimin üzerine çöktüm ve uysalca ona dua ettim.[7]

İkonlar Rusya'ya onuncu yüzyılda Bizans'tan gelmişlerdi ve ilk iki yüzyıl boyunca Rum tarzının hâkimiyeti altında kalmışlardı.

Ama on üçüncü yüzyıldaki Moğol istilası Rusya'yı Bizans'tan koparınca çoğunlukla kendi başlarına bırakılan ve hatta bu dönemde daha da ilerleyen manastırlar, kendi tarzlarını geliştirmeye başladılar. Rus ikonu inanana dua sırasında yol gösteren nitelikleriyle fark edilmeye başladı: İzleyiciyi resmin içine çekmek ve Rusya'nın en büyük ikon bilginlerinden Leonid Ouspenski'nin kelimeleriyle, "gözlerimizin önünde gerçekleşen olayın dünyevi varoluş kanunlarının dışında" olduğu gerçeğini simgelemek için yapılan çizgi, rengin sade ahengi ve "ters perpektifin" büyüleyici kullanımı (çizgilerin resmin önündeki bir noktada birleşiyor gibi göründüğü bir kullanım).[8] Bu tarz, zirveye on beşinci yüzyılın başında Andrei Rublev'in ikonlarıyla ulaştı, bu dönem Rusya'nın Tatar hâkimiyetine karşı zaferiyle aynı döneme denk geliyordu ve bu nedenle kutsal sanattaki bu olgunlaşma ulusal kimliğin sevgiyle anılan bir parçası haline gelmişti. Rublev'in ikonları ulusun manevi birliğini temsil etmeye başladı. Rusları tanımlayan şey –devletlerinin olmadığı bu kritik anda– Hıristiyanlıklarıydı. Okuyucular Andrei Tarkovski'nin ikon ressamı ile ilgili filmi *Andrei Rublev*'in (1966) bir grup zanaatkârın Vladimir'in yağmalanmış kilisesi için dev bir zil döktüğü, son sembolik sahnesini hatırlayabilirler. Unutulmaz bir imgedir, Rusların manevi güçleri ve yaratıcılıkları sayesinde her şeye nasıl katlandıklarının bir sembolüdür. Bu durumda filmin Brejnev yıllarında durdurulması şaşırtıcı olmamalıdır.

Rusya'nın Hıristiyanlığını Batı'dan değil Bizans'tan almasının önemini ne kadar vurgulasak yeterli olmaz. Rus İmparatorluğu, kendisini bir teokrasi, kilise ve devletin birleştiği gerçek bir Hıristiyan diyarı olarak Bizans geleneğinin ruhunda görmüştü. Çarın Tanrı benzeri konumu bu geleneğin mirasıdır.[9] Bizans'ın Türklerin eline geçmesinin ardından Rus Kilisesi, Moskova'yı Üçüncü Roma olarak –Bizans'ın direkt vârisi ve Hıristiyan dünyayı kurtaracak mesihanik rolüyle Ortodoks dininin kalan tek merkezi– ilan etti. Bu Bizans mirası, III. İvan'ın 1472'de Bizans'ın son imparatoru Konstantin'in yeğeni Sofia Paleologue ile evlenmesiyle daha da güçlendi. Moskovi'nin egemen prensleri "çar"

unvanını benimseyip Bizans ve Roma imparatorlarından bir soy icat ettiler. Böylece kurtuluşun mukadder toprağı –Batı'dan tecrit edilmesiyle daha da güçlenen mesihanik bir anlayış– "Kutsal Rusya" ortaya çıktı.

Bizans'ın çöküşüyle Rusya, Hıristiyan medeniyetinin hâkim eğilimlerinden kopmuştu ve on beşinci yüzyılın sonunda Doğu Hıristiyanlığını kabullenen tek büyük krallık olmuştu. Bunun sonucu olarak Rus Kilisesi, kendi kendini gözlemleyen, içedönük bir hale geldi, diğer inançlara daha az toleranslı oldu ve ulusal ritüellerini daha fazla korumaya başladı, devlet kilisesi ve ulusal kilise haline geldi. Bunun kültürel anlamda kökleri, Bizans tarihinin derinlerine kadar gider. Batı Kilisesi'nin aksine Bizans'ta, uluslarüstü bağlılık sağlayacak bir papalık yoktu. Latince gibi ortak bir dil de yoktu –örneğin Rus ruhban sınıfın çoğu Rumca bilmiyordu– ve ortak ayin ya da dini yasaların uygulanması mümkün değildi. Bu yüzden başından beri Ortodoks toplumu ulusal çizgilerdeki (Rum, Rus, Sırp. vs.) bağımsız kiliselere ayrılma eğilimindeydi ve dinin kuvvetlendirilmesiyle birlikte, çoğu zaman ulusal kimlikle eşanlamlı hale gelmişti. "Rus" demek "Ortodoks" demekti.

Kilisenin ritüelleri bu ulusal farklılıkların temeliydi. Kilise papazları tarafından uzun zaman önce yerleştirilen gerçek bir doktrin vardı ama her ulusal kilisenin ibadet edenleri, kendi geleneksel ritüellerine sahipti. Dinsel farklılıkları, doktrin ve ahlaki davranışlar açısından kavramaya alışkın Batılı okuyucu için ritüellerin ulusal bir grubu tanımlayışını anlamak zor olabilir. Ama ritüeller Ortodoks dini için elzemdir, aslında "Ortodoks" kavramının esası "doğru ritüeller" fikrinden kaynaklanmaktadır. Bu, Ortodoksluğun niye özünde tutucu olduğunu –çünkü ritüelin saflığı kilise için çok büyük öneme sahip bir konudur– ve farklı görüşlerdeki hareketlerin neden genel olarak ayindeki yeniliklere karşı olduğunu açıklar, bu noktada en açık olay Eski İnananlar'dır.

Dini ritüeller on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıldaki Rus yaşantısının içine işlemiştir. Doğumda Rus bebek vaftiz edilir ve

kendisine bir azizin adı verilir. Kişinin aziz gününün kutlanması doğum gününün kutlanmasından bile önemlidir. Rus yaşantısındaki bütün önemli olaylar –okula ya da üniversiteye girmek, orduya ya da memuriyete katılmak, bir mülk ya da ev almak, evlilik ve ölüm– bir biçimde bir rahip tarafından kutsanmıştır. Rusların diğer Hıristiyan ülkelerden çok daha fazla dini bayramı vardır. Ama hiçbir kilise mideye bu kadar katı davranmamıştır. Mayıs ve haziran aylarında beş hafta, ağustos ayında iki hafta, Noel arifesine doğru altı hafta ve Büyük Perhiz'de ise yedi hafta oruç tutulur. Toplumun bütün sınıfları tarafından tutulan Büyük Perhiz, Rus bayramlarının en renklisi olan Apukurya'dan hemen sonra, herkes tıka basa gözleme yedikten ve atlı kızaklar veya kar kızaklarıyla gezdikten sonra başlıyordu. 1840'larda, Riazan eyaletinde, orta büyüklükte bir mülkte yetişen Anna Lelong, Apukurya bayramını efendi ile serf arasındaki birlik anı olarak hatırlar:

Apukurya bayramının olduğu pazar günü saat iki civarında atlara iki ya da üç kızak koşulur ve bunlardan birinin sürücü koltuğuna bir fıçı yerleştirilirdi. Hasır pelerini ve ıhlamur yapraklarıyla süslenmiş şapkasıyla yaşlı Vissarion yanında dikilirdi. İlk kızağı o sürerdi ve şarkılar söyleyen hizmetkârlarımızın bulunduğu diğer kızaklar onun arkasında olurdu. Bütün köy etrafında dolaşırlardı, diğer köylerden gelen pandomimciler kendi kızaklarıyla onlara katılırlardır. Büyük bir konvoy oluşur ve bütün geçit töreni akşam karanlığına kadar devam ederdi. Saat yedi civarında büyük salonumuz insanlarla dolardı. Köylüler büyük perhiz yolculuğundan önce "hoşça kalın" demeye gelirlerdi. Her birinin elinde yuvarlak ya da uzun beyaz somun ekmek gibi, çeşitli hediyelerin olduğu bohçalar olurdu, bazen biz çocuklara baharatlı kek ya da koyu ballı somunlar verilirdi. Köylülerle birbirimizi öper ve Büyük Perhiz için iyi dileklerde bulunurduk. Getirilenler büyük bir sepete konulur, köylülere votka ve tuzlu balık ikram edilirdi. Pazar günleri sadece bizim Kartsevo köylülerimiz güle güle demeye gelirlerdi, yakın köylerdeki köylüler cumartesi günü gelirlerdi. Köylüler gittikten sonra salon koyun derisi ve çamur koktuğu için sıkı sıkıya kapatılırdı. Büyük Perhiz'den önceki son yemeğimiz "tuzhiki" denen özel gözlemelerdi. Balık çorbası ve pişmiş balık da yerdik, bunlar hizmetkârlara da verilirdi.[10]

Üzerinde paten yapılan buz tutmuş Moskova Nehri üzerine, kukla gösterilerinin, sirkin, cambazların ve hokkabazların eğlence düşkünü kalabalıkları çektiği ünlü panayır kurulurdu. Ama Büyük Perhiz'in ilk gününde şehrin görünüşü dramatik bir biçimde değişirdi. "Çanlar sürekli çalar, herkesi duaya çağırırdı," diye hatırlar Mikhail Zernov. "Yasaklı yemekler bütün evlerden çıkarılmıştı ve mantar pazarı, Büyük Perhiz'i geçirmek için her şeyin bulunabileceği Moskova Nehri'nin kıyılarında kurulmuştu; burada mantar, lahana turşusu, kornişon, donmuş elma ve üvez, Büyük Perhiz yağı ile yapılmış her tür ekmek ve kilisenin kutsadığı bir tür şeker bulunurdu."[11] Büyük Perhiz döneminde her gün ayin olurdu. Dini tansiyon, serbest kalacağı Zernov denen Paskalya haftasına kadar her geçen gün yükselirdi.

Paskalya arifesinde Moskova, düzenli ayinden kurtulurdu ve Kızıl Meydan'da gürültülü, çılgın bir pazar kurulurdu. Eski pagan Rus, ılık günlerin gelişini kutluyor, düzenli Ortodoks takvasına meydan okuyordu. Bu geleneksel Moskova kutlamasında yer almak için oraya her yıl babamızla birlikte giderdik. Kızıl Meydan'a yaklaşırken, uzaktan bile ıslıkların, düdük ve diğer el yapımı enstrümanların seslerini duyabilirdiniz. Bütün meydan insanla dolardı. Bir gecede ortaya çıkan kukla çardakları, çadır ve tezgâhlar arasında ilerlerdik. Dinsel mazeretimiz, İsa'nın Kudüs'e girişini damgalayan Gece Nöbeti için söğüt dalları almaktı. Ama biz, renkli sıvıyla doldurulmuş bir tüp içinde yaşayan "deniz sakinleri" veya tahtadan maymun gibi her tür garip ve gereksiz şeyin satıldığı tezgâhları tercih ederdik. Hurma Pazarı ile nasıl bir bağlantıları olduğunu anlamak zordu. Harika desenleri olan renkli balonlar ve almamıza izin verilmeyen Rus tatlıları ile kekler vardı. Sakallı kadını görmeye de gidemiyorduk ya da gerçek denizkızlarını veya iki kafalı danaları.[12]

Paskalya ayini, Rus Kilisesi'nin en önemli ve en güzel ayinidir. Gogol'un bir zamanlar dediği gibi, Rusların Paskalya kutlamalarına özel bir ilgisi vardır, çünkü onlarınki umuda dayalı bir inançtır. Gece yarısından hemen önce, cemaatteki herkes bir mum yakar ve koronun hafif sesle söylediği şarkılar eşliğinde,

ikon ve sancaklarla kafile halinde kiliseyi terk ederler. Artan bir beklenti havası vardır, gece yarısı kilise kapılarının açılıp kapıda görünen rahibin derin, bas sesiyle "İsa Yükseldi!" demesiyle aniden boşalan bir beklenti. Bu söze, toplanan inananlar "Gerçekten Yükseldi!" diye yanıt verirler. Sonra koro Diriliş ilahisini söylerken cemaat üyeleri birbirlerini üçlü öpüş ve "İsa Yükseldi!" kelimeleriyle selamlarlar. Paskalya gerçekten de ulusal bir zamandır, sınıflar arasındaki birliğin zamanı. Toprak sahibi Maria Nikoleva, serfleriyle geçen Paskalya'yı şöyle hatırlar:

Köylüler Paskalya bayramlaşması için kiliseden doğruca buraya gelirlerdi. En azından 500 kişi olurdu. Hepsini yanaklarından öper ve ***kulich*** [Paskalya keki] ve bir yumurta verirdik. O gün herkesin evimizin içinde dolaşmaya hakkı olurdu ve ne bir eşyanın kaybolduğunu ne de dokunulduğunu hatırlarım. Babamız, en önemli ve saygı duyulan köylüleri, yaşlı ve saygın ihtiyarları kabul ettiği ön odada olurdu. Onlara şarap, çörek, pişmiş et verirdi ve hizmetkârlar odasında dadımız bira ya da ev yapımı içki dağıtırdı. Her zaman çok temiz olmayan sakallı yüzlerden o kadar çok öpücük alırdık ki, isilik olmamak için hemen yıkanmamız gerekirdi.[13]

İkonların, kutsaması için evlere götürüldüğü Paskalya Pazartesi'nde yapılan ikon geçit töreni, ayinin diğer bir ritüelidir. Rusya'da ilk kadın etnografya profesörü olan Vera Kharuzina bize 1870'lerde zengin bir Moskova tüccar evindeki ikon kabulünün mükemmel bir tarifini yapmıştır:

Kutsal Bakire ve Şehit İkonu'nu ağırlamak isteyen o kadar çok kişi vardı ki, her zaman bir liste hazırlanır ve alayın şehirdeki rotasını gösteren bir buyruk bildirilirdi. Babam işe her zaman erken giderdi, bu nedenle ikon ve kutsal emanetleri ya sabah erken saatte ya da gece geç saatte davet etmeyi tercih ederdi. İkon ve kutsal emanetler ayrı ayrı gelir ve hiçbir zaman birbirine rastlamazdı. Ama ziyaretleri derin bir etki bırakırdı. Evin yetişkinleri bütün gece yatmazlardı. Annem kısa süreliğine sedire uzanırdı o kadar. Babam ve halam, kutsal suyu boş mideye içebilmek için bir önceki akşamdan itibaren bir şeyler yemezlerdi. Biz çocuklar erken saatte yatağa yatırılır ve onlar gelmeden çok önce kalkardık. Bitkiler ön odadaki köşelerinden alınır ve

yerine ikonun yerleştirileceği bir divan koyulurdu. Divanın önüne bir masa koyulur ve üzerine de kar beyazı bir masa örtüsü serilirdi. Kutsama için bir kâse su, rahibin kutsal suyu boşaltacağı boş bardak ve tabak, mumlar ve tütsüler. Bütün ev beklenti içinde gerilirdi. Babam ve halam, bir pencereden öbür pencereye yürüyüp durur, arabanın gelişini beklerlerdi. İkon ve kutsal emanetler şehirde, son derece sağlam ve hantal olan özel bir arabayla taşınırdı. Kâhya holde, her istediğini yapmaya hazır hizmetkârlarla çevrilmiş bir şekilde dikilirdi. Kapı görevlisi misafirleri gözlerdi ve sokakta arabayı görür görmez ön kapıya koşacağını ve geldiğini bize bildirmek için de kapıya sertçe vuracağını bilirdik. Sonra kapılara yaklaşan altı güçlü atın gürültüsünü duyardık. Sürücü olarak genç bir çocuk önde oturur, güçlü kuvvetli bir adam da arkada görevli olurdu. Yılın o dönemindeki keskin dona rağmen her ikisi de başları açık seyahat ederlerdi. Kâhyamızın idaresinde bir grup insan ağır ikonu alır ve ön merdivenlerden zorlukla taşırdı. Bütün ailemiz ikonu antrede karşılar, önünde diz çökerdik. Açık kapılardan içeriye canlandırıcı bulduğumuz buz gibi bir hava akardı. Dua ayini başlardı ve bazen akrabalarının da eşlik ettiği hizmetkârlar kapıda toplanırlardı. Halam, rahibin önündeki tabakta duran kutsal su bardağını alırdı. Herkes bardaktan bir yudum alır, aynı zamanda çanaktaki suya parmaklarını batırır ve yüzlerine dokunurlardı. Kâhyamız odanın içinde elinde kutsal su kabı ve bir kâse kutsal suyla rahibi takip ederdi. Bu arada herkes kalkıp ikona dokunurdu, önce babam ve annem, sonra halam, sonra biz çocuklar. Bizden sonra hizmetkârlar ve onların yanındakiler. Bizler ikona tutturulmuş torbalardan, kutsal ham pamuğu alıp gözlerimizi onunla silerdik. Dualardan sonra ikon diğer odalara götürülür ve yine avluya çıkarılırdı. Bazıları önünde secdeye yatarlardı. İkonu taşıyanlar üstlerinden atlarlardı. İkon doğruca caddeye çıkarılırdı, yoldan geçenler dokunmak için bekliyor olurlardı. O kısa ortak dua anı bizi o insanlarla, hiç bilmediğimiz ve muhtemelen bir daha görmeyeceğimiz insanlarla birleştirirdi. Herkes durur, haç çıkarır ve ikon arabaya yerleştirilirken önünde eğilirdi. Bizler ön kapıda, omuzlarımızda birer kürk kabanla durur, sonra hastalanmamak için hızla içeri girerdik. Evde neşeli bir ortam olurdu. Yemek odasında her şey yenmeye hazır olurdu ve halam, *samovar*'ın yanında mutlu bir ifadeyle otururdu.[14]

Dini ritüeller Rus inancının ve ulusal bilincin tam ortasındaydı. Ayrıca Rus ulusunu ikiye ayıran Ortodoks cemaatinin hizipleşmesinin de en önemli nedeniydi. 1660'larda Rus Kilisesi ritüel-

lerini Rumlarınkine yaklaştırmak için bir dizi reform benimsedi. Zaman içinde Rus ayininde aynı çizgiye sokulması gereken bazı sapmalar olduğu düşünülmüştü. Ama Eski İnananlar, Rus ritüellerinin aslında 1439'da Floransa Konseyi'nde Roma ile birleşerek gözden düşen Rum Kilisesi'nden daha kutsal olduğunu iddia ettiler. Eski İnananlar'ın görüşüne göre Rumlar, bu döneklik eylemi nedeniyle 1453'te İstanbul'u kaybederek cezalandırıldılar ve Ortodoksluğun merkezi Moskova oldu. Batılı okuyucu için bu hizip, on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda Batı Hıristiyanlığının büyük dogmatik anlaşmazlıklarıyla karşılaştırıldığında anlamsızlaşan birkaç belirsiz ritüel noktasıymış (en çekişmeli reform konusu haç çıkarmanın iki parmakla değil üç parmakla yapılması biçimiydi) gibi görülebilir. Ama inanç, ritüel ve ulusal bilincin birbiriyle çok bağlı olduğu Rusya'da eskatolojik boyutlara ulaştı. Eski İnananlar'a göre reformlar, Deccal'ın işiydi ve dünyanın sonunun yakın olduğunun bir işaretiydi. On yedinci yüzyılın son on yıllarında düzinelerce Eski İnanan topluluğu ayaklandı: Devlet güçleri yaklaşınca, Kıyamet Günü'nden önce Deccal'la temas edip kirlenmektense, kendilerini ahşap kiliselere kapattılar ve yakarak öldüler. Pek çokları keşişlerin izinden yürüdü ve kuzeyin uzak göl ve ormanlarına, Volga'nın sınır bölgelerine, güneyde Don Kazaklarının bölgelerine ya da Sibirya'nın ormanlarına kaçtılar. Beyazdeniz gibi yerlerde, Rus Kilisesi'nin ve devletinin kötülüğünden uzakta, gerçek bir Hıristiyan takva ve erdemi içinde yaşamayı umdukları ütopik topluluklar kurdular. Diğer yerlerde ise, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda Moskova'daki Zamoskvoreche gibi belirli semtlerde yaşama eğilimindeydiler. Eski İnananlar geniş, sosyal bir dinsel ve politik anlaşmazlık hareketiydi. Yerleşik kilisenin manevi yaşantısı çöktükçe sayıları arttı ve on sekizinci yüzyılda devlete bağlı hale geldiler. Yirminci yüzyılın başına gelindiğinde sayıları tahmini 20 milyon ile zirveye ulaştı, ama kilise ve devletin sürekli eziyeti yüzünden kırsal bölgelerde bir o kadar daha olmadığını söylemek zor.[15]

Eski İnananlar pek çok yönden, demokratik güçlerini elde ettikleri sıradan insanın manevi fikirlerine, yerleşik kiliseden

daha sadık kaldı. On dokuzuncu yüzyıl tarihçisi Pogodin, Eski İnanç üzerindeki yasağın devlet tarafından kaldırılması durumunda Rus köylüsünün yarısının bu dine geçeceğini söylemişti bir zamanlar.[16] Yeni gelişen otokratik Hıristiyan devlet ile ilgili çarist doktrine karşın Eski İnananlar, laik ve Batılaştırıcı devlet tarafından yabancılaşmış hissedenlerin ilgisini çekiyor görünen Hıristiyan ulus idealini destekliyorlardı. Eski İnanan topluluklarının ibadetleri, katı bir şekilde ritüeller ve ortaçağ Moskovi'sinin ataerkil âdetleri ile denetleniyordu. Basit çiftçi toplulukları olan bu kitlede, çok çalışmanın dürüst erdemleri, tutumluluk ve ılımlılık sıkı sıkıya uygulanıyor ve gençlere aşılanıyordu. Ülkenin en başarılı köylü çiftçileri, tüccar ve sanayicileri Eski İnanç'la yetiştirilmişlerdi.

Tarihlerinin önemli bölümünde devlet tarafından bastırılan Eski İnananlar'ın, memnuniyetsiz ve mülksüzler, bastırılmış ve marjinal gruplar ve hepsinden ötesi Kazaklar ve kendi âdet ve özgürlüklerine devletin tecavüz etmesine içerleyen köylü sınıfı üyeleri için mıknatıs görevi gören güçlü bir özgürlükçü geleneği vardı. Eski İnananlar, Büyük Petro'nun 1700'lerde emrettiği gibi sakallarını kesmeyi ya da Batılı kıyafetler giymeyi reddettiler. 1670'lerdeki (Stenka Razin'in yönettiği) ve 1770'lerdeki (Emelian Pugachev'in yönettiği) Kazak isyanlarında önemli bir rol oynadılar. Eski İnanan topluluklarında güçlü bir anarşiye dayalı, eşitlikçi bir unsur vardı, özellikle de papazlara ait bütün hiyerarşileri kilisenin çürüklüğü olduğuna inanarak reddedip papazsız ibadet edenler (*bezpoptsy*) arasında. Bu toplulukların inancının temelinde, eski Rusların bu dünyada gerçek manevi krallığı arayışı bulunmaktaydı. Kökleri bu kutsal krallığın "Kutsal Rus" içerisinde bulunacağına dair popüler inançtaydı ve bu, ulusal bilincin ilk biçimlerinden biriydi.

Ama yerleşik kiliseyi ve devleti reddeden diğer köylü mezhepler ve dini gezginler de bu ütopik arayışın aynı derecede peşindeydi. Bunlar, İsa'nın yaşayan bireylerin içine girdiğine inanan "Kırbaçlayanlar" ya da *Khlysty*'ler ("İsalar" anlamına gelen Khristy kelimesinden bozma olabilir), köylerde gezinip taraftar

toplayan, genellikle gizemli bir ruhun ele geçirdiği köylülerdi (Rasputin bu mezhebin bir üyesiydi); Hıristiyan prensiplere dayanan belirsiz bir anarşizmi destekleyip bütün devlet vergilerinden ve askeri görevlerden kaçınan "Ruh Savaşçıları" (*Dukhobortsy*); var olan devlet ve toplumla bütün bağları koparıp onları Deccal'ın diyarı olarak gören ve Rusya topraklarında özgür ruhlar olarak gezinen "Gezginler" (*Stranniki*); İsa'nın basit bir köylü olarak yeniden görüneceğine inanan "Süt İçiciler" (*Molokane*); ve en egzotikleri, kurtuluşun ancak günah araçlarının kesilmesiyle geleceğine inanan "Kendini Hadım Edenler" (*Skoptsy*) idi.

Rusya, Hıristiyan anarşistler ve ütopyacılar için üreme yeriydi. Rus inancının mistik temelleri ve ulusal bilincinin mesihanik temeli, sıradan insanda, "Kutsal Rus topraklarında" Tanrı'nın mükemmel Krallığı için manevi bir uğraşı meydana getirmek amacıyla birleşiyordu. Dostoyevski bir seferinde, "Rus insanının her zaman doğasında bulunan, dünya üzerinde büyük evrensel bir kilise arzusu, Rus sosyalizmimizin temeliydi" diye iddia etmişti.[17] Gerçeğin ve adaletin (*pravda*) sağlandığı ideal bir Rus devleti popüler düşüncesinin temelinde, bu manevi arayışın yatmasının bir anlamı vardı. Örneğin, Eski İnananlar'ın ve tarikatçıların çoğunlukla sosyal protestolara bulaşmış olmaları rastlantı değildir; Razin ve Pugachev ayaklanmaları ya da serfliğin kaldırılmasındaki hükümlerin kısıtlamaları nedeniyle hayal kırıklığına uğrayan pek çok eski serf, kararnamenin "Gerçek Kutsal Çar" tarafından kabul edildiğine inanmayı reddedip 1861'deki köylü gösterilerini düzenlemişlerdir. Çarın Tanrısal statüsüne olan popüler inancın baskıcı bir rol oynadığı Rusya gibi bir ülkede, dini anlaşmazlıkların ve sosyal protestoların birleşmesi kaçınılmazdı. Köylü sınıfı bu dünyada "Tanrı'nın Krallığına" inanıyordu. Pek çoğu, cennetin dünyanın uzak bir köşesinde bulunduğuna, nehirlerinden süt aktığına ve çimlerin her zaman yeşil olduğuna inanıyordu.[18] Bu inanış, Tanrı'nın gerçek krallığının Rus topraklarında bir yerlerde olduğuna dair düzinelerce popüler efsaneye ilham vermişti. Uzak Topraklar, Altın Adalar, Opona Krallığı ve "Beyaz Çar'ın" köylü sınıfın "eski ve gerçekten adil ideallerine"

uygun olarak yönettiği toprağın altındaki kutsal Chud ülkesi gibi efsaneler vardı.[19]

Bu halk mitlerinin en eskisi Svetloyar (Nizhegorod eyaletinde) Gölü'nün altında gizli olan ve sadece Rus inancının gerçek inananlarına görünen kutsal şehir Kitej efsanesiydi. Kutsal rahip ve keşişlerin, antik kilisenin uzaktan çalan çanlarını duydukları söylenirdi. Efsanenin en erken sözlü versiyonu Moğol egemenliği günlerine dayanıyordu. Kitej, kâfirlerin saldırısına uğramış ve kuşatmanın en kritik anında sihirli bir şekilde gölde kaybolarak Tatarların boğulmalarına neden olmuştu.

Efsane yüzyıllar boyunca yeraltına gizli şehirler, manastırlar, sihirli diyarlar, deniz dibindeki hazineler ve halk kahramanı Ilia Muromets efsaneleri ile ilgili diğer hikâyelerle birlikte karıştı. On sekizinci yüzyılın başlarında Eski İnananlar efsaneyi kaleme aldılar ve on dokuzuncu yüzyılda bu biçimde yaygınlaştı. Örneğin Eski İnananlar'ın versiyonuna göre Kitej hikâyesinde, Deccal Rusya'dan gizlenen gerçek Hıristiyan Rusya'nın meseli haline geldi. Ancak köylü sınıf arasında ise yerleşik kilisenin duvarlarının ötesinde manevi birliktelik bekleyen karşıt inançların bir aracına dönüştü. On dokuzuncu yüzyıl boyunca hacılar mabetler kurmak için binlerce kişilik gruplar halinde Svetloyar'a geldiler ve gölün içinden çıkacak bir diriliş için umutla dualar ettiler. Binlerce hacının göl etrafındaki ormanları doldurduğu sezonun doruk noktası, yaz gündönümü, eski pagan festivali Kupala'ydı. Burayı 1903'te ziyaret eden yazar Zinaida Gippius, bölgeyi ibadet eden, ağaçlara ikonlarını asan, mum ışığında eski ilahiler söyleyen küçük gruplarıyla bir tür "doğal kilise" olarak tanımlamıştı.[20]

Bu ütopik inançlardan popüler dini bilinçte oldukça güçlü olan bir diğeri ise Hıristiyan kardeşlik, eşitlik ve özgürlük topluluğu Belovode efsanesiydi. Belovode'nin Rusya ve Japonya arasındaki takımadalarda bulunduğu söyleniyordu. Hikâyenin kökleri, on sekizinci yüzyılda Sibirya'nın dağlık Altay bölgesine kaçan bir grup serf tarafından kurulan gerçek bir topluluktaydı. Kaçaklar dönmeyince, vaat edilmiş toprakları buldukları söylen-

tisi yayılmıştı. Bu özellikle, ilahi diyarın var olan dünyanın ucunda bir yerlerde bulunduğuna inanan Gezginler tarafından kabul edilmişti ve burayı aramak için Sibirya'ya giden grupları vardı.[21] Efsanenin değeri, 1807'de orada bulunduğunu iddia eden bir keşişin Belovode ile ilgili bir rehber kitap yayımlamasından sonra arttı. Keşişin bölgeye nasıl gidildiğine dair direktifleri belirsiz olsa da, yüzlerce köylü her yıl at ve arabayla veya nehir gemisiyle efsanevi diyarı aramaya gidiyordu. 1900'lerde, son kayıtlı seyahatlere Tolstoy'un Belovode'de bulunduğuna dair söylentiler neden olmuş gibi görünmekteydi (bir grup Kazak bunun gerçek olup olmadığını öğrenmek için yazarı ziyarete gitmişlerdi).[22] Ama bundan çok sonra bile Belovode insanların hayallerinde yaşamaya devam etti. Efsaneyle ilgilenen ve 1920'lerde Altay'ı ziyaret eden ressam Roerich, büyülü ülkenin varlığına inanmayı sürdüren köylülerle karşılaştığını iddia etmişti.

2

"Optina'daki keşişhanede durdum," diye yazar Gogol, Kont A. P. Tolstoy'a, "ve hiçbir zaman solmayacak bir hatıra aldım yanıma. Hiç şüphe yok ki inayet orada yaşıyor. İbadetin görünen belirtilerinde bile bunu hissedebilirsin. Hiçbir yerde öyle keşişler görmedim. Sanki onların aracılığıyla cennetle konuşuyorsun." Gogol son yıllarında çeşitli nedenlerle Optina'ya gelmişti. Manastırın sükûnetinde huzursuz ruhu için bir rahatlama ve manevi yardım buluyordu. Burada, bütün hayatı boyunca aradığı Tanrısal Rus diyarını bulduğunu düşünüyordu. "Manastırdan millerce uzakta," diye yazar Tolstoy'a, "insan, erdemlerinin parfümünü koklayabilir havada: Her şey daha konuksever olur, insanlar daha derin eğilirler ve kardeş sevgisi artar."[23]

Nikolai Gogol, Ukraynalı dindar bir aileden gelmekteydi. Ebeveynlerinin her ikisi de kilisede aktiftiler; bütün perhiz ve ritüellere uyuyorlardı. Gogol'un evinde, yazarın hayatını ve sanatını açıklamaya yardımcı olan bir mistisizmin izleri bulunmaktaydı.

Gogol'un ebeveynleri, babası yerel kilisede bir hayal gördükten sonra tanışmışlardı: Meryem Ana karşısında belirmiş ve ayakta duran kızı göstererek onun karısı olacağını söylemişti ve öyle de olmuştu.[24] Anne babası gibi Gogol da kilise ritüellerinin yapılma şeklinden tatmin olmuyordu. Küçük yaştan itibaren ruhundaki ilahi varlığı tecrübe etme ihtiyacını hissetmişti. 1833'te annesine şöyle yazmıştı:

[Çocukluğumda] her şeye tarafsız gözlerle bakardım; emredildiği ya da götürüldüğüm için kiliseye giderdim, ama gittiğimde de papaz cüppesinden, papazdan ve diyakozların berbat uğultularından başka bir şey görmezdim. Haç çıkarırdım, çünkü herkesin haç çıkardığını görürdüm. Ama bir seferinde –şimdi bile çok canlı bir şekilde hatırlıyorum– senden bana Kıyamet Günü'nü anlatmanı istemiştim ve bana, uygun bir yaşam sürenleri bekleyen güzel şeyleri o kadar iyi, o kadar detaylı ve o kadar dokunaklı, günahkârları bekleyen sonsuz azapları ise o kadar etkileyici ve korku verici şekilde anlatmıştın ki, bu beni sersemletmiş ve içimdeki bütün duyarlılıkları uyandırmıştı. Daha sonraları içimdeki en yüce duyguları ortaya çıkarmıştı.[25]

Gogol'un Tolstoy ve Dostoyevski gibi dinsel konularda şüpheleri hiç olmamıştı. Son yıllarındaki ıstırabı, Tanrı karşısında kendi erdemlerinden duyduğu şüphe yüzündendi. Ama yazarın inancının yoğun doğası herhangi bir kilise tarafından dizginlenemezdi. Kendisinin de kabul ettiği gibi bazı yönlerden, mesela İsa ile kişisel bağlantıya inanması bakımından, Protestan dini ile pek çok ortak yöne sahipti.[26] Yine Roma'da 1836'dan 1842'ye kadar geçirdiği altı yıl içinde Gogol Katolik geleneğine yakınlaşmıştı ve Roma dinine geçmeyi seçmediyse eğer, bu onun kelimeleriyle, iki öğreti arasında bir fark görmediği içindi: "Bizim dinimiz Katoliklikle aynı ve birinden diğerine geçmenin bir gereği yok."[27] *Ölü Canlar*'ın hiç yayımlanmamış son cildinde Ortodoks ve Katolik erdemlerini kendisinde barındıran bir papaz figürü tanıtmayı planlıyordu Gogol. Bütün insanları manevi bir kilisede birleştirecek Hıristiyan kardeşliği arayışı içinde gibiydi. Optina'da ve "Rus ruhu" fikrinde bulduğunu düşündüğü şey buydu.

Gogol'un çalışmaları, manevi arayış arenasıydı. Pek çok

bilimadamının görüşlerinin aksine, Gogol'un erken döneminin "edebi çalışmaları" ile son yıllarının "dini çalışmaları" arasında gerçek bir ayrım yoktur. Ama sonraları dini konulara daha açık bir ilgi göstermiştir. Gogol'un bütün çalışmalarının teolojik önemi vardır. Aslında onun çalışmaları, yazma dinsel kehanet statüsünü veren ulusal geleneğin ilk örnekleridir. Hikâyelerinin çoğu en iyi dinsel alegoriler olarak okunurlardı. Acayip ve düşsel figürleri, doğal dünyayı göstermeyi amaçlayan ikonlardan daha gerçekçi olmaya yönelik değildirler. İyi ve kötünün insanın ruhu için savaştığı başka bir dünyayı düşünmemizi sağlamak için tasarlanmışlardır. Gogol'un ilk hikâyelerinde dini sembolizm, İncil'e ait motiflere, bazen de oldukça belirsiz dinsel metaforlara işlenmiştir. Örneğin *Palto*'da St. Acacius'un hayatının akisleri vardır, zalimliği nedeniyle sonradan pişman olan atasının, yıllar süren eziyetinin sonunda ölen keşiş (ve terzi) St. Acacius. Kahramanın adını da açıklar bu; Akaky Akakievich, sevilmemiş, değerli paltosu çalınmış ve öldükten sonra şehre musallat olmak için hayalet olarak dönmüş St. Petersburglu, alçakgönüllü bir memurdur.[28] Ahlaki bir hikâye olarak niyetlendiği ama halkın eğlendirici bir hiciv olarak algıladığı *Müfettiş*'in (1836) "başarısızlığından" sonra Gogol, dini mesajlarını doğrudan hedefe göndermeye çalışmıştır. O zaman bütün enerjisini adadığı çalışma *Ölü Canlar*, üç bölümlük bir roman olarak tasarlanmıştı –Dante'nin *İlahi Komedya*'sı tarzında epik bir "şiir"di– Rusya'nın yazgısındaki plan en sonunda burada açığa çıkacaktı. Maceracı Chichikov'un, taşradaki bir dizi zayıf toprak ağasından, ölmüş serflerin (ya da "ruhların") kanuni mülkiyetlerini sövüşlediği seyahatleri anlatan roman (1842) –ki aynı zamanda biten tek cilttir– açıklanan taşralı Rusya'nın garip eksiklikleri, Gogol'un ikinci ve üçüncü bölümlerde niyetlendiği "yaşayan Rus ruhu"nun yüce portresi tarafından inkâr edilecekti. Gogol Slavcıların Hıristiyan sevgi ve kardeşlik idealine doğru ilerlerken, düzenbaz Chichikov bile sonunda kurtarılacak, babacan bir toprak ağası olacaktı. "Şiir"in bütün fikri, Rusya'nın dirilişi ve

"insani mükemmeliyetin sonsuz merdiveninde" manevi yükselişiydi; bu, Yaratılış Kitabı'nda Yakub'un merdiveni ile ilgili kısa hikâyeden aldığı bir metafordu.[29]

Gogol'un ilahi vizyonu, modern toplumun ruhsuz bireyselciliğinden rahatsız olan bir yazara doğal olarak çekici gelen, Hıristiyan ruhların kutsal birliği olan bir Rusya hayalini kuran Slavcılardan esinlenmişti. Slavcı fikrin kökleri, 1830'larda ve 1840'larda teolog Alexei Khomiakov tarafından özetlenen ve Rus Kilisesi'nin, özgür bir Hıristiyan kardeşlik birliği –*sobornost* (hem katedral hem kurul için kullanılan Rusça *sobor* kelimesinden)– olması kavramındaydı. Khomiakov bu anlayışa mistik teolojiden gelmişti. "İman akıl yürüterek kanıtlanamaz," dedi. Kanunlar ya da dogmalarla değil, tecrübeyle, İsa'nın Gerçeği'ni içten hissetmekle ulaşılmalıydı. Gerçek kilise, insanları inanmaya ikna edemez ya da zorlayamazdı çünkü İsa sevgisi dışında bir otoritesi yoktu. Özgürce seçilen bir birlik olarak dindar kişiyi kiliseye bağlayan Hıristiyan sevgisi ruhunda vardı ve tek garantisi bu ruhtu.

Slavcılar gerçek kilisenin Rus Kilisesi olduğuna inanıyorlardı. Otoriteyi yasalar ve papalık gibi devletçi hiyerarşilerle zorlayan Batılı kiliselerin tersine, onların gördüğü haliyle Rus Ortodoksluğu, gerçek manevi birlikti ve başında sadece İsa vardı. Elbette Slavcılar, kendi görüşlerine göre, çarist devletle aralarındaki yakın ittifak nedeniyle manevi olarak zayıflayan yerleşik kiliseye karşı eleştirildiler. Sosyal bir kiliseyi (bazıları sosyalist diyebilir) destekliyorlardı ve sonuç olarak dinsel yazılarının pek çoğu yasaklanmıştı (Khomiakov'un ilahiyatla ilgili yazıları 1879 yılına kadar basılmamıştı).[30] Slavcılar serflerin özgürleştirilmesine inanıyorlardı, çünkü sadece tamamen özgür ve bilinçli bireyler topluluğu gerçek kilisenin *sobornost*'unu yaratabilirdi. İnançlarını Rus insanının Hıristiyan ruhuna bağlamışlardı ve kiliselerini tanımlayan ruh da buydu. Slavcılar Rus halkının dünyadaki tek gerçek Hıristiyan toplumu olduğuna inanıyorlardı. Köylü sınıfın ortak yaşam tarzını (Hıristiyan sevgi ve kardeşlik birliği), huzur-

lu, zarif yapılarını ve alçakgönüllülüklerini, muazzam sabır ve çilelerini ve daha büyük ahlaki iyilik için –topluluk, ulus ya da çar için olsun– kendi bireysel egolarını kurban etme isteklilikle-rini gösteriyorlardı. Hıristiyanlığın bütün bu nitelikleriyle Rus-lar, bir milliyetten çok daha fazlasıydılar, bu dünyada ilahi bir misyon taşıyorlardı. Aksakov'un kelimeleriyle "Rus halkı sadece halk değil, onlar insanlık."[31]

Burada, Gogol'un *Ölü Canlar*'ın ikinci ve üçüncü ciltlerinde betimlemeye çalıştığı "Rus ruhunun" –Hıristiyan dünyayı kur-tarabilecek evrensel ruhun– görüntüsü vardı. Ulusal ruh ya da öz kavramı romantik çağda alışılagelmişti ama "Rus ruhuna" bu mesihanik dönüşü veren ilk kişi Gogol'du. Bu konuda başı, kendi ulusal kültürlerini Batı'nınkinden farklılaştıracak bir araç olarak ulusal ruh fikrini geliştiren Friedrich Schelling gibi ro-mantiklerin bulunduğu Almanya çekmişti. 1820'lerde Schelling, Rusya'da Tanrı gibi bir statüye sahipti ve onun ruh kavramına, Rusya'yı Avrupa ile karşılaştırmak isteyen entelektüeller el koy-muştu. Rusya'daki Schelling kültünün başrahibi Prens Odoevs-ki, Batı'nın maddi ilerleme arayışıyla ruhunu şeytana sattığını iddia etti. *Rusya Geceleri* (1844) romanında, "Ruhunuz buhar makinesine döndü," diye yazdı; "vidaları ve tekerlekleri görü-yorum ama hayat görmüyorum." Genç ruhuyla bir tek Rusya Avrupa'yı kurtarabilirdi artık.[32] Sanayileşmekte olan Avrupa'nın gerisinde kalan Almanya ve Rusya gibi genç ulusların ulusal ruh fikrine başvurmaları son derece mantıklıydı. Bu tür uluslar, ekonomik ilerlemedeki eksikliklerini bozulmamış taşranın ma-nevi erdemleriyle fazla fazla telafi edebilirlerdi. Ulusalcılar uzun zamandır Batı'nın burjuva kültürü içinde kaybolmuş olan basit köylü sınıfa yaratıcı doğallık ve birlik atfettiler. Rus ruhu fikri-nin on sekizinci yüzyılın son on yıllarında gelişmeye başladığı belirsiz romantik his buydu. Örneğin, Pyotr Plavilshikov, *Rus Ruhunun Kalıtsal Nitelikleri Üzerine* (1792) başlıklı denemesin-de, Rusya'nın köylü sınıfının doğal yaratıcılığında Batı'nın bi-liminden daha fazla potansiyel olduğunu öne sürmüştü. Ulusal

gururun alıp götürdüğü oyun yazarı bazı olasılık dışı ilkleri de iddia etmişti:

Köylülerimizden biri bütün Hipokrat ve Galen öğretilerinin bulamadığı bir solüsyon buldu. Alekseevo, köyünün çıkıkçısı, ameliyat öncüleri arasında ünlüdür. Kulibin ve Tver'li mekanik Sobakin, makinelerde birer mucize... Bir Rus'un kavrayamayacağı şey insanlık tarafından hiçbir zaman bilinemez.[33]*

1812 zaferinden sonra köylü ruhu, özverili erdemi ve fedakârlığı fikri, Batı'nın kurtarıcısı Rusya kavramıyla ilişkilendirilmeye başlandı. Gogol'un ilk olarak *Ölü Canlar*'da geliştirdiği misyon buydu. Daha önceki hikâyesi *Taras Bulba*'da (1835) Gogol, Rus ruhuna sadece Rusların hissettiği özel bir sevgi atfetmişti. "Arkadaşlık bağından daha kutsal bir bağ yoktur!" der Taras Bulba, Kazak arkadaşına:

Baba çocuğunu sever, ana da çocuğunu sever, çocuk da ana ve babasını sever. Ama aynı şey değil bu kardeşlerim; hayvan da kendi küçüğünü sever. Ama kan bağı değil, gönül bağı sadece insana özgüdür. İnsanlar başka ülkelerde de dostluklar kurmuşlardır ama Rus topraklarında olduğu gibi bir dostluk hiçbir yerde yoktur... Hayır dostlar, sevdiniz mi Rus ruhunun sevdiği gibi sevin, bu kafanızla ya da bedeninizin başka bir yeriyle değil, Tanrı'mn size verdiği her şeyle sevmek demektir. [34]

Gogol, Slavcılara ne kadar yaklaştıysa, Hıristiyan kardeşliğin Rusya'nın dünyaya eşsiz mesajı olduğuna da o kadar ikna olmuştu. Gogol'un, *Ölü Canlar*'ın ilk cildinin sonundaki unutulmaz *troyka* pasajında ima ettiği "Rus ruhu" ilahi planı buradaydı:

Sen, Rusya, hiçbir şeyin deviremeyeceği canlı bir troyka gibi hızla ilerlemi-

* Bu tür iddialar Rus ulusalcıları tarafından sık sık öne sürülmektedir. 1900'lerde bir şakacı, bir Rus köylüsünün ev yapımı bir uçakla birkaç kilometre uçtuğuna dair eşek şakası yapınca bu, Rusya'nın ataerkil sisteminin Batı'nınkinden daha iyi olmakla kalmayıp daha da zeki olduğunun bir kanıtı olarak alındı. (B. Pares, Rusya (Harmondsworth, 1942), s. 75).

yorsun sanki. Yol bir duman bulutu gibi altında, köprüler ise gürlüyor ve her şey gerilerde, çok arkada kalıyor. İzleyiciler birdenbire duruyor, ilahi mucize ile dilleri tutuluyor: Cennetten düşen bir şimşek değil. Bu korkutucu hareketin anlamı nedir? Ve dünyanın bir benzerini hiç görmediği o atlarda hangi gizemli güç gizli? Atlar, atlar, ah o atlar! Yelelerinizin arasına kasırgalar mı gizlendi? Damarlarınızda her sesi alan duyarlı bir kulak mı saklı? Yukarılardan gelen tanıdık şarkıyı duydular ve pirinç göğüslerini gerip, toynaklarıyla yere şöyle bir dokunarak hemen bir çizgi haline geldiler ve havaya uçtular ve *troyka* ilahi vahiyle dolu, hücum etti. Rusya, nereye uçuyorsun? Cevap ver. Cevap vermiyor. Çanlar muhteşem çınlamalarıyla havayı dolduruyor; hava parçalara ayrılmış, gürlüyor ve rüzgâra dönüşüyor; dünyadaki her şey geçip gidiyor, kuşkulu bakışlarla diğer ulus ve devletler kenara çekiliyor ve ona yer açıyor.[35]

İkinci ve üçüncü ciltlerde Gogol'un açığa çıkaracağı Hıristiyan sevgisi ile ilgili "Rus ilkesi" insanlığı Batı'nın bencil bireyselliğinden koruyabilirdi. Herzen'in, Gogol'un romanını okuduktan sonra söylediği gibi "*kudretli* Rus ruhunda oldukça fazla şey var."[36]

Gogol romanının üstünde ne kadar çok çalışırsa, "Rus ruhunun" ortaya çıkarılacak kutsal gerçeği ile ilgili hisleri o kadar büyüyordu. 1846'da şair Nikolai Yazykov'a, "Tanrı bana ikinci cildi bitirme ve yayınlama gücü versin," diye yazmıştı. "O zaman biz Rusların onların daha önce hiç tahmin etmedikleri ve bizim de fark etmek istemediğimiz kadar çok şeyimiz olduğunu keşfedecekler."[37] Gogol ilham almak için, bu gizli Rus ruhunun ortaya çıkacağına inandığı yere, manastırlara bakıyordu. Optina keşişlerinde en çok takdir ettiği şey, kendi tutkularıyla başa çıkma ve ruhlarını günahtan arındırma yetenekleriydi. Rusya'nın ruhsal rahatsızlığına karşı çözümü bu tür bir disiplinde görüyordu. Gogol'u Optina'ya yönlendirenler bir kez daha Slavcılardı. 1840'larda Kireevski, Peder Makary'yi görmek üzere pek çok kez gitmişti, iki adam, Peder Paissy'nin hayatını ortaya çıkarmış ve Kilise Ataları'nın* çalışmalarını Yunancadan tercüme et-

* Church Fathers: Hıristiyanlığın ilk asırlarındaki dini metinleri kaleme alanlar. (çev.)

mişlerdi.[38] Onu izleyen bütün Slavcılar gibi Kireevski de Optina keşişlerinin Ortodoksluğun eski manevi geleneklerinin gerçek somut örnekleri olduğuna, "Rus ruhunun" canlı olduğu tek yer olduğuna inanıyordu; Gogol Moskova'ya döndüğünde salonlar Optina hayranlarıyla dolmuştu.

Ölü Canlar dinsel bir talimatname olarak tasarlanmıştı. Yazım tarzı Babil'in düşüş kehanetini (*Ölü Canlar*'ın ikinci cildi üzerinde çalışırken Gogol'un mektuplarında Rusya için kullandığı bir imge) söyleyen Yeşaya'nın ruhu ile doluydu.[39] Roman için çabalarken Gogol kendi kehanetinin dini coşkusu ile sürüklenmişti. Kişinin ruhunu temizlemesi ve manevi mükemmellik merdivenine tırmanması (Gogol'un arkadaşlarına yazdığı mektuplarda, henüz sadece ilk basamaklarda olduğunu söyleyerek kullandığı bir imge) gereğinden bahseden yedinci yüzyıl keşişi Sina'lı John'un çalışmalarına dalmıştı.[40] Gogol'a göre ilahi misyonu olan *Ölü Canlar*'ı bitirmek için gerekli gücü alacağı manevi kaynak ve onu rahatlatan tek şey, sürekli dua etmekti. "Benim için dua edin, İsa'nın hatırı için," diye yazar Optina Pustyn'deki Peder Filaret'e 1850'de.

> Değerli üstünden iste, bütün kardeşlikten iste, en tutkulu şekilde dua eden ve dua etmeyi sevenlerden iste, hepsinden benim için dua etmelerini iste. Yolum zor bir yol ve görev öyle bir görev ki günün her dakikası ve her saatinde Tanrı'nın yardımı olmazsa kalemim oynamıyor... O, Bağışlayan, her şeyi yapma kuvvetine sahip; hatta beni, kömür kadar kara bir yazarı, kutsal ve güzelden bahsedecek kadar beyaz ve saf bir şeye dönüştürmeye bile.[41]

Sorun, Gogol'un, bu kutsal Rusya'yı, ortaya çıkarmanın ilahi görevi olduğuna inandığı Hıristiyan kardeşlik diyarını betimleyememesiydi. Bütün Rus yazarlar içinde betimleme konusunda en iyisi olan Gogol, bu yerin hayalini kuramıyordu ya da en azından yazar olarak kendi eleştirel yargısını tatmin edecek şekilde betimleyemiyordu. Rus karakterlerinin ideal resimlerini –Rus ruhunun ikonu diyebilirsiniz– yapmaya ne kadar çok çalışırsa çalışsın, Gogol'un gerçeği gözlemleyişi öyleydi ki, onlara

doğal ortamlarından aldıkları acayip özellikleri yüklemeden duramıyordu. Kendi dini vizyonundan ümidi kestiği için "bunların hepsi bir rüya ve insan Rusya'da gerçekte ne olduğuna bakar bakmaz yok oluyor,"[42] diye düşünüyordu.

Yazın çabasında başarısız olduğunu hisseden Gogol, mesajını hedefe, *Dostlarla Yazışmalardan Seçilmiş Pasajlar* (1846) ile, *Ölü Canlar*'ın tamamlanmamış ciltlerine bir tür idolojik giriş olarak hizmet edecek, Rusya'da var olan ilahi prensip üzerine detaycı bir ahlaki vaazla ulaştırmayı denedi. Gogol, Rusya'nın kurtuluşunun, her vatandaşın bireysel manevi reformunda yattığını söylüyordu. Sosyal kurumlara dokunmamıştı. Serflik ve otokratik devlet sorularını ihmal etmişti ve komik bir şekilde Hıristiyan prensiplerle birleştiği sürece her ikisinin de kabul edilebilir olduğunu iddia etmişti. İlerici görüş öfkeye kapılmıştı, bunu ilerleme ve halkın davasına olan siyasi bağlılık gibi kutsal ideallere ihanet olarak görmüşlerdi. 1847'de açık bir mektupla Belinski, sosyal gerçekçi ve siyasi reform taraftarı olarak görüp desteklediği (belki de yanlışlıkla) yazara karşı müthiş bir saldırı başlattı:

> Evet seni sevdim, ülkesine kan bağıyla bağlı bir adamın, ülkenin umudu, şerefi, gururu, bilinçlenme, ilerleme ve kalkınma yolundaki büyük liderlerden biri olan bir adama duyabileceği bütün tutkuyla sevdim... Rusya kurtuluşunu senin önerdiğin gibi mistisizmde, çilecilikte veya dindarlıkta değil eğitimde, medeniyette ve kültürde görüyor. Vaazlara (çok fazla dinledi), dualara (gereğinden fazla mırıldandı) değil, insanının yüzyıllardır çamur ve pislik içinde kaybolmuş haysiyetinin uyanmasına ihtiyacı var.[43]

Reformlara bağlı olan Slavcılar umutsuzluk içinde ellerini kaldırdılar. "Dostum," diye yazar Sergei Aksakov Gogol'a, "eğer amacın skandal çıkarmak, dost ve düşmanlarının ayaklanıp sana karşı birleşmelerini sağlamaksa bunu başardın. Eğer bu yayın, şakalarından biriyse, en çılgınca düşlerin bile ötesine geçti: Herkes şaşırdı."[44] Gogol'un Optina'daki rehberi Peder Makary bile *Seçilmiş Pasajları* onaylayamıyordu. Ermiş, Gogol'un alçakgönüllülük gereğini anlamadığını düşünmüştü. Kendisi-

ni kâhin yapmış ve bir fanatiğin bütün coşkusuyla dua etmişti ama Kutsal Ruh'un gerçeği ve ilhamı olmadan din için yeterli değildi. "Eğer bir lamba parlayacaksa," diye yazdı Gogol'a Eylül 1851'de, "camın tertemiz yıkanması yeterli değildir: İçindeki mum da yanmalıdır."[45] Makary yazarın sosyal dinginciliğine de katılmıyordu. Çünkü manastırının çağrısı yoksulun acısını azaltmaktı. Makary'nin eleştirileri Gogol için yıkıcı darbeler olmuştu, haklı olduklarını anladığı için daha da yıkıcıydılar çünkü ruhunda ilahi vahyi hissetmiyordu. Makary'nin mektubunu alır almaz Optina'yla olan bütün ilişkisini kesti. Yazar- kâhin olarak ilahi çağrısında başarısızlığa uğramış biri olarak görüyordu kendisini. Tanrı'nın karşısında değersiz olduğunu düşünüyordu, açlıktan kendini öldürmeye başladı. Hizmetkârına bitmemiş romanının taslağını yakmasını söyledikten sonra ölmeye yattı. 24 Şubat 1852'de, kırk üç yaşında ölürken, ağzından çıkan son sözler "Bana bir merdiven getirin. Çabuk, merdiven!" olmuştu.[46]

3

Gogol'a yazdığı mektupta Belinski, Rus köylüsünün dindar bir hürmet ve Tanrı korkusuyla dolu olduğunu kabul etmişti. "Ama sırtını kaşırken Tanrı'nın adını söyler. Ve ikonla ilgili olarak 'Dua etmek için iyi, hem kâselerin üstünü de kapatırsın,'" der. "Dikkatli bak," diye bitirir edebiyat eleştirmeni, "o zaman Rusların pek çok batıl inançları olan ama dinselliğin en ufak bir izini taşımayan doğuştan ateist insanlar olduklarını görürsün."[47]

Köylü ruhunun Hıristiyan doğası ile ilgili şüpheler sadece Belinski'nin adına konuştuğu sosyalist aydın sınıfla sınırlı değildi. Kilise de barbar köylü sınıf imajından gittikçe artan derecede endişeliydi. Bölge papazları taşradaki dinsel cahillikle ilgili karamsar bir resim çiziyorlardı. I. S. Belliutsin 1850'lerde şöyle yazmıştı:

Her yüz erkek köylüden biri en fazla onu ya da iki üç kısa duayı biliyor

(doğal olarak ne okudukları konusunda en ufak bir fikirleri olmadan ya da anlamadan). Binde biri, en fazla ikisi ya da üçü On Emir'i biliyordu; kadınlara gelince, söylenecek hiçbir şey yok. Ve işte bu, Ortodoks Rus! Ne büyük bir utanç ve rezalet! Ve sizin sahtekârlarınız, herkes duysun diye imanın sadece Rusya'da lekelenmeden korunduğunu söylüyorlar, Rus'da, halkın üçte ikisinin en ufak bir iman kavramına sahip olmadığı yerde![48]

Bölge papazı için köylü cemaatinin bilinçli bir iman bilgisine sahip olmasını sağlamak zorlu bir görevdi, onları şehirlerden gelen laiklik fikirlerine karşı korumak ise daha da zorlu. Bunun nedeni bir ölçüde papazların kendilerinin bile çok az okuryazar olmalarıydı. Papazların çoğu diğer bölge papazlarının çocuklarıydı. Taşrada büyümüşlerdi ve pek azı yerel papaz okulunun verdiğinden fazla eğitim almışlardı. Köylüler papazlarına pek de saygı göstermiyorlardı. Onları, kibar sınıfın ve devletin hizmetkârları olarak görüyorlardı, alçakgönüllü hatta sefil yaşamları ise köylü sınıfın saygısını kazanmıyordu. Ruhban sınıf, devletten aldığı kıt maaşla ya da kendi şapellerindeki ufacık araziyi ekip biçerek geçinemiyordu. Verdikleri hizmetler karşılığında aldıkları ücrete –nikâh için bir ya da iki ruble, cenaze için bir şişe votka– güveniyorlardı ve sonuç olarak köylüler onları manevi rehberden çok dini törenlerin tüccar sınıfı olarak olarak görmeye başlamıştı. Köylünün yoksulluğu ve papazın deyimlere yakışır açgözlülüğü ücretler üzerinde uzun süren pazarlıklara neden olurdu ve bu arada orta yol bulunana kadar gelinler kilisede saatlerce bekler ya da cenaze günlerce kaldırılmazdı.

Bu belirsiz durumda papaz, kilisenin iman fikriyle köylü sınıfın yarı pagan versiyonunun sınırları arasında sürekli gidip gelmek zorundaydı. Köylülerin hayvanlarına ve ürünlerine büyü yapabildiğine, kadınlarını kısırlaştırabildiğine, felaket ve hastalık getirebildiğine ya da öldükten sonra evlerine musallat olabildiğine inandıkları iblisleri ve kötü ruhları kovmak için ikonları, mumları ve haçı kullanabiliyorlardı. Slavcıların bütün iddialarına ve Eski İnananlar'ın yoğun bağlılıklarına rağmen Rus köylüsü, Ortodoks dinine her zaman sadece yarı bağlı olmuştu.

Eski pagan halk kültürünün üzerine sadece ince bir tabaka Hıristiyanlık sürülmüştü. Elbette oldukça fazla bir harici bağlılık göstermişti Rus köylüsü. Sürekli haç çıkarmış, her cümlesinde Tanrı'nın adını söylemiş, Büyük Perhiz'i hep uygulamış, dini bayramlarda kiliseye gitmiş ve hatta zaman zaman kutsal mabetlere hacca bile gitmişti. Kendisini öncelikle "Ortodoks" ve sonra (o da belki) "Rus" olarak görüyordu. Gerçekten de eğer zamanda geriye doğru seyahat edilebilse ve on dokuzuncu yüzyıl Rus köyünün sakinlerine kendilerini ne olarak gördükleri sorulabilse büyük olasılıkla yanıtları: "Ortodoks ve buralı," olurdu. Köylülerin dini, ruhban sınıfın kitabi Hıristiyanlığından çok uzaktı. Okuma yazması olmayan on dokuzuncu yüzyılın ortalama Rus köylüsü İncil'i çok az biliyordu, çünkü taşra kiliselerinde vaaz verme geleneği yoktu. Okuyan köylülerin bile Rusça İncil'e erişme olanakları yoktu (1870'lerin ortasına kadar yayınlanmış tam bir nüshası yoktu). Rabbin Duası ya da On Emir ortalama köylü tarafından bilinmiyordu. Cennet ve cehennem kavramlarını belli belirsiz anlıyordu ve hiç şüphesiz, öbür boyu itaat ettiği kilise ritüellerinin ruhunu kurtaracağını umuyordu. Ama diğer soyut kavramlar ona yabancıydı. Tanrı'yı görünmez bir soyut varlık olarak kavrayamıyor ve insanoğlu olarak düşünüyordu. Gorki *Üniversitelerim*'de (1922) Kazan yakınlarında karşılaştığı bir köylüyü ve düşündüklerini tarif eder.

> Tanrı'yı büyük, yakışıklı bir yaşlı adam, evrenin babacan, akıllı ustası ama kötülüğü yenemeyen biri olarak resmetmiş çünkü şöyle düşünüyor: "Aynı anda her yerde olamaz, zira bunun için çok fazla adam doğmuş. Yine de göreceksin başaracak. Ama İsa'yı hiç anlamıyorum! Bana göre hiçbir işe yaramıyor. Tanrı var ve bu da yeter. Ama şimdi biri daha var! Oğul diyorlar. Tanrı'nın oğluysa ne olmuş yani. Tanrı ölmedi, yani bildiğim kadarıyla."[49]

Azizler ve doğa tanrıları hakkında da böyle düşünüyordu köylü: Aslında köylünün evinde, ikonun arkasına çavdar demeti yerleştirilerek ibadet edilen hasat tan-

rıçası Poludnitsa, Hıristiyan dönemlerinde Aziz Vlasius haline gelen sürülerin koruyucusu Vlas ve köylü düğün şarkılarında Aziz George ve Aziz Nicholas ile birlikte rol alan iyi şans (Rus yollarında çok ihtiyaç duyulan bir özellik) tanrısı Lada vardı. Pagan tanrıların Hıristiyanlaştırılmaları Rus Kilisesi'nde de uygulanıyordu. Rus inancının merkezinde, Batı'da hiçbir zaman gerçekten kökleşmeyen belirgin bir vurgu vardı anneliğe. Katolik geleneğinin Meryem'in saflığını vurguladığı yerde Rus Kilisesi onun, Rus dinsel bilincinde tam anlamıyla Teslis statüsünü üstlenen, ilahi anneliğini *–bogoroditsa–* vurgulamıştı. Bu annelik kültü, Madonna'nın yüzünü analık güdüsüyle bebeğinin başına bastırmış olarak göstermeye meyilli Rus ikonlarında kolaylıkla görülür. Görünüşe göre, bereket tanrıçası Rozhanitsa'nın pagan kültünü ve eski Slav kültü nemli Toprak Ana'yı veya "Ana Rusya" mitinin çıktığı Mokosh olarak bilinen tanrıçayı sahiplenmek kilisenin bilinçli bir planıydı.[50] En eski köylü biçiminde Rus dini, toprağın diniydi.

Rusya'nın Hıristiyan ritüelleri ve süslemeleri de pagan uygulamalardan etkilenmişti. Örneğin, on altıncı yüzyıldan bu yana Rus kilisesinde haç tören alayı, güneşle birlikte saat yönünde ilerlerdi (Batı Kilisesi'nde olduğu gibi). Ama Rusya söz konusu olunca, bunun sihirli etkilerini çağırmak için güneş yönünde ilerleyen pagan dansının (*hora*) taklidi olduğu öne sürülmüştü (on dokuzuncu yüzyıla kadar toprağı güneşin hareket yönünde sürmenin hikmetinden bahseden köylü atasözleri vardı).[51] Rus kilisesinin soğan kubbesi de güneşten almıştı modelini. Genellikle, içteki "sema' ya da tavanda, piskoposluğa ait on iki ışık huzmesini saçan güneşin ortasında, Kutsal Teslis resmedilirdi.[52] Ortaçağ Rus kiliseleri ve dini elyazmaları çoğunlukla pagan animist kültünden çıkan bitki motifleri, gül biçiminde bezekler, baklava desenleri, gamalı haç ve taç yaprakları, hilal ve ağaç gibi diğer bezemelerle süslenmişti. Hiç şüphesiz bu sembollerin çoğu orijinal ikonografik önemlerini uzun zaman önce yitirmişlerdi ama on dokuzuncu yüzyıl halk desenlerinde, ahşap oymalarda ve nakışta yeniden ortaya çıkma sıklıkları, köylü bilincinde do-

ğaüstü katmanlara bir geçit hizmeti görmeye hâlâ devam ettiklerini göstermekteydi.

Nakışlı havlu ve kuşakların, köylü kültüründe kutsal birer işlevi bulunmaktaydı –çoğu zaman köylü barakasının "kutsal köşesindeki" ikonun etrafına dolanırlardı– özgün modellerin, renk ve motiflerin çeşitli ritüellerde simgesel anlamları vardı. Örneğin bükümlü bağ modeli dünyanın yaratılışını simgeliyordu (köylüler "dünya burulmaya başladı ve ortaya çıktı" diyorlardı).[53] Kırmızının özel, sihirli bir gücü vardı: Kutsal ritüellerde kullanılan kuşak ve havlular için ayrılırdı. Rusçada "kırmızı" kelimesi (*krasnyi*) "güzel" kelimesi (*krasivyi*) ile bağlantılıdır, başka şeylerin yanı sıra bu da Kızıl Meydan'ın nasıl adlandırıldığını açıklar. Kırmızı aynı zamanda kutsal bir armağan olarak kabul edilen bereketin de rengiydi. Hayatın her safhası için farklı kuşaklar vardı. Yeni doğan bebekler bir kuşakla sarılırlardı. Oğlanlara kırmızı "bakir kuşak" verilirdi. Evlenecek çiftler kendilerini nakışlı keten havlulara sararlardı. Ve hamile kadının doğuma girmeden önce kırmızı kuşağa basması âdettendi.[54] Ölen erkeğin hayat döngüsünün sonunu ve ruhunun ruhlar dünyasına dönüşünü simgeleyen bir kuşakla gömülmesi önemliydi, bunun doğduğunda kendisine verilen kuşak olması en idealiydi.[55] Halkbilime göre şeytan, kuşağı olan adamdan korkardı; kuşak takmamak yeraltı dünyasına ait olmanın bir işareti olarak kabul edilirdi. Bu yüzden Rus iblisler ve denizkızları kuşaksız resmedilirdi. Bir büyücü ruhlar dünyası ile iletişime girdiğinde kuşağını çıkarmalıydı.

Bu eski pagan ritüelleri sadece köylü sınıfla sınırla değildi. Pek çoğu ulusal geleneğin bir parçası haline gelmişti ve modern tavırlarıyla gurur duyan yüksek sınıf arasında bile bulunabiliyordu. Puşkin'in *Yevgeni Onegin* eserindeki Larin ailesi bu bağlamda tipiktir:

> Aziz tuttukları bu huzurlu yaşantının ortasında,
> Bütün eski geleneklere değer verirlerdi;
> Apukurya ziyafetlerinde masaları güzelleşirdi

Rus gözlemeleri, Rus neşesi;
İki kez, yılda, tutarlardı perhizlerini;
Severlerdi geleceği söyleyen şarkıları,
Koro için yazılmış dansları, bahçede salınmayı.
Teslis'de ayin başlayınca
İnsanlar esneyerek duaya gelince,
Bir iki damla yaş dökerler
Pişmanlık çiçekleri üzerine.[56]

Kibar sınıf ailesinin kilisenin en katı ritüellerini yerine getirmesi ve aynı zamanda çelişkili bir durum görmeden Avrupalıların serflerin saçmalıkları olarak baştan savacakları pagan hurafelerine ve inançlarına sahip olmaları hiç de sıradışı değildi. Fal bakma oyunları ve ritüelleri aristokratlar arasında neredeyse evrenseldi. Bazı aileler rüyalarını yorumlayarak geleceklerinden haber vermesi için büyücü tutarlardı. Diğerleri çay yapraklarını okuması için hizmetçilerine güvenirlerdi.[57] Noel zamanı falcılığı ciddi bir işti ve Anna Lelong'un hatırladığı gibi ritüelleri yılbaşı arifesindeki gece nöbetlerinin bir parçasıydı:

Yılbaşı arifelerinde her zaman gece nöbeti ve dualar olurdu. Akşam yemeği dokuzda yenirdi ve daha sonra yemek odasında fal bakılırdı. Soğanların oyulmasıyla on iki fincan hazırlanırdı –her ay için bir tane– ve üstlerine tuz serpilirdi. Sonra her birine farklı aylar işaretlenerek masadaki çembere yerleştirilirdi. Biz çocuklara iki bardak verilirdi, içlerine su doldurur sonra yumurta beyazı koyardık. Sonra yılbaşı sabahı erken saatte kalkar ve soğan kokan yemek odasına giderdik. Bardaklarımıza bakar ve yumurta beyazının yaptığı enfes şekillere bakardık, kiliseler, kuleler, kaleler. Onlardan iyi bir anlam çıkarmaya çalışırdık. Yetişkinler soğan fincanlara bakar ve soğanın üstündeki tuzun kuru mu yoksa nemli mi olduğuna bakarak hangi ayın yağmurlu ya da karlı olacağını anlamaya çalışırlardı. Herkes bunu çok ciddiye alırdı, çıkan sonucu yazardık. Hububat hasatının nemli olup olmayacağını tahmin etmeye çalışırdık. Her şeyi temizlemenin bir düzeni vardı; sobalar yakılır, bütün pencereler açılır ve hoş bir koku veren bir tür pudra yakılırdı. O sabah kiliseye götürülmezdik. Kuklalarımız ve mutfaktaki hizmetkârların verdiği ziyafet için hazırlanan yemeklerle oynayarak geçirirdik o sabahı.[58]

Köylülerin batıl inançları aristokrasi arasında da yaygındı, hatta köylü sınıfla herhangi bir geleneği paylaşma düşüncesiyle titreyenler arasında bile. Örneğin mükemmel bir Avrupalı beyefendi olan Stravinski, kendine doğumunda verilen tılsımı daima yanında taşırdı. Diaghilev, köylü dadısından miras aldığı batıl inançlarla doluydu. Fotoğrafının çekilmesinden hoşlanmıyordu; birisi şapkasını masaya (parasını kaybedebileceği anlamına geliyordu) veya yatağa (hastalanabileceği anlamına geliyordu) koysa telaşlanıyordu; kara kedi, Paris'te Champs-Elysees'de bile onu dehşet içinde bırakıyordu.[59]

Köylü dadı hiç şüphesiz bu batıl inançların kaynağıydı ve soylunun yetiştirilişi sırasında dadının önemi o kadar fazlaydı ki, bilinçlerinde kilisenin bütün öğretilerinden daha fazla yer işgal ediyordu. Örneğin Puşkin, Ortodoks olarak yetiştirilmişti ama sadece yüzeysel bir şekilde. Dua etmeyi biliyor ve kiliseye gidiyordu; hayatı boyunca aydınlanmanın laik inançlarına sıkı sıkıya tutunan bir Volterci olarak yaşadı.[60] Ancak dadısından ona, kökenleri ortaçağda olan batıl inançlar da miras kalmıştı. Bir falcı ona uzun sarışın bir adam tarafından öldürüleceğini (doğru çıktı) söyleyince kötü bir şeylerin olacağına dair bir önseziyle dolmuştu, yaban tavşanları konusunda ise herkesin bildiği gibi batıl inançlıydı (1825 yılında Pskov yakınındaki mülkünün önünden geçen tavşan, Senato Meydanı'ndaki Dekabristlere katılmak üzere yapacağı St. Petersburg seyahati konusunda kötü şeyler hissetmesine neden olarak, belki de hayatını kurtarmıştı).[61]

Aristokrasi arasında özellikle ölümle ilgili batıl inançlar olağandı. Gogol, kendisininkini çağırır korkusuyla mektuplarında "ölüm" kelimesini hiç kullanmamıştı. Aslında buna yaygın bir şekilde inanılıyordu. Belki de bu, Tolstoy'un *İvan İlyiç'in Ölümü* eserinde ölüm tecrübesini keşfettiği o parlak pasajlarda ve *Savaş ve Barış*'ta Andrei'nin ölümü sahnesinde, ölüm fikrinden bahsederken isimsiz "o" zamirini neden kullandığını açıklayabilir.[62] Ölümden korkan Çaykovski de bu ortak fobiyi paylaşıyordu (bu, homoseksüel bir ilişkiyi örtbas etmek için intihar ettiğini

öne sürenler tarafından çoğu zaman göz ardı edilen bir gerçektir). Bestecinin arkadaşları onu paniğe sürükleyeceğini bildikleri için yanındayken "mezarlık" veya "cenaze" gibi kelimeleri kullanmamaya dikkat ediyorlardı.[63]

Ortodoks ve pagan ama akılcı: Eğitimli bir Rus bunların hepsi olabilirdi. Kendi içinde bu çelişkili parçaları idare etmek ve bunlardan, birbiriyle tamamen uyumlu olan duyarlılık, yaşam tarzı ve dünyaya bakış biçimlendirmek, Rus olmanın bir parçasıydı. Çoğundan daha bukalemun olan Stravinski, 1920'lerde Fransız Katolikliğinde entelektüel bir yuva bulmuştu. Ama aynı zamanda Rus Kilisesi'nin ritüellerine de duygusal olarak daha fazla bağlanmıştı. 1926'dan sonra Paris'teki Ortodoks Kilisesi'nde ayinlere katılmış, Paris'teki evi için Rus ikonları toplamış ve özel ibadetinde Rus ritüellerini bağlılıkla uygulamıştı, hatta evinde bir Rus şapeli inşa etmeyi bile planlamıştı. Bu birleşim çelişkili değildi, en azından Stravinski bunu hiç hissetmemişti. Gerçekten de Stravinski'nin aralarında doğduğu kozmopolit elitler için farklı inançlar içinde yaşamak oldukça olağandı. Bazıları, özellikle enternasyonalizmini kendi dünya görüşlerine, budun merkezli Rus Kilisesi'nden daha yakın bulanlar (1830'larda İtalya'ya taşındıktan sonra Zinaida Volkonski gibileri) Roma Kilisesi'ne yaklaşıyorlardı. Bazıları ise, özellikle aristokrasinin çoğunluğu gibi Rus-Alman soyundan olanlar Luterciliğe çekiliyorlardı. Bu karmaşık dini duyarlılığın evriminde neyin daha önemli olduğunu söylemek zordu, aristokrasinin dinsel yetiştirilişinin diğer inançlara yer açan nispeten yüzeysel doğası mı, yoksa bu sınıf üzerindeki çok uluslu etkiler mi, bilinmez ama, her halükârda bu, Rus ruhunun mitsi görüntüsünde, hayal edebileceğimizden çok daha karmaşık bir kültüre neden olmuştur.

4

Dostoyevski, Optina Pustyn'a yaptığı ziyaretlerin ilkini 1878 yılında gerçekleştirmişti. Yazarın çok şiddetli bir acı yaşadığı za-

mandı. En sevdiği oğlu Alexei (Alyoşa) baba tarafından aldığı bir hastalık olan epilepsiden ölmüştü ve karısının zorlamasıyla manevi rahatlama ve rehberlik amacıyla manastırı ziyaret etmişti. Yazar, en büyük romanlarının sonuncusu, çocuklar ve çocuklukla ilgili olmasını planladığı *Karamazov Kardeşler* (1880) üzerinde çalışıyordu.[64] Optina'da şahit olduğu pek çok sahne romanda tekrar ortaya çıkacaktır. Aslında Dostoyevski'nin kendi *inanç itirafı* olarak okunması gereken, ermiş Zosima'nm kilisenin sosyal ideali ile ilgili uzun konuşması, manastır yazılarından ödünç alınmıştır. Bazı uzun bölümler, Peder Zedergolm tarafından yazılan *Ermiş Leonid'in Hayatı*'ndan (1876) neredeyse kelimesi kelimesine alıntıdır.[65] Zosima karakteri aslında ermiş Amvrosy'ye dayanmaktaydı, Dostoyevski bu ermişi üç kez görmüştü ve bunlardan en hatırda kalanı, onu manastırda görmeye gelen bir hacı kalabalığı ile gördüğü zamandı.[66] Romancı, ermişin karizmatik gücüne şaşırmış ve romanın başlangıçtaki bölümlerinden birinde, *Dindar Köylü Kadınlar*da, okuyucuyu Rus inancının merkezine götüren bir sahneyi yeniden yaratmıştır. Zosima küçük oğlunun ardından acı çeken umutsuz bir köylü kadını teselli etmektedir:

"İşte uzaklardan gelen biri," dedi oldukça genç ama zayıf ve çökmüş, koyu esmer ama yüzü güneş yanığı olmayan bir kadını işaret ederek. Kadın diz çökmüştü, hareketsiz bir şekilde ihtiyara bakıyordu. Gözlerinde neredeyse deli bir bakış vardı:

"Çok uzaklardan, peder, çok, çok uzaklardan," dedi kadın cansız bir sesle... "İki yüz mil uzaktan, peder, çok uzaktan."

Ağıt yakar gibi konuşuyordu. Köylüler arasında, sessiz ve hiç bitmeyen bir acı vardır. Kabuğuna çekilir ve hareketsizleşir. Ama aynı zamanda bir acı vardır ki tahammül sınırını aşmıştır: O zaman gözyaşlarına kapılır ve o andan itibaren ağıt yakar. Bu, özellikle kadınlar için geçerlidir. Ama sessiz acıdan daha kolay değildir buna katlanmak. Ağıt kalbi daha hırçınlaştırıp parçalayarak yatıştırır. Bu tür bir acı, teselli arzu etmez ve umutsuzluk duygusuyla beslenir. Ağıt, yarayı tekrar açmaya duyulan sürekli ihtiyacın bir ifadesidir sadece...

"Niçin ağlıyorsun?"

"Küçük oğlum için peder. Sadece üç yaşındaydı, üç ay sonra üç yaşında olacaktı, küçük oğlum için acı çekiyorum, peder, küçük oğlum için. Bizim, Nikita'yla benim, dört çocuğumuz oldu ama hiçbiri yaşamadı, peder, bir teki dahi yaşamadı. İlk üçünü gömdüm, çok üzülmemiştim onlar için, çok fazla değil, ama gömdüğüm bu sonuncusu, onu unutamıyorum. Sanki şimdi karşımda, beni hiç bırakmıyor. Ruhumu kuruttu. Onun küçük eşyalarına bakıyorum, küçük gömleğine, botlarına ve ağlamaya başlıyorum. Ondan kalan her şeyi sıralıyorum, bütün minik şeyleri ve onlara bakıp ağlıyorum. Kocama, Nikita'ya dedim ki, bırak gideyim, hacca gitmek istiyorum dedim. Kocam arabacı, peder. Bizler fakir insanlar değiliz peder. Kendi kendimizin efendisiyiz. Hepsi bizim, atlar da araba da. Ama bütün bunları ne yapalım şimdi? Nikitam bensiz içmeye başlamıştır, eminim bundan, daha önce de içiyordu: Sırtımı döndüğüm anda kendini bırakır. Ama artık onu düşünmüyorum. Evden ayrılalı iki aydan fazla oldu. Her şeyi unuttum, her şeyi ve hatırlamak istemiyorum. Hem hayatım onunla nasıl olur bundan sonra? Ondan usandım, evet, usandım, her şeyden usandım. Evimi de eşyalarımı da görmek istemiyorum artık. Umarım hiçbirini bir daha görmem!"

"Beni dinle, Ana," dedi ermiş. "Bir zamanlar, uzun zaman önce, ulu bir aziz, kilisede senin gibi bir kadın görmüş, küçük çocuğu için ağlıyormuş o da, Tanrı'nın aldığı tek çocuğu için. 'Bilmez misin,' demiş aziz kadına, 'o ufaklıkların Tanrımızın karşısında ne kadar cesur ve korkusuz olduklarını? Cennet Krallığı'nda onlardan daha cesur ve korkusuz kimse yoktur: Sen, Tanrım, bize hayat verdin, derler Tanrı'ya ve daha anlamadan geri aldın. Ve o kadar korkusuzca sorarlar ve açıklama isterler ki, Tanrı onları hemen meleklik seviyesine çıkarır. Bu nedenle,' der aziz, 'sen de mutlu ol ve ağlama, çünkü senin küçüğün şimdi Tanrı ve melekleriyle birlikte.' İşte aziz eski günlerde ağlayan kadına böyle demiş. O ulu bir azizdi ve doğrudan başka bir şey söylemezdi... Dualarımda küçük oğlundan bahsedeceğim. Adı neydi?"

"Alexei, peder."

"Güzel bir isim. Alexei Tanrı'nın kulu muydu?"

"Tanrı'nın kuluydu, peder. Alexei Tanrı'nın kuluydu"

"Ulu bir azizdi! Dualarımda ondan bahsedeceğim Ana, bahsedeceğim. Senin acından da bahsedeceğim dualarımda ve kocandan da, Tanrı ona uzun ömür ve başarı versin. Ancak senin kocanı bırakmaman gerekiyordu. Ona dönmeli ve onunla ilgilenmelisin. Küçük oğlun yukarıdan bakacak ve babasını terk ettiğini görünce ikiniz için de ağlayacak: Niye onun mutluluğunu yok edesin? Çünkü unutma ki o yaşıyor, o yaşıyor çünkü ruh sonsuza

kadar yaşar ve artık evde olmasa da her zaman görünmeden yanınızdadır. Eğer evinizden nefret edersen onun gelmesini nasıl beklersin? Eğer sizi bulamazsa, babasını ve seni birlikte bulamazsa, kime gidecek o zaman? Onu şimdi rüyalarında görüyorsun ve üzülüyorsun ama geri dönersen sana güzel rüyalar gönderir. Kocana git, Ana, ona bugün dön."[67]

Dostoyevski inanç özlemi duyan bir adamdı. Ama küçük çocukların ölümü, ilahi planın bir parçası olarak kabul edemediği bir gerçekti. *Karamazov Kardeşler* romanı üzerinde çalışırken kullandığı not defterleri, dönemin basınında çocuklara yapılan korkunç zalimliklerle ilgili yazılı haberlere yaptığı acı verici yorumlarla doluydu. Bu gerçek hikâyelerden biri, *Karamazov Kardeşler*'in ve Tanrı'yla ilgili bahislerin tam ortasında ortaya çıkar. Hikâye, mülkündeki bir serf çocuğun attığı taşla yaralanan av köpeğinin sahibi bir generalle ilgilidir. General serf çocuğu tutuklatır, diğer köylülerin ortasında çırılçıplak soydurur ve çaresiz annenin çığlıkları arasında bir av köpeği sürüsüne parçalatır. Bu olayı, üç Karamazov kardeşten akılcı filozof olan İvan, manastırda keşiş adayı olan kardeşi Alyoşa'ya, eğer Tanrı'nın varlığı küçük masumların acı çekmesini engellemiyorsa, ona neden inanamayacağını açıklarken anlatır.

"Tüm gerçek bu kadar yüksek bir ücrete değmez diyorum şimdiden. Çocuğunun köpekler tarafından parçalanmasına izin veren bir işkenceciyi kucaklayan bir anne istemiyorum... Bütün dünyada bunu affetme hakkı olan ya da olabilecek bir varlık var mıdır? Uyum istemiyorum. İnsana duyulan sevgi nedeniyle olan bir uyum istemiyorum, istemiyorum."[68]

Bir arkadaşına yazdığı mektupta Dostoyevski, İvan'ın görüşünün "inkâr edilemez" olduğunu söyler.[69] Ahlaki duygular açısından bu tür bir işkenceyi intikam almadan bırakmak kabul edilemez ve İsa'nın affetme örneğinin taraftarı olmaya çalışan Alyoşa bile generalin vurulması gerektiği konusunda İvan'a katılır. Burada Dostoyevski'nin sadece bu romanda değil bütün hayatı ve sanatında da ortaya koyduğu en önemli soru bulunmaktadır: Tanrı'mn yarattığı dünya ıstırapla doluyken insan ona nasıl ina-

nabilir? Bu, içinde yaşadığı topluma bakınca sormaya mahkûm olduğu bir soruydu. Tanrı nasıl Rusya'yı yaratmış olabilirdi?

Dostoyevski kendi kelimeleriyle İncil'i beşikte ezberlemiş, dinine düşkün bir Rus aileden gelmişti.[70] İncil'in öğretileri her zaman Dostoyevski'nin kişiliğinin özünde yer almıştı ve 1840'larda, sosyalist olduğunda bile abone olduğu sosyalizm türünün İsa'nın idealleri ile benzerliği vardı. İsa Rusya'da görünse "sosyalistlere katılırdı" görüşünde Belinski'yle aynı fikirdeydi.[71] Dostoyevski 1849 yılında, genç sosyalist Mikhail Petrashevski'nin St Petersburg'daki evinde buluşan radikal yeraltı hareketinin bir üyesi olduğu için tutuklanmıştı. Suçu, Belinski'nin Gogol'a 1847'de yazdığı, o dönemde ünlü ama yasaklı olan mektubu okumaktı, edebiyat eleştirmeni mektupta dine saldırmış ve Rusya'da sosyal reform çağrısı yapmıştı. Mektubun el yazısı kopyalarını dolaştırmak veya Dostoyevski'nin yaptığı gibi okumak yasaktı. Dostoyevski ve arkadaşları idama mahkûm edilmişlerdi ama geçit alanında vurulmayı beklerken son anda çar cezalarını erteledi. Dostoyevski'nin cezası Sibirya'da dört yıl kürek mahkûmiyetine ve ardından cephedeki Sibirya alayında özel askerlik hizmetine çevrildi.

Dostoyevski'nin Omsk esir kampındaki yılları hayatının dönüm noktası olacaktı. Onu sıradan insanın en sert ve en acımasızlarıyla karşı karşıya getirmiş ve ona Rus ruhunun en gizli derinliklerine doğru özel bir içgörü olduğunu düşündüğü şeyi vermişti. "Neticede kaybedilmiş bir zaman değildi," diye yazar kardeşine 1854 yılında. "Rusya'yı olmasa bile halkını tanımayı, pek az insanın tanıdığı gibi tanımayı öğrendim."[72] Dostoyevski'nin diğer suçlular arasında öğrendiği şey, insanın doğuştan erdemli ve mükemmelleştirilebilir olduğuna dair eski aydın sınıf inancını sarsan ahlaksızlık boyutuydu. Katil ve hırsızların bu yeraltı dünyasında bir nebze olsun insanlık onuru bulamamıştı, sadece açgözlülük ve riya, vahşi zalimlik ve sarhoşluk ve beyefendi olarak kendisine karşı bir düşmanlık. Ama bunların arasında en üzücü olanı, *Ölüler Evi*'nde (1862) tanımladığı gibi, hiçbir pişmanlık hissedilmemesiydi.

Bu insanlar arasında yaşadığım birkaç yıl içinde en ufak bir pişmanlık, işledikleri suçlardan dolayı bir nebze olsun vicdan azabı görmediğimi söylemiştim zaten ve çoğunluğu kendilerini tamamen haklı görmekteler. Bu gerçek. Elbette bunun esas nedeni gurur, kötü örnekler, kabadayılık ve sahte utançtır. Diğer yandan kim bu kayıp kalplerin derinliklerine inip bütün dünyadan gizlenen şeyleri okuduğunu söyleyebilir? Bu kadar yıl içinde bir şeyi fark etmek, bu kalplerde, içlerindeki kedere, acıya şahit olan ufacık da olsa bir özellik yakalamak mümkün olabilirdi. Ama yoktu. Ve bize sağlanan bakış açısıyla bakıldığında suç anlaşılır değildir ve bu felsefe genelde tahmin edildiğinden daha zordur.[73]

İnsan aklının bu karanlık görünümü, *Suç ve Ceza*'dan (1866) başlamak üzere Dostoyevski'nin Sibirya sonrası romanlarının katil ve hırsızlarına ilham kaynağı olmuştu.

Ama çaresizliğinin en derinlerindeyken yazara inancını yeniden kazandıracak bir kurtuluş görüntüsü geldi. Eğer Dostoyevski'nin kendisine ait *Bir Yazarın Günlüğü* kitabındaki hatıralarına inanacak olursak vahiy, bir mucize gibi Paskalya zamanı geldi.[74] Mahkûmlar içiyor, kavga ediyor ve âlem yapıyorlardı. Dostoyevski bundan kaçmak için tahta yatağına uzanmıştı. Aniden çocukluğundan kalma, uzun zaman önce unutulmuş bir olay geldi aklına. Dokuz yaşlarındayken ailesine ait kır evinde kaldığı bir ağustos günü ormanda tek başına dolanıyordu. Bir ses duymuştu, sanki biri "Kurt var!" diye bağırıyor gibi gelmişti. Korku içinde yakındaki tarlaya koşmuş, babasının serflerinden olan Marey acıyıp rahatlatmaya çalışmıştı onu:

"Çok korkmuş görünüyorsun, gerçekten!" dedi kafasını sallayarak. "Zararı yok, evlat. Ne kadar iyi bir çocuksun sen böyle!"

Elini uzattı ve aniden yanağını okşadı.

"Rahat ol şimdi, korkacak bir şey yok. İsa seninle. Haç çıkar evlat." Ama haç çıkaramıyordum; dudaklarım titriyordu ve sanırım özellikle bu onu etkilemişti. Toprağa bulaşmış siyah tırnaklı, kalın bir parmak usulca uzandı ve titreyen dudaklarıma zarifçe dokundu.

"Hadi, hadi," diyerek kocaman gülümsedi, neredeyse anaç bir gülümsemeydi. "Tanrım, ne gereksiz bir telaş!"[75]

Bu "anaç" sevecenlik duygusunu hatırlamak Dostoyevski'yi birlikte yattığı diğer suçlulara karşı sihirli bir şekilde değiştirmişti.

Ranzamdan inip etrafa bakınca, hatırlıyorum, aniden bu şanssızlara tamamen farklı bir şekilde bakabileceğimi hissettim ve sanki büyülenmiş gibi daha önce kalbimde var alan nefret ve öfke kayboldu. Karşılaştıklarımın yüzüne dikkatle bakarak yürüdüm. Bu rezil köylü, kazılmış kafası ve yanağındaki damgalarla, bu ayyaş ve sarhoş şarkılarını çatallı sesiyle böğüren bu köylü, Marey'in kendisi de olabilirdi; ne de olsa kalbinin içine bakamam ya.[76]

Aniden Dostoyevski'ye bütün Rus suçluların kalplerinde ufak da olsa bir iyilik ışığı varmış gibi gelmeye başladı (ama her zaman ulusalcı olan yazar, Polonyalıların kalbindeki iyiliğin varlığını inkâr etmiştir). Mahkûmlar Noel'de bir vodvil sahnelemeye karar vermişler ve en sonunda, bir saygı göstergesi olarak eğitimli olduğu için kendisinden yardım istemişlerdi. Mahkûmlar hırsız olabilirlerdi ama diğer yandan esir kampında güvenlerini kazanmış, azizliğini kabul ettikleri bir Eski İnanan'a para veriyorlardı. Mahkûmların kampın bu berbat koşulları altında terbiye duygusunu koruma yetenekleri artık bir mucize gibi geliyordu Dostoyevski'ye ve bu, İsa'nın Rus topraklarında hayatta olduğunun da en iyi kanıtıydı. Dostoyevski inancını bu görünüm üzerine kurdu. Pek sağlam bir temel değildi. Tek bir köylünün uzak geçmişte kalan bir hatırasından, Rus köylüsünün kalbinde bir yerlerde İsa örneğini barındırdığı inancına sıçramıştı. Köylülerin hayatlarını gerçekte nasıl yaşadıkları hakkında hayalleri yoktu elbette ("bir köylü, karısını nasıl döver" korkunç betimlemesi bunun için yeteri kadar açık bir kanıttı). Ama o bu barbarlığı köylünün Hıristiyan ruhunu bir "pırlantaymış" gibi gizleyen yılların baskısının "kiri" olarak görmüştü. Şöyle yazmıştı:

Bilmeli, üzerinde toplanan barbarlık tabakalarından Rus köylüsünün nasıl ayrılacağını... Rus insanını sık sık yaptığı iğrençliklerle değil, bu iğrençlikler arasında bile sürekli özlem duyduğu büyük ve kutsal şeylerle yargılayın.

Bütün insanlar cani değildir; gerçek azizler de vardır, hem de nasıl azizler: Herkes için yolu aydınlatırlar!... İnsanımızı oldukları haliyle değil olabilecekleri haliyle yargılayın.[77]

Dostoyevski 1859 yılında, Volkonski'nin "Çar Liberatör" II. Alexander tarafından serbest bırakılmasından üç yıl sonra, serbest bırakıldı ve St. Petersburg'a dönmesine izin verildi. Başkentin eğitimli çevreleri, Dostoyevski Sibirya'dan döndüğünde büyük bir heyecana kapılmışlardı. Hazırlık aşamasının son safhalarına gelinen serflerin serbest bırakılması kararnamesi, ulusal ve manevi yeniden doğuş umutlarının yükselmesine neden olmuştu. Toprak sahibi ve köylü, Rus-Hıristiyan prensiplerinde birleşmişti. Dostoyevski, kararnameyi Rusya'nın 988'de Hıristiyanlığa geçişi ile karşılaştırmıştı. O dönemde, "anavatan" hareketi (*pochvennichestvo*) olarak bilinen yazarlar grubuna dahildi. Aydın sınıfı (özellikle Rus yazarları) köylülere dönmeye çağırıyorlardı, sadece kendi kimliklerini keşfedip bunu sanatlarında ifade etmeleri için değil, daha önemlisi gerçek "Rus" Hıristiyan kardeşlik ruhu içinde Batı eğitimini geri kalmış köylere götürmek için.

Özellikle Dostoyevski için Rusya'ya dönüş, onu tanımlayan amentüydü. Kendi tanımıyla, tövbekâr bir nihilist, Rus inancını bulmaya çalışan mutsuz bir ateistti. 1860'ların başlarında *Büyük Günahkârın Hayatı* başlıklı bir dizi roman tasarlamıştı. İnancını kaybederek günahkâr bir yaşam süren, Batı eğitimi almış bir Rus erkeğinin manevi yolculuğunu gösterecekti. Gerçeği arayışında manastıra gidecek, Slavcı olacak, Cilysler* mezhebine katılacak ve sonunda "hem İsa'yı ve Rus toprağını hem de Rus İsa'sını ve Rus Tanrı'sını" bulacaktı. "Devasa bir roman olacak," diye yazmıştı Dostoyevski, şair Apollon Maikov'a, Aralık 1868'de: "Lütfen kimseye söyleme ama benim için durum şu: Bu son romanı, beni öldürse bile yazacağım, içimdeki her şeyi çıkaracağım."[78] Dostoyevski *Büyük Günahkârın Hayatı*'nı hiç yazama-

* 17. yy'da Rus-Ortodoks Kilisesi'nden kopan bir dini toplum. (çev.)

dı. Ama dört muhteşem romanı –*Suç ve Ceza, Budala, Ecinniler* ve *Karamazov Kardeşler*– aynı temanın varyasyonlarıydı.

Günahkârı gibi Dostoyevski de inanç mücadelesi veriyordu. "Ben dönemin çocuğuyum," diye yazdı 1854'te, "inançsızlık ve şüpheciliğin çocuğu."[79] Romanları, kendisi gibi, kendi şüphe ve mantıkları karşısında bir din arayışında olan figürlerle doluydu. *Ecinniler*'deki (1872) Shatov gibi inananlar bile, Tanrı'ya karşı açıkça belirtilmiş bir bağlılık gösteremezler. "Rusya'ya inanıyorum," der Shatov Stavrogin'e.

"Rum Ortodoks Kilisesi'ne inanıyorum. Ben, ben Mesih'in bedenine inanıyorum, Mesih'in ikinci gelişinin Rusya'da olacağına inanıyorum, inanıyorum," diye mırıldandı çılgın gibi.

"Peki Tanrı'ya? Tanrı'ya?"

"Ben, ben Tanrı'ya inanacağım."[80]

Dostoyevski'nin romanları akıl ve inanç arasındaki açık tartışma gibi okunabilir, ikisi arasındaki tansiyon hiçbir zaman tam olarak çözümlenmez.[81] Dostoyevski'ye göre gerçek, akıl ve inancı kapsar –biri diğeri tarafından zayıflatılamaz– ve bütün gerçek inanç, bütün aklın dikkate alınmayla sürdürülmelidir. İvan'ın, küçük çocukların acı çekmesine izin veren bir Tanrı ile ilgili görüşlerine akılcı bir yanıt yoktur. İspanya'da karşı reform sırasında ortaya çıkan İsa'yı tutuklayan ve İvan'ın *Karamazov Kardeşler*'deki şiirsel düşünün konusu olan Büyük Engizisyoncu'nun görüşlerine karşı da akılcı bir yanıt yoktur. Mahkûmu sorgulayan Büyük Engizisyoncu, insanın acı çekmesini engellemenin tek yolunun, sıradan ölümlülerin gerçekleştiremeyecek kadar güçsüz oldukları İsa modeliyle değil, insanların gerçekte istedikleri huzur ve mutluluğu sağlayacak akılcı düzenin, gerekirse güç kullanarak inşa edilmesiyle mümkün olduğunu ileri sürmektedir. Ama Dostoyevski'nin inancı *herhangi* bir akılcılıkla ulaşılabilecek türden değildi. Tanrısallığı akılcı şekilde anlama arayışındaki inançları veya papalık yasaları ve hiyerarşileri ile zorlanan inançları "Batılı" olarak suçlamıştı (bu bağlam-

da Büyük Engizisyoncu efsanesi Dostoyevski tarafından Roma Kilisesi'ne karşı bir iddia olarak planlanmıştı). Dostoyevski'nin inandığı "Rus Tanrısı"na, ancak bir inanç sıçrayışı ile ulaşılınabilirdi. Bütün akılcılığın ötesinde mistik bir inanıştı bu. Nadiren kaleme aldığı kendi dini görüşlerinden birini 1854'te yazdı: "Biri bana gerçeğin İsa'nın dışında olduğunu kanıtlarsa ve gerçek *gerçekten* de İsa'nın dışında ise o zaman gerçeğin yanında olmaktansa İsa'nın yanında olmayı tercih ederim."[82]

Dostoyevski'nin görüşüne göre ezici bilimsel kanıta rağmen inanmaya devam etme becerisi Ruslara özgü bir armağandı. *Karamazov Kardeşler*'de Karamazov'ların hizmetkârı Smerdyakov'un bir aile yemeğinde Tanrı sorunu ile ilgili nutuk çektiği bir sahne vardır. Smerdyakov, İncil'i çürütmek için şaşkın bir çabayla hiç kimsenin bir dağı denize götüremeyeceğini söyler "belki çöldeki iki keşiş" hariç.

"Bir saniye" diye bağırdı Karamazov coşkun bir keyifle. "Yani dağları hareket ettirebilecek iki kişi olduğunu düşünüyorsun, öyle mi? İvan bu olağanüstü gerçeği kaydet, yaz. İşte bu adam tam bir Rus!"[83]

Karamazov gibi Dostoyevski de, bu "Rus İnancından," bu garip mucizelere inanma kapasitesinden keyif alıyordu. Onun ulusalcılığının ve "Rus ruhunun" akılcı Batı'nın manevi kurtarıcısı olduğuna dair mesihanik görüşünün kökünde bu vardı, en sonunda 1870'lerde, Avrupa kıtasında Hıristiyan imparatorluğunu kuracak "yüce Rusya'mızın kutsal misyonu" ile ilgili ulusalcı basına yazmasına neden olan şey buydu. Dostoyevski, entelektüelin inançla ilgili çektiği ızdırabın çaresini basit Rus insanının bulduğunu iddia etmişti. İnançlarına ihtiyaçları vardı, bu yaşamlarının merkezindeydi; hayata ve acılarına katlanma gücünü veriyordu. Dostoyevski'nin inancının kaynağı da buydu, şüphelerine rağmen inanmaya devam etme dürtüsü, çünkü inanç hayat için gerekliydi; akılcılık sadece çaresizliğe, cinayete ya da intihara sürüklerdi, romanlarındaki bütün akılcıların kaderinde olduğu gibi. Dostoyevski'nin şüphe ve aklın sesine cevabı, ilha-

mım, hayali ya da gerçek, inançları akılcılığın ötesinde olan şu "Rus tiplerinden" –keşişler, mistikler, Kutsal Soytarılar ve basit Rus köylüsü– alan bir tür varoluşçu *inanıyorum öyleyse varım*'dı *(credo ergo sum)*.

Dostoyevski'nin Ortodoksluğu, Rus köylü ruhunun kurtarıcı niteliğine olan inancından ayrılamazdı. Bütün romanlarında "Rus inancının Büyük Günahkârı"nı arayış, anavatanla uzlaşı sayesinde kurtuluş fikrine sıkı sıkıya bağlıdır. Dostoyevski'nin kendi kurtuluşu, sıradan Rus insanıyla ilk defa yakın temasta bulunduğu Sibirya esir kampında gerçekleşti, bu kefaret ve kurtarma teması daha sonraki çalışmalarının ana motifi oldu. Bu, siyasi bir altplam gizleyen cinayet romanı *Suç ve Ceza*'nın ana temasıydı. Ana karakter Raskolnikov, yaşlı rehinci Alyona İvanovna'yı duygusuzca öldürüşünü, nihilist ve devrimcilerin kullandığı faydacı muhakemeyi kullanarak haklı çıkarmaya çalışır: Yaşlı kadın toplum için "yararsızdı" ve bu arada kendisi de fakirdi. Böylece, tıpkı devrimcilerin kendi suçlarını meşrulaştırmaları gibi, kendi kendini rehinciyi özgecil nedenlerle öldürdüğüne ikna eder, ama aslında sevgilisi ve manevi rehberi fahişe Sonya'nın yardımıyla, kadını kendi üstünlüğünü göstermek için öldürdüğünü fark etmeye başlar. Sezar ve Napolyon gibi o da kendisinin alışılagelmiş ahlak kurallarından muaf olduğuna inanmaktadır. Raskolnikov suçunu itiraf eder. Sibirya esir kampında yedi yıl ağır cezaya çarptırılır. Ilık bir Paskalya günü Sonya ona gelir. Garip bir gücün etkisiyle Raskolnikov Sonya'nın ayaklarına kapanır ve Sonya bu kefaret eylemiyle onun sevmeyi öğrendiğini anlar. Dinsel bir vahiy anıdır:

> Gözleri sonsuz bir mutlulukla parlamaya başladı; anlamıştı, artık kendisini sevdiğinden, çok sevdiğinden hiçbir şüphesi yoktu ve en sonunda gerçekleşmişti, o an...
>
> Konuşmaya çalıştılar ama yapamadılar. Gözlerinde yaşlar vardı. Her ikisi de solgun ve zayıf görünüyordu; ama bu hastalıklı, soluk yüzlerde yenilenmiş bir geleceğin, yeni bir yaşam için tamamen iyileşmenin şafağı parıldıyordu.[84]

Sonya'nın sevgisiyle güçlenen Raskolnikov ahlaki rehberlik için onun verdiği İncil'e yönelir ve hapisteki zamanını bu yeni hayat yolunda ilerlemek için kullanmaya karar verir.

Bu tür mahkûmların acıları Rus yazarlar tarafından uzun zamandır manevi kefaret biçimi olarak görülmekteydi. Sibirya'ya yolculuk Tanrı'ya yolculuk olmuştu. Örneğin Gogol *Ölü Canlar*'ın son cildinde, yaşlı düzenbaz Chichikov'un Sibirya Sürgün kolonisinde ışığı bulmasını tasarlamıştı.[85] Slavcılar arasında Dekabrist sürgünler şehit konumundaydılar. İvan Aksakov'un kelimeleriyle, Sergei Volkonski'ye "ideal Rus tipi" olarak saygı duyuyorlardı, çünkü "bütün acıları en saf Hıristiyan ruhu ile kabul etmişti."[86] On dokuzuncu yüzyılın ortalarında, herkesin Nekrasov'un Maria'yı bir azizeye benzeten (*Rus Kadınları*) şiirini ezbere bildiği demokratik çevreler Maria Volkonski'ye gerçekten tapıyorlardı. Dostoyevski Dekabristlere ve onların eziyet çeken eşlerine duyulan bu saygıyı paylaşıyordu. 1850'de, kendi Sibirya yolculuğu sırasında kafilesi Tobolsk geçiş kampında Dekabrist eşleri tarafından karşılanmıştı. Çeyrek yüzyıl sonra bile, *Bir Yazarın Günlüğü*'nde kaleme aldığı hatıralarında bu karşılaşma ve onlara karşı tutumunda son derece saygılıdır.

> Kocalarının peşinden gönüllü olarak Sibirya'ya giden yüce çilekeşleri gördük. Her şeyden vazgeçmişler; sosyal konumlarından, zenginlikten, bağlantılarından, akrabalardan ve en yüce ahlaki görev için, var olan en özgür görev için feda etmişler. Hiçbir suçları olmadan yirmi beş yıl boyunca mahkûm olan eşlerinin katlandığı her şeye katlanmışlar. Karşılaşmamız bir saat kadar sürdü. Bizi yeni yolculuğumuz için kutsadılar; başımızda haç çıkardılar ve her birimize birer İncil verdiler, hapiste izin verilen tek kitap İncil'di. Bu kitap ağır cezamın dört yılı boyunca yastığımın altında durdu.[87]

Dostoyevski 1854'te Dekabrist eşlerinden birine, Natalia Fonvizina'ya Omsk esir kampında gelen vahiy sonucu bulduğu yeni inancının ilk açık beyanı ile ilgili yazdı.

Yazarı en çok etkileyen şey bu kadınların çektikleri acının

gönüllü doğasıydı. Dostoyevski'nin inancının merkezinde, Rus köylü sınıfının gerçek Hıristiyan özünde var olduğunu ileri sürdüğü alçak gönüllülük kavramı onların "acıya karşı sahip oldukları manevi kapasite" vardı.[88] Zayıf ve fakir olana, hatta Sibirya'ya giden konvoylarla geçerken köylülerin yiyecek ve giyecek hediye ettikleri suçlulara karşı bile duydukları doğal duyarlılığın nedeni buydu. Dostoyevski, bu merhameti köylülerin "hemcinslerine karşı Hıristiyan anlamda ortak suçluluk ve sorumluluk duydukları" fikriyle açıklamıştı.[89] Bu Hıristiyan anlam *Karamazov Kardeşler*'in ana teması olarak ortaya çıkmıştır. Romanın kalbinde ermiş Zosima'nın öğretileri yatar: "Hepimiz birbirimizden sorumluyuz, hatta dünyanın katil ve hırsızlarından da sorumluyuz ve ortak acıyı hepimiz paylaşmalıyız. Herkes kalbinde bu değişimi yaşar ve insanlığın kardeşliği gerçekleşirse Cennet Krallığı gerçek olacaktır."[90]

Dostoyevski, Zosima'nın bu dönüşümünü, fakire karşı suçlu ve sorumlu olduğunu fark ettiği ana oturtur. Zosima, keşiş olmadan önce orduda subaydı. Kendisini bir başka erkek için reddeden bir sosyete güzeline âşık olmuştu. Zosima rakibini düelloya davet etmişti. Ama düellodan bir gece önce bir vahiy geldi. O akşam Zosima kötü bir ruh halindeydi. Emir erinin yüzüne iki defa bütün gücüyle vurmuş, kan akıtmıştı. Serf ise "dimdik, başı yukarıda, gözleri sanki geçit törenindeymiş gibi Zosima'ya kilitlenmiş, her darbede titreyerek ama kendini korumak için elini bile kaldırmadan" durmuştu. O gece Zosima çok huzursuz uyudu. Ama ertesi sabah "garip bir utanç ve aşağılanma duygusuyla" uyandı. Bu duygunun nedeni, o gün gerçekleşecek düelloda kan akıtma olasılığının olması değildi, bir akşam önce zavallı emir erine karşı nedensiz bir şekilde zalim davranmasıydı. Aniden benim gibi kendisinin de Tanrı'nın suretinde yaratılan biri tarafından hizmet görmeye hakkı olmadığını fark etti. Pişmanlık içinde hizmetkârının odasına koşup dizlerinin üzerine çökerek af diledi. Düelloda ise rakibinin ateş etmesine izin verdi ve o hedefini kaçırınca kendi silahını havaya doğru ateşleyip ondan özür diledi. Aynı gün alayından istifa etti ve manastıra gitti."[91]

Başka bir sefih ordu subayı Dmitri Karamazov da benzer bir vahiy tecrübesi yaşar ve sonunda sosyal ayrıcalık suçundan pişmanlık duyar. Babasının cinayeti nedeniyle haksız yere suçlanan Dmitri, yine de kendini arındırmak ve diğer insanların günahlarının kefaretini çekmek için Sibirya'da çile çekmek ister. Vahiy Dmitri'ye bir rüyada gelir. Davasının oturumları sırasında uykuya dalar ve kendisini bir köylünün barakasında bulur. Köylülerin niye bu kadar fakir olduklarını, annenin sürekli ağlayan bebeğini niye besleyemediğini anlayamaz. Uykusundan değişmiş bir şekilde uyanır, "yüzü mutluluktan parlıyordur", sonunda "inancı değişmiştir" ve hemcinslerine karşı bir merhamet duyar.[92] Babasının cinayetinden suçlu olmadığını bilir ama köylülerin, kendi serflerinin çektikleri acı nedeniyle suçludur. Kimse Dmitri'nin neden "zavallı bebek" diye mırıldanıp durduğunu ya da neden onun için "Sibirya'ya gitmek zorunda!" olduğunu anlamaz.[93] Ama her şey davası sırasında açığa çıkar:

Madenlerde yirmi yıl çekiçle maden çıkarsam ne olur? Bundan korkmuyorum. Benim şimdi korktuğum şey başka – içimde uyanan yeni insanın gitmesi. İnsan orada da bir kalp bulur, madenlerde, yeraltında, tam yanında, diğer bir suçlu ya da katilde ve onunla arkadaş olur. Çünkü orada da insan yaşar ve sever ve acı çeker! İnsan öyle bir suçlunun donmuş kalbine yeni bir ışık üfleyebilir. İnsan yıllarca ve yıllarca bekler ve en sonunda hırsızlar mutfağından gün ışığına yüce bir ruh getirebilir, acı çekmiş ve insanlığının bilincine varmış bir ruh, bir meleğe hayatını geri vermek, bir kahraman getirmek! Üstelik onlardan o kadar çok ki, yüzlerceler ve hepimiz onlardan sorumluyuz! Niye o zaman o "bebeği" gördüm rüyamda? "Bebek niye fakir?" O anda bana gelen bir işaretti! O "bebek" için gidiyorum. Çünkü hepimiz hepsinden sorumluyuz. Bütün "bebeklerden" ve küçük çocuklardan ve büyük çocuklardan. Hepimiz "bebeğiz." Ve ben onların hepsi için gideceğim, çünkü biri hepsi için gitmeli.[94]

Dostoyevski bir sosyal çalışma ve sorumluluk kilisesine inanmıştı. On sekizinci yüzyıldan bu yana Petro Devleti'nin kendisini zincirlemesine izin veren ve sonuç olarak manevi otoritesini kaybeden resmi kiliseyi eleştiriyordu. Kiliseyi toplumda daha

aktif olmaya çağırmıştı. Manevi rolünün bakışım kaybettiğini ve Rusya'nın en önemli sorunlarına, fakirlerin acısına karşı kayıtsız kaldığını söylemişti. Bu tür görüşler, Slavcı Khomiakov gibi laik teologlar, hatta kilise hiyerarşisinde, yazılarıyla Dostoyevski'yi etkileyen bazı papazlar tarafından geniş ölçüde paylaşılıyordu.[95] Kilisenin, daha anlamlı ve sosyal sorumluluk sahibi bir manevi topluluk arayışında olan sosyalist aydın sınıf, çeşitli sektler ve mistikler karşısında gerilediğine dair ortak bir düşünce vardı.

Dostoyevski'nin çalışmaları bu bağlamda görülmelidir. O da bu tür bir kilise, Slavcıların *sobornost*'u gibi, manastırın duvarlarını aşıp bütün Rusları canlı inanan cemiyetlerinde birleştirecek bir Hıristiyan kardeşliği arıyordu. Ütopyası, sosyo-mistik ideali, teokrasiden farksızdı. Dostoyevski bu fikre *Karamazov Kardeşler*'de İvan'ın, dini mahkemelerin yetki alanlarının radikal olarak genişlemesini teklif eden makalesi için ermiş Zosima'dan onay aldığı sahnede yaklaşır. Bu konu romanın yayınlandığı dönemde oldukça güncel bir öneme sahiptir. Roma Kilisesi'nin devlet içinde özümsendiği Batı tarihi modeline karşın Kutsal Rusya fikrinin, devleti kilise seviyesine çıkarmak olduğunu ileri sürer İvan. İvan'ın mahkeme reformları, devletin zorlayıcı gücü için kilisenin ahlaki yaptırımının yerine geçecekti: Suçluları cezalandırmak yerine toplum onların ruhlarını iyileştirmelidir. Zosima bu öneriden mutlu olur. Ona göre hiçbir suçlu, Sibirya hapishanelerindeki ağır cezalar ile bırakın iyileşmeyi, engellenemez bile. "Ama yabancı suçluların tersine," diye devam eder Zosima, "en sertleşmiş Rus katil bile suçunu fark etmeye ve pişman olmaya yetecek kadar bir inancı korur içinde ve manevi iyileştirme ile yaşayan kilisenin bir üyesi kurtulmakla kalmaz, belki de suçların kendisi bile inanılmayacak boyutlarda azalır."[96] Dostoyevski'nin, ermişin, kaderinde Rus topraklarında ortaya çıkacağı yazılı olan "tek, evrensel ve egemen kilise" ile ilgili teokratik görüşünü (Optina'lı Peder Zedergolm'un yazılarını temel alan) paylaştığı *Not Defteri*'nde açıkça görülmektedir. "Yıldız Doğu'dan yükselecek!"[97]

Dostoyevski'nin yazar arkadaşı Vladimir Soloviev'e göre

Karamazov Kardeşler, yazarın Hıristiyan sevginin sosyal birliği olarak kilise idealini açıklayacağı bir dizi roman olarak planlanmıştı önce.[98] Bu görüşün *Karamazov Kardeşler*'den, (manastırdan ayrılıp dünyaya açılan) Alyoşa'nın, tüberkülozdan ölen zavallı çocuk Ilyusha'nın cenazesine katıldığı son sahnesinde gelişmekte olduğu görülebilir. Ayinden sonra, ölen çocukla ilgilenirken peşinden gelen çocukları etrafında toparlar. Bu havariler on iki tanedir. Ilyusha'mn babasının, oğlunu gömmek istediği taşın yanında toplanırlar. Veda konuşmasında Alyoşa, çocuklara ölen oğlanın ruhunun sonsuza kadar kalplerinde yaşayacağını söyler. Hayatlarında bir iyilik kaynağı olacağını ve onlara "İyi ve doğru bir şey yaptığınızda hayatın ne kadar iyi olduğunu!" hatırlatacağını söyler Alyoşa çocuklara.[99] Burada manastır duvarlarının dışında yaşayan kilise, her çocuğun kalbine uzanan bir kilise bulunmaktadır; Alyoşa'mn bir zamanlar hayalini kurduğu, "artık ne zenginin ne fakirin, ne yücenin ne alçakgönüllünün olduğu, ama bütün insanların Tanrı'nın çocukları olduğu ve gerçek İsa Krallığı'nın geleceği" bir kilise vardır.[100]

Sansürcüler, bu tür pasajların İsa'dan çok sosyalizmle ilgili olduğunu iddia ederek Dostoyevski'nin romanının büyük parçalarını yasakladılar.[101] Antisosyalist olarak tanınan bir yazar için ironiktir ama Dostoyevski'nin demokratik kilise görüşü gençliğinde desteklediği sosyalist fikirlere yakın olmaya devam etmişti. Vurgu değişmişti –sosyalist olarak toplumun değişiminin ahlaki bir ihtiyaç olduğuna inanmış, fakat bir Hıristiyan olarak manevi reformun sosyal değişimi etkileyecek tek yol olduğunu görmeye başlamıştı– ama aslında gerçeği arayışı hep aynı kaldı. Dostoyevski'nin bütün hayatı İncil öğretileri ile bu dünyada sosyal adalet ihtiyacını birleştirme çabası olarak görülebilir. O, cevabı "Rus ruhunda" bulduğunu düşünmüştü. Son yazılarından birinde Dostoyevski Rus Kilisesi ile ilgili görüşünü özetlemişti:

> Kilise binalarından ya da vaazlardan bahsetmiyorum: Amacı ve sonucu dünyada, tabii dünyanın kapsayabileceği kadarıyla, evrensel kiliseyi kurmak olan Rus "sosyalizmimizden" bahsediyorum (ve ne kadar garip gö-

rünse de, kilisenin temsil ettiği her şeyin tam karşıtı olan bu kelimeyi fikrimi açıklamak için alıyorum). Her zaman Rus insanının özünde olan, İsa adına büyük, genel, evrensel kardeşlik birliğine karşı olan bitmez özlemden bahsediyorum. Ve eğer bu birlik henüz var olmadıysa, eğer kilise henüz tam olarak kurulmadıysa –sadece dualarda değil, gerçekte– o zaman bu kilise için arzu ve aralıksız özlem... Milyonlarca insanımızın kalbinde hâlâ bulunabilir. Rus halkının sosyalizmini komünizmde, mekanik formlarda bulamayız: Onlar kurtuluşun, sonunda İsa adına dünya çapında oluşacak birlikte bulunacağına inanırlar. Bu, bizim Rus sosyalizmimizdir![102]

5

28 Ekim 1910 günü sabah saat 4'te Tolstoy, Yasnaya Polyana'daki evinden sessizce çıktı, arabayla yakındaki istasyona gitti ve Kozelsk'e, Optina Pustyn manastırındaki istasyona üçüncü sınıf bir bilet aldı. Seksen iki yaşında, yaşayacak sadece on günü kalan Tolstoy, manastıra sığınmak için her şeyden –karısından ve çocuklarından, yaklaşık elli yıl yaşadığı evden, köylülerinden ve edebi kariyerinden– vazgeçiyordu. Daha önce de pek çok kez kaçma dürtüsünü hissetmişti. 1880'den beri geceleri, arazisinden geçen Kiev yolunda yürüyen hacılara katılma alışkanlığmdaydı, bazen kahvaltı saatine kadar dönmezdi. Ama şimdiki dürtüsü ebediyen gitmekti. Karısı Sonya'yla genellikle dini görüşleri ile ilgili sonsuz tartışmaları, hayatını katlanılmaz hale getirmişti. Son günlerinde huzur ve sessizlik istiyordu.

Tolstoy nereye gittiğini bilmiyordu. Aceleyle çıkmıştı, plan yapmadan. Ama bir şey onu Optina'ya çekmişti. Belki ilk kez okuyup daha yeni bitirdiği *Karamazov Kardeşler*'di bu, ya da belki son günlerini Optina keşişlerinin yönetiminde olan yakınlardaki Shamordino rahibe manastırında geçiren mutlu çocukluğundan kalma yaşayan tek kişi, yani kız kardeşi Marya'nın varlığıydı. Manastır Yasnaya Polyana'daki mülkünden çok uzak değildi ve geçmiş otuz yıl içinde ermiş Amvrosy ile Tanrı hakkında konuşup huzursuz beynini sakinleştirmek için pek çok kez

bir köylü gibi yürüyerek gitmişti. Optina keşişlerinin çileci yaşantısı Tolstoy'a ilham vermişti; öyle ki *Sergey Baba* (1890-98) –dua ve tefekkürle Tanrı'yı bulmaya çalışan ve sonunda huzuru yollara düşmüş bir keşiş olarak bulan eski emir subayı Optina keşişinin hikâyesi– Tolstoy'un dünyadan feragat etme dinsel özleminin bir monoloğu olarak okunabilirdi. Bazıları Tolstoy'un Optina'da kilise ile son bir uzlaşı arayışında olduğunu, kilisenin 1901 yılındaki aforoz kararının geçersiz kılınmasından önce ölmek istemediğini söylüyordu. Elbette böyle bir uzlaşının gerçekleşebileceği bir yer varsa, orası kilise ritüelleri ve kurumlarıyla Hıristiyanlığa karışmamış, mistik yaklaşımı ile Tolstoy'un kendi dini inancına çok yakın olan Optina'ydı. Ama Tolstoy daha çok "ayrılma" ihtiyacıyla hareket etmiş gibiydi. Ruhunu bir sonraki dünyadaki yolculuğa hazırlamak için bu dünyanın ilişkilerinden kaçmak istemişti.

İtiraflarım'dan anlaşıldığı kadarıyla Tolstoy'un Tanrı'ya dönüşü ani, 1870'lerde yaşadığı moral çöküş sonucu olmuştu. Bu, çöküş öncesi dönemin edebi Tolstoy'u ile çöküş sonrası dini düşünür arasında kesin ayırım yapan pek çok bilginin görüşüdür. Ama aslında inancı arayış Tolstoy'un hayatının ve sanatının değişmez unsuruydu.[103] Bütün kimliği manevi anlam ve mükemmellik arayışı ile bağlantılıydı ve ilhamını İsa'nın hayatından almıştı. Tolstoy Tanrı'yı sevgi ve birlik bağlamında düşünüyordu. Ait olmak, kendini bir topluluğun parçası olarak hissetmek istiyordu. Evlilikte ve köylü sınıfla arkadaşlığında aradığı ideal buydu. Tolstoy için Tanrı sevgiydi: sevginin olduğu yerde Tanrı vardı. Her insanın ilahi özü merhamet ve sevme yetilerindeydi. Günah sevginin kayboluşuydu –başlı başına bir cezaydı– ve tek kefaret yolu sevginin kendisiydi. Bu tema Tolstoy'un ilk hikâyesi *Aile Mutluluğu*'ndan (1859) son romanı *Diriliş*'e (1899) kadar bütün yapıtlarının içindedir. Bu edebi çalışmaları bir şekilde dini görüşlerinden ayrı görmek yanıltıcıdır. Bunlar daha çok, Gogol gibi, bu görüşlerin alegorileri, ikonlarıdır. Tolstoy'un bütün karakterleri Hıristiyan sevgi biçimi arayışında, hayatlarına bir anlam ve amaç katacak tek şey olan diğer insanlarla bağlantı

duygusu arayışındadırlar. Soyutlanmış ve tamamen kendi içine fırlatılmış Anna Karenina'nın Tolstoy'un evreninde yok olmaya mahkûm olmasının nedeni budur ya da *Savaş ve Barış*'taki Prenses Maria ya da köylü Karataev gibi en yüce karakterlerin sevgilerini diğer insanlar için acı çekerek göstermelerinin.

Tolstoy'un Tanrı'ya karşı mistik bir yaklaşımı vardı. Tanrı'nın insan aklıyla kavranamayacağını, ancak sevgi ve dua aracılığıyla hissedilebileceğini düşünüyordu. Tolstoy'a göre dua, ruhun bedenden çıkıp evrenle bir olduğu tanrısallığın farkında olma anı, vect ve özgürlük anıydı.[104] Tolstoy'un dinini Budizmle ya da diğer Doğulu inançlarla karşılaştıran teolog sayısı az değildir.[105] Ama aslında, onun mistik yaklaşımıyla Optina'mn keşişlerinin yaklaşımları arasında pek çok ortak yön vardı. Bununla birlikte Tolstoy'un Rus Kilisesi'nden ayrılması çok önemliydi, Optina bile onun manevi ihtiyaçlarını tatmin edemezdi. Tolstoy kilisenin doktrinlerini –Teslis, diriliş, tüm kutsal İsa kavramlarını– reddetmiş ve yaşayan bir insan olarak İsa örneğine dayalı, daha gerçekçi bir din tavsiye etmeye başlamıştı. Onun Hıristiyanlık biçimi hiçbir kilise tarafından sınırlanamazdı. Manastır duvarlarını aşıp, Rusya gibi bir ülkede hiçbir Hıristiyanın görmezden gelemeyeceği sosyal konularla meşgul oluyordu, yoksulluk ve eşitsizlik, zalimlik ve baskıyla. Tolstoy'un moral çöküşünün ve 1870'lerin sonundan itibaren toplumu reddedişinin dini temeli buydu. Gerçek Hıristiyanın, *İsa'nın Dağdaki Vaaz*'da öğrettiği gibi yaşaması gerektiğine gittikçe daha fazla inanan Tolstoy, arazisini satmaya, parasını yoksullara vermeye ve onlarla birlikte Hıristiyan kardeşliği içinde yaşamaya söz verdi. Aslında inançları, bir tür Hıristiyan sosyalizm ya da kilise ve devlet otoritesinin her biçimini reddettiğine göre anarşizm anlamına geliyordu. Ama Tolstoy devrimci değildi. Sosyalistlerin şiddetini reddetmişti. Barış yanlısıydı. Ona göre adaletsizlik ve baskı ile savaşmanın tek yolu İsa'nın öğretilerine uymaktı.

1917 Devrimi, Tolstoy'un basit İncil okuyuşunun, kilise ve devlete karşı oluşturduğu tehditi görmemizi engelledi. 1900'lerdeki aforozu döneminde Tolstoy'un gerçek ulusal yandaşları

vardı. Onun Hıristiyan anarşizmi köylü sınıfa çok çekici geliyordu ve bu nedenle yerleşik kiliseye ve hatta çara karşı büyük bir tehdit olarak algılanıyordu. Rusya'daki bütün sosyal devrimlerin manevi temelleri olmalıydı ve en ateist sosyalistler bile belirlenmiş hedeflerine dinsel çağrışımlar verme gereğinin bilincindeydi.* "Rusya'da iki çar var," diye yazar, tutucu *Novoe vremia* gazetesinin editörü A.S. Suvorin 1901'de: "II. Nicholas ve Leo Tolstoy. Hangisi daha güçlü? II. Nicholas, Tolstoy'a bir şey yapamaz; tahtını sallayamaz. Ama hiç şüphesiz Tolstoy onunkini sallıyor."[106] Eğer çarist otoriteler Tolstoy'u kendi başına bıraksalardı bu raddeye gelinmezdi. Pek az insan 1880'lerdeki dini yazılarını okuyordu ve ancak 1890'da, kilise onu hükümeti düşürmeye çalışmakla suçladıktan sonra bu çalışmaların yasadışı baskıları taşrada dolaşmaya başladı.[107] *Diriliş*'i yayınladığı 1899'a gelindiğinde Tolstoy bir roman yazarından çok sosyal eleştirmen ve dini muhalif olarak tanınıyordu. Tolstoy'un hayatındaki en çok satan romanı olmasına neden olan şey *Diriliş*'in çarist devletin kurumlarına –kilise, hükümet, yargı ve ceza sistemleri, özel mülk ve aristokrasinin sosyal âdetlerine– dini saldırısıydı.[108] "Bütün Rusya bu kitapla besleniyor," diye yazar mest olmuş Stasov, Tolstoy'u kutlamak için. "Kışkırttığı konuşma ve tartışmalara inanamazsın... On dokuzuncu yüzyıl edebiyatında bir benzeri yok bunun."[109] Kilise ve devlet Tolstoy'a ne kadar saldırırsa yazarın yandaşları da o kadar artıyordu, ta ki 1901'de aforoz edilmesine kadar. Aforozun amacı Tolstoy'a karşı genel bir nefrete neden olmaktı ve bu çağrıya yanıt veren gerici ve Ortodoks

* Sosyalizmin dinsel etkileşiminden en büyük siyasi çıkar sağlayanlar Bolşeviklerdi. 1917'de kırsal yoksullar için yazılan bir el ilanında S. G. Strumilin sosyalizmi İsa'nın çalışmaları ile karşılaştırmış ve "dünyevi kardeşlik, eşitlik ve özgürlük krallığı" kuracağını iddia etmişti (S. Petrashkevich [Strumilin], *Pro zemliu i sotsializm: slouo sotsialdetnokrata k derevenskoi bednote* (Petrograd, 1917), s. 1—2.). Suikast girişiminde yaralanmasından sonra, Ağustos 1918'de ortaya çıkan Lenin kültü açık dinsel imalar taşıyordu. Lenin, İsa benzeri, halkın davası için ölmeye hazır ve kurşunlar onu öldürmediği için mucizevi güçlerle kutsanmış bir figür olarak tanımlanıyordu. Parti'nin gazetesinin adı olan *Pravda* (anlamı Gerçek ve Adalet) köylü bilincinde açık dinsel anlamlara sahipti – tıpkı Kızıl Yıldız gibi, çünkü halk biliminde bakire Pravda, alnında bütün dünyayı aydınlatan, gerçek ve mutluluk getiren bir yıldız taşır.

fanatikler oldu. Tolstoy ölüm tehditleri ve hakaret mektupları aldı; aşırı ulusalcıları desteklemesi sebebiyle kötü bir üne sahip Kronstadt Piskoposu bile, yazarın ölümü için sağ kanat basında dolaşan bir dua yazdı.[110] Ama her tehdit mektubuna karşı Tolstoy, ülke çapındaki köylerden yüzlerce destek mektubu alıyordu. İnsanlar ona yerel yönetimlerindeki suistimalleri yazıyor ya da 1905'ten bu yana idam edilen devrimcilere tepki olarak yazdığı ünlü *Sessiz Kalamam* başlıklı makalesinde çarı kınadığı için teşekkür ediyorlardı. Daha önce hiç roman okumamış milyonlar Tolstoy'un kitaplarını okuyordu. Ve gittiği her yerde yazara iyi dilekler dileyen kalabalıklar –Tolstoy'un 1908'de sekseninci doğum günü sırasında bir polisin söylediği gibi– çarı karşılayanlardan çok daha büyük kalabalıklar oluşuyordu.

Tolstoy *Diriliş*'ten kazandığı bütün parayı Dukhoborlara* verdi. Dukhoborlar, Tolstoy'dan önce Tolstoycuydular. Bu dini mezhep Hıristiyan kardeşliğin ilk topluluklarının kurulduğu on sekizinci yüzyıla, hatta belki daha öncesine uzanıyordu. Kilise ve devlet otoritesini reddeden barış yanlıları olarak Rusya'daki var oluşlarının başından itibaren eziyet görmeye başlamış ve 1840'da Kafkaslara yerleşmek zorunda bırakılmışlardı. Tolstoy, Dukhoborlarla ilk kez 1880 yılının başlarında ilgilenmeye başladı. Onların fikirlerinin yazıları üzerindeki etkisi açıktı. "Tolstoyculuğun" bütün çekirdek unsurları –Tanrı'nın Krallığı'nın içimizde olduğu fikri, yerleşik kilisenin doktrin ve ritüellerini red, (hayal edilen) köylü yaşam tarzı ve cemaatin Hıristiyan prensipleri– aynı zamanda Dukhobor inancının da parçasıydı. Mezhep 1895 yılında zorunlu askerliğe karşı bir dizi toplu gösteri düzenlemişti. Binlerce Tolstoycu (ya da kendilerine bu adı veren barış yanlıları) onların bu protestosuna katılmak için Kafkaslarda toplandı, pek çoğu Dukhoborlarla birleşti. Tolstoy, onların amaçlarını yayımladı, basına birkaç yüz mektup yazdı ve sonunda (ihtilaflarının hükümete aynı derecede sıkıntı verdiği) Kanada'ya yerleştirilmelerini sağladı ve masraflarının çoğunu da karşıladı.[111]

Tolstoy diğer pek çok mezheple de yakın ilişkideydi. Onun

* 17. yy'da Rus-Ortodoks Kilisesi'nden kopan dini bir toplum. (çev.)

yaşayan Hıristiyanlığı ile mezheplerin Rus toprağında gerçek kilise arayışları arasında doğal bir benzerlik vardı: Hepsi de sosyal ütopya vizyonundan geliyordu. "Tolstoyculuğun" kendisi bir tür mezhepti ya da en azından düşmanları öyle düşünüyordu. Tolstoy'un yandaşlarıyla esas dini mezhepler arasında, Tolstoy'un liderliğinde birleşik bir hareket düzenleme konusunda uzun tartışmalar oluyordu.[112] Bu, kiliseye karşı büyük bir meydan okumaydı. Mezhepçilerin sayısı şaşırtıcı derecede artmıştı, on sekizinci yüzyılda 3 milyon üye civarındayken yirminci yüzyılın ilk on yılında belki 30 milyona çıkmıştı. Bazı bilginlere göre Rus nüfusunun tam üçte biri (yaklaşık 120 milyon) bir mezhebe üyeydi.[113] On dokuzuncu yüzyılın son on yılında popülist aydın sınıfın incelemeye başladığına göre, her yıl yeni mezhepler oluşturuluyor ya da keşfediliyordu. Sonra 1900'lerde teosofistler*, antroposofistler**, sembolistler***, rasputinciler ve her tür mistik, bu mezheplerde, yeni ve daha "esaslı", bir tür Rus inancı özlemlerine yanıt görmeye başladılar. Yerleşik kilise şiddetle içe kapanma tehlikesi içindeydi. Siyasi olarak devlete zincirli, cemaat hayatı manevi olarak ölmediyse bile atıl olan kilise, köylü cemaatinin, dünyada gerçek ve adalet arayışı ile mezheplere ya da şehre ve sosyalistlere katılmak üzere kaçmasını engelleyemiyordu.

Eğer Tolstoy'un Hıristiyan anarşizmi, özgür Hıristiyan sevgi ve kardeşlik topluluğuna ait olma hasretiyle harekete geçmekteyse, dininin kişisel kökü her geçen yıl daha da yoğunlaşan ölüm korkusuydu. Ölüm, hayatında ve sanatında bir saplantıydı. Ebeveynleri öldüğünde bir çocuktu ve sonra genç bir delikanlıyken, *Anna Karenina*'da Konstantin'in kardeşi Nikolai Levin'in ölüm sahnesinde resmedilen unutulmayacak bir olayda kardeşi

---

* Bütün dinlerin, insanlığın daha büyük mükemmelliğe tekamülü için "manevi hiyerarşi" teşebbüsleri olduğuna ve her dinin gerçeğin bir parçası olduğuna inananlar. (çev.)

** Doğru eğitim ve kişisel disiplinle insanın manevi dünyayı tecrübe edebileceğini ileri sürenler. (çev.)

*** Komünyonda kullanılan ekmek ve şarabın birer sembol olduğuna, gerçek anlamda İsa'nın kanı ve eti olmadığına inananlar. (çev.)

Dmitri'yi de kaybetti. Tolstoy umutsuz bir şekilde ölümü hayatın bir parçası olarak mantıklı kılmaya çalıştı. "Ölümden korkan insanlar ölüm onlara boşluk ve karanlık olarak göründüğü için korkarlar," diye yazar *Hayat Üzerine*'de (1887), "ama hayatı görmedikleri için boşluk ve karanlık görürler."[114] Sonra, belki de Schopenhauer'in etkisiyle, ölümü, insanın kişiliğinin evrenin soyut özünde ayrışması olarak kabul etmeye başladı.[115] Ama bunların hiçbiri, onu iyi tanıyanları ikna etmiyordu. Çehov'un Gorki'ye mektupta yazdığı gibi, Tolstoy kendi ölümünden çok korkuyordu ama bunu itiraf etmek istemiyordu, bu nedenle kutsal kitapları okuyarak kendini sakinleştiriyordu.[116]

1897'de Tolstoy, Çehov'u ziyaret etti. Oyun yazarı ağır hastaydı. Uzun süredir verem hastası olan yazarın hastalığı aniden kötüleşmiş, akciğerlerinde ağır kanama başlamış ve durumunu o zamana kadar ihmal eden Çehov sonunda doktorları çağırmak zorunda kalmıştı. Kanamadan altı gün sonra kliniğe gelen Tolstoy, Çehov'u neşeli bir şekilde yatağında oturur, güler, şakalaşır ve büyük bir bira bardağına kan tükürür bulmuştu. Çehov içinde bulunduğu tehlikenin farkındaydı –ne de olsa doktordu– ama moralini yüksek tutuyor ve hatta gelecekle ilgili planlar hakkında konuşuyordu. Çehov her zamanki keskin zekâsıyla Tolstoy'un, kendisini ölmek üzere bulmadığı için "neredeyse hayal kırıklığına uğradığını" fark etmişti. Çehov'un ölümü kabul etmiş gibi görünmesi ve hayatına devam etmesi Tolstoy'u büyülemiş ve belki de sakin tavırlarına gıpta ederek daha fazlasını öğrenmek istemişti. Kısa zaman sonra Tolstoy, genellikle ağır bir hastanın yatağı etrafında konuşmanın tabu olduğu bir konuya değindi. Çehov orada kan tükürürken, ona ölüm ve ölümden sonraki yaşamla ilgili bir nutuk çekti. Çehov onu dikkatle dinledi ama sonuna doğru sabrını kaybetti ve tartışmaya başladı. Tolstoy'un ölünün içinde çözüleceğine inandığı gizemli gücü, "biçimsiz, donmuş bir kütle" olarak görüyordu Çehov ve Tolstoy'a gerçekte bu tür bir sonsuz yaşamı istemediğini söyledi. Çehov, aslında ölümden sonraki hayatı anlamadığını ve bunu düşünmekle ya da onun deyişiyle "ölümsüzlük hayalleriyle" kendini avutmakta

bir yarar görmediğini söyledi.[117] İki adam arasındaki can alıcı fark buydu. Tolstoy ölümü düşündüğünde düşünceleri başka bir dünyaya dönüyordu, Çehov'un ise her zaman bu dünyaya. "Hiçbir şey haline gelmek korkutucu," dedi arkadaşı ve yayıncı A. S. Suvorin'e, Tolstoy gittikten sonra. "Seni mezarlığa götürüyorlar, eve dönüyorlar, çay içmeye başlıyorlar ve seninle ilgili riyakârca konuşuyorlar. Düşüncesi bile korkunç."[118]

Hayatının son yıllarında bir inancı olmadığını iddia etmesine rağmen, Çehov bir ateist değildi.[119] Dini tavrı aslında çok karmaşık ve değişkendi. Dindar bir ailede yetişmişti ve hayatı boyunca kilise ritüellerine güçlü bağlılığını sürdürmüştü. İkon toplamıştı ve Yalta'daki evinde yatak odasının duvarında çarmıha gerilmiş bir İsa heykeli asılıydı.[120] Rus manastırları ve azizlerin hayatları hakkında okumayı seviyordu.[121] Yazışmalarından Çehov'un kilise çanlarını sevdiğini, sık sık kiliseye gittiğini ve ayinlerden keyif aldığını, manastırlarda kaldığını ve pek çok kez keşiş olmayı düşündüğünü öğrendik.[122] Çehov kiliseyi sanatçının müttefiki ve sanatçının görevini de manevi bir görev olarak görüyordu. Arkadaşı Gruzinski'ye bir kez söylediği gibi "köy kilisesi köylünün güzel bir şeyi tecrübe edebileceği tek yerdi."[123]

Çehov'un edebi çalışmaları dini karakterler ve temalarla doludur. Hiçbir Rus yazar, belki sadece Leskov hariç, ibadet eden insanlar ya da kilise ritüelleri hakkında bu kadar sık veya bu kadar yumuşak duygularla yazmamıştır. Çehov'un önemli hikâyelerinin çoğu *(Piskopos, Öğrenci, Yolda* ve *Altıncı Koğuş gibi)* ciddi bir şekilde inanç arayışı ile ilgiliydi. Çehov'un kendisinin de din konusunda şüpheleri vardı, hatta manastırlar dindar olmayan insanları alsaydı ve dua etmek gerekmeseydi, keşiş olabileceğini yazmıştı.[124] Ama inancı ya da manevi idealleri olan insanların duygularını paylaştığı açıktı. Belki de Çehov'un görüşünü en iyi *Üç Kızkardeş*'te, "Bana öyle geliyor ki, insanın bir inancı olmalı ya da bunu arıyor olmalı, aksi takdirde hayatı boş olur, oldukça boş," diyen Masha ifade etmektedir.[125] Çehov Tanrı'nın varlığı ile ilgili soyut sorularla çok da ilgili değildi. Suvorin'e söylediği gibi, bir yazar bunları sormamak gerektiğini

bilmeliydi.[126] Ama din kavramım bir yaşam tarzı –temel ahlak kuralı– olarak kucaklamıştı, onun için anlamı buydu ve basit Rus insanı için de öyle olduğunu düşünmekteydi.[127]

"Değerlendirebildiğim kadarıyla, kendi adıma konuşuyorum ve gördüklerimden anladığım kadarıyla, bu yetenek Rus insanında en yüksek seviyede bulunmakta. Rus yaşantısı sınırsız sayıda inanç ve heves sunar, ama benim fikrimi sorarsanız, ne inanmanın ne de reddetmenin yakınına bile yaklaşmamıştır. Eğer bir Rus Tanrı'ya inanmıyorsa bu başka bir şeye inanıyor demektir."[128]

Bu Çehov'un görüşüne yakındı ve kendisi bu anlamda çok Rustu. Çehov'un Tanrı'nın varlığı ile ilgili kendi şüpheleri olabilir. Ama Rusların inanmaya olan ihtiyacını hiçbir zaman gözden kaçırmamıştı. Çünkü gelecek daha iyi bir dünyada inanç yoksa, hayat Çehov'un Rusya'sında katlanılamaz olurdu.

İnanma ihtiyacı Rus hayat tarzı için ne kadar gerekliyse onun sanatı içinde o kadar merkeziydi. Çehov'un oyunları inançlarını insan hayatını iyileştirmek için çalışma yeteneğine ve bilime yerleştiren (*Vanya Dayı*'da Dr.Astrov, *Üç Kızkardeş*'te Vershinin ve *Vişne Bahçesi*'nde Trofimov), Hıristiyanlığın gelecekte daha iyi bir yaşam umuduyla, kendilerini acı çekmeye ve katlanmaya razı eden karakterlerle doludur. Sonya'nın *Vanya Dayı*'nın ünlü (ve daha önce alıntılanmış) kapanış dizelerinde söylediği gibi: "Zamanı geldiğinde boyun eğerek öleceğiz ve orada, öbür dünyada, acılara katlandığımızı, ağladığımızı, acı bir hayat yaşadığımızı söyleyeceğiz ve Tanrı bize acıyacak."[129] Çehov sanatçıyı dert ortağı, manevi son için çalışan biri olarak görür. 1902 yılında Diaghilev'e şöyle yazar:

Modern kültür, büyük bir gelecek için çalışmanın sadece başlangıcıdır, çok uzak bir gelecekte bile olsa insanın gerçek Tanrı hakikatini anlayabilmesi amacıyla, belki de on bin yıl devam edecek bir çalışmanın. Yani tahmin ederek değil, Dostoyevski'de arayarak değil, ama açıkça algılayarak, iki ile ikinin dört ettiğini algılaması gibi.[130]

Ölüm Çehov'un bütün çalışmalarında hissedilir ve son hikâyelerinin çoğunda ölüme yaklaşım esas temadır. Çehov hayatı boyunca ölümle karşı karşıyaydı –önce bir doktor olarak, sonra da ölmekte olan bir insan– ve belki de bu kadar yakın olduğu için bu konu hakkında korkusuz bir dürüstlükle yazmıştı. Çehov insanların çok sıradan bir şekilde öldüklerini anlamıştı, çoğunlukla hayatı düşünerek ölüyorlardı. Ölümün doğal sürecin bir parçası olduğunu görmüştü ve ölüm ona geldiğinde onu ağırbaşlılık, cesaret ve hayata karşı daima gösterdiği sevgiyle karşılamıştı. Haziran 1904'te Almanya'da, Badenweiler'de bir otele karısı Olga'yla giriş yaptı. "Ölmeye gidiyorum," dedi bir arkadaşına gidişlerinin arifesinde. "Her şey bitti."[131] 2 Temmuz gecesi bir ateşle uyandı, bir doktor çağırdı ve ona yüksek sesle *Ich sterbe,* (*Ölüyorum*) dedi. Doktor onu sakinleştirmeye çalıştı ve gitti. Çehov bir şişe şampanya ısmarladı, bir bardak içti, yatağına uzandı ve öldü.[132]

Tolstoy için ölüm o kadar kolay bir şey değildi. Kendi faniliğinden korkarak dinini ölümün manevi bir kurtuluş olduğu, kişiliğin "evrensel ruh" içinde eridiği mistik bir kavramla ilişkilendirmişti, yine de bu, korkusunu tam olarak yok etmemişti. Başka hiçbir yazar gerçek ölüm anı ile ilgili bu kadar sık ya da bu kadar yaratıcı bir şekilde yazmamıştır, İvan İlyiç'in ya da *Savaş ve Barış*'ta Prens Andrei'nin ölümünün betimlemeleri yazındaki en iyiler arasındadır. Ama bunlar sadece ölüm değillerdir. Son hesaplaşmalardır, ölen kişilerin hayatlarının anlamını yeniden değerlendirdikleri ve manevi gerçekte bir kurtuluş ya da kararlılık buldukları anlar.[133] *İvan İlyiç'in Ölümü*'nde (1886) Tolstoy, ölüm yatağında uzanmış geçmişine bakarken kendisi ile ilgili gerçeği fark eden bir adamı, kıdemli bir yargıcı gösterir. İvan İlyiç sadece kendisi için var olduğunu ve bu yüzden hayatının ziyan olduğunu görür. Bir yargıç olarak kariyeri için yaşamıştır ama karşısına çıkan insanlara, şimdi kendisini tedavi eden doktorun kendisine gösterdiği ilgiden daha fazla ilgi göstermemiştir. Hayatını ailesi etrafında düzenlemiştir ama onları sevmez ve onlar da kendisini seviyor gibi görünmezler, çünkü hiçbiri onun

ölmekte olduğu gerçeğinin farkına varmaz ve onu rahatlatmaya çalışmaz. İvan İlyiç'in sahip olduğu tek gerçek ilişki hizmetkârı Gerasim'le, onun bakımını üstlenen, geceleri onunla oturan ve ayaklarını kaldırarak ona biraz rahatlık veren "genç köylü çocuklardır." Gerasim bütün bunları ölmekte olduğunu bildiği bir adama karşı basit bir iyilik olarak yapar ve bu gerçeği fark edişi bile ölmekte olan adam için müthiş bir rahatlıktır.

İvan İlyiç, "ölümünün berbatlığının ve korkunçluğunun" etrafındakiler tarafından bir rastlantı ve oldukça uygunsuz, can sıkıcı bir olay seviyesine indirgendiğini görür (tıpkı oturma salonuna kötü kokan biri girdiğinde insanların davrandıkları gibi) – ve bu, bütün hayatı boyunca hizmet ettiği o nezaket adına yapılmaktaydı. Kimsenin onun için bir şey hissetmediğini gördü, çünkü kimse onun durumunu takdir etmeye bile istekli değildi. Durumu fark eden ve onun için üzülen tek kişi Gerasim'di. Ve İvan İlyiç'in sadece Gerasim'le birlikteyken içinin rahat olmasının sebebi buydu. Bir tek Gerasim yalanlar söylemiyordu, her şey, bir tek onun durumu anladığını gösteriyordu ve o, bunu gizlemeyi gerekli görmemişti, sadece hasta olan, yitip gitmekte olan efendisi için üzülüyordu. Bir seferinde İvan İlyiç onu yatağına göndermek istediğinde lafı dolandırmadan demişti ki:

"Hepimiz öleceğiz, biraz sıkıntının ne önemi var?" Bununla fazladan çalışmayı önemsemediğini, çünkü bunu ölmekte olan bir insan için yaptığını ve bir gün kendi ölüm zamanı geldiğinde birinin de onun için aynısını yapacağını umduğunu söylemek istemişti.[134]

Basit bir köylü, gerçek ve merhametle ilgili bir ahlak dersi vermişti bu yargıca. Nasıl yaşanıp nasıl ölüneceğini göstermişti, çünkü köylünün ölüm gerçeğini kabullenişi, İvan İlyiç'in hayatının son bilinçli anında korkuyu yenmesini sağlamıştı.

İvan İlyiç'in Ölümü, Tolstoy'un arkadaşı, adli hizmetlerde görevli İvan İlyiç Mechnikov'un ölümüne dayanıyordu, kardeşi son günlerini detaylı bir şekilde Tolstoy'a anlatmıştı.[135] Rus yüksek sınıfın, hayatlarının son anlarında hizmetkârlarının varlığından rahatlık duymaları pek de olağandışı değildi. Günlük ve anılarda görüldüğü kadarıyla ölen kişinin korkularını yenmesine, günah çıkarma ve son ayinler için gelen rahipten çok,

"ölümün yüzüne bakmalarını sağlayan" basit köylü inançları ile hizmetkârlar yardım ediyordu.[136] Köylünün ölüme karşı korkusuz tavrı on dokuzuncu yüzyıl Rus edebiyatında çok olağandı. "Rus köylüsünün ölümü ne kadar şaşırtıcı bir şeydir," diye yazar Turgenyev *Bir Avcının Notları*'nda. "Ölüm karşısındaki ruh hali ne kayıtsızlık ne de aptallık olarak adlandırılabilir; sanki ritüel bir hareketmiş gibi ölür, soğuk ve basit bir şekilde."[137] Turgenyev'in avcısı ölmek üzere olan birkaç köylüyle karşılaşır. Biri, düşen bir ağacın altında ezilen bir oduncu, ekip arkadaşlarından kendisini affetmelerini ister ve sonra, tam son nefesini verirken para koyduğu atı karısının almasını sağlamalarını söyler. Ölmek üzere olan başka bir köylüye ise, hastanede birkaç günü kaldığı söylenir. Köylü bir süre bunu düşünür, ensesini kaşır ve şapkasını giyer, sanki gidecektir. Doktor nereye gittiğini sorar.

"Nereye olacak? Nereye olduğu açık, işler bu kadar kötüyse, eve. Durum böyle olunca düzenlenmesi gereken bir sürü iş var."

"Ama kendine ciddi bir zarar verebilirsin, Vasily Dmitrich. Buraya gelmiş olmana bile şaşırdım. Yalvarırım kal burada."

"Hayır Kapitan Timofeich kardeş, eğer öleceksem evde öleceğim. Eğer burada ölürsem, Tanrı korusun, evde nasıl bir karmaşa olur."[138]

Aynı köylü tutumu önce Tolstoy tarafından *Üç Ölüm* (1856), Leskov tarafından *Büyüleyici Hacı* (1873), Saltykov-Shchedrin tarafından *Poshekhonie'de Eski Günler* (1887) eserlerinde ve daha sonra da hemen hemen bütün büyük Rus yazarlar tarafından kaydedilmişti, o kadar ki köylülerin stoacılığı kültürel bir mit statüsü elde etmişti. Alexander Solzhenitsyn'in *Kanser Koğuşu* (1968) eserinde, Yefrem'in *Kama*'da evde yaşlıların eskiden nasıl öldüğünü hatırladığı sahnede tekrarlanan biçim buydu:

Oflamıyorlar, karşı koymuyorlar ya da öleceklerini söyleyip durmuyorlardı, ölümü sakin bir şekilde karşılıyorlardı. İşleri tamamlamaktan kaçınmıyor, kendilerini sakince ve vaktinde hazırlıyorlardı, kimin kısrağı, kimin sıpayı, kimin paltoyu ve kimin botları alacağına karar veriyor ve kolayca

ayrılıyorlardı, sanki yeni bir eve taşınıyormuş gibi. Hiçbiri kanserden korkmazdı. Hiçbirinde kanser yoktu.[139]

Ama bu tür tavırlar sadece edebi buluşlar değildi; on dokuzuncu yüzyıl ve erken yirminci yüzyıl anı kaynaklarında, tıbbi raporlarda ve etnografik çalışmalarda da kaydedilmişlerdi.[140] Bazıları köylülerin teslimiyetini, ölümün acı çekmekten kurtuluş olarak görüldüğü serf benzeri kaderciliklerine indirgiyordu. Kaderlerinden konuşurlarken köylüler çoğu zaman öbür dünyadan, atalarının "Tanrı'nın bağımsızlığında yaşadığı özgürlük krallığı," diye bahsederlerdi.[141] Turgenyev'in *Notlar*'ında, hasta köylü kadının, acısını dindirecek olan ölümü özlediği *Yaşayan Kalıntı* hikâyesindeki fikir buydu. Sınıfındaki pek çokları gibi çektiği acılar için cennette ödüllendirileceğine inanıyordu ve bu onu ölüme karşı korkusuz yapıyordu. Diğerleri bu tür bir köylü kaderciliğini kendini savunma biçimi olarak açıklamışlardı. Ölüm köy hayatının o kadar sıradan bir gerçeğiydi ki, köylüler ölüme karşı bir dereceye kadar sertleşmişlerdi. Çocukların neredeyse yarısının beş yaşına gelmeden öldüğü bir toplumda acıyla başa çıkmanın bir yolu olmalıydı bu. Doktorlar sık sık, köylü çocuğun ölümüne ebeveynlerin duygusal olarak tepki vermediğini kaydetmişlerdi ve beslenecek çok boğazın bulunduğu çok fakir bölgelerde kadınlar, çocuğu yanına aldığı için Tanrı'ya teşekkür bile ederlerdi.[142] "Bir çocuğun öldüğü gün iyi gündür" görüşünü sürdüren köylü atasözleri vardı.[143] Yeni doğanın öldürülmesi hiç de olağandışı değildi, bu, özellikle ekonomik dar zamanlarında, gayrimeşru çocuklarda neredeyse kuraldı.[144]

Karamazov Kardeşler'de oğlunu kaybeden umutsuz kadına Zosima, Tanrı'nın onu aldığını ve ona melek rütbesini verdiğini söylemişti. Köylü Rusya'sında, Riazan bölgesinden bir köylünün kelimeleriyle, "küçük çocukların ruhlarının doğrudan cennete gittiğine" inanılırdı genellikle.[145] Bu tür düşünceler gerçekten de rahatlatıcı olmalı. Çünkü köylü sınıf yeryüzü ve ruh dünyasının tek bir süreklilik içinde ve çok yakından bağlı olduğu bir

evrene inanırlardı. Ruh dünyası sürekli günlük yaşantılarındaydı, şeytan ve meleklerle her yerdeydi. Akrabalarının ruhlarının kaderi çok büyük bir öneme sahipti. Rus köylü dünyasında iyi ve kötü ruhlar vardı ve kişinin ölüm şekli ruhunun iyi mi yoksa kötü mü olacağını belirliyordu. Köylü ölüm için hazırlanmanın, öleni rahatlatmanın, onlar için dua etmenin, onlarla bütün tartışmaları bitirmenin, arazilerini uygun bir şekilde dağıtmanın ve onlara Hıristiyan cenazesi yapmanın (bazen yollarında yardımcı olsun diye bir mum ve ekmek merdiveniyle), ruhlarının ruhlar dünyasına huzurlu bir şekilde yükselmesi için önemli olduğunu düşünüyordu.[146] Tatmin olmamış bir şekilde ölenler, yaşayanlara şeytan ve hastalık olarak dadanmak üzere dönebilirlerdi. Bu nedenle pek çok yerde cinayet kurbanlarını, intihar edenleri, zehirlenenleri, şekli bozuk insanları, büyücü ve cadıları mezarlığın sınırları dışına gömmek âdet haline gelmişti.

Hasatın çok kötü olduğu zamanlarda köylülerin, suçlunun kötü ruhları olduğuna inandıkları cesetleri mezarlarından çıkardıkları bile olurdu.[147] Köylü inanç sisteminde ölülerin ruhları aktif bir hayat sürerdi. Ruhları yer, uyur, soğuğu ve acıyı hisseder ve çoğu zaman, ocağın yanına yerleşmesinin âdet olduğu aile evine gelirdi. Ölüleri beslemek önemliydi. Ölen kişinin ruhunun kırk gün kaldığına inanılan evde çeşitli yerlere yiyecekler bırakılırdı. Popüler inanışa göre su ve bal şarttı ama çoğu zaman ruhu öbür dünyaya yapacağı uzun yolculuğa hazırlaması için votka da konurdu. Bazı yerlere para bırakılırdı ya da mezara konurdu ki öbür dünyada kendisini beslemek için toprak alabilsin.[148]

Yılın belli zamanlarında, özellikle Paskalya ve Pentekostes'te, ailenin mezar başındaki pikniklerde, geleneksel ekmekler, gözlemeler ve süslü yumurtalarla ölüleri anması ve ruhlarını beslemesi önemliydi. Mezarın üzerine kuşların –yerden yükselip Paskalya'da köyün üstünde uçan ruhları simgelerlerdi– beslenmesi için ekmek kırıntıları serpilirdi ve kuşlar gelirse, bu, ruhların canlı ve iyi olduklarının bir işareti olarak alınırdı.[149] Dostoyevski *Karamazov Kardeşler*'de ölmekte olan küçük çocuk İlyusha'ya

babasından mezarına ekmek serpmesini istetirken, bu eski gelenekten ödünç almıştı, "böylece serçeler aşağıya doğru uçacak ve onları duyduğumda yalnız yatmadığımı bilmek beni neşelendirecek."[150] Rus mezarı sadece defin alanı değildi. Yaşayanlar ve ölüler arasındaki sosyal etkileşimin kutsal alanıydı.

Astapovo'da, istasyon şefine ait küçük evde ölmeye yatmışken Tolstoy'un söylediği son sözlerinden biri, "Peki köylüler, köylüler nasıl ölür?" idi. Bu soru üzerinde çok düşünmüştü ve uzun zamandır köylülerin eğitimli sınıftan farklı bir şekilde, hayatın anlamını bildiklerini gösteren bir şekilde öldüklerine inanıyordu. Köylüler ölümü kabul ederek ölüyorlardı ve bu onların dini inançlarının kanıtıydı. Tolstoy da o şekilde ölmek istiyordu.[151] Yıllar önce günlüğüne şöyle yazmıştı: "Ölürken, hayatı hâlâ eskisi gibi, Tanrı'ya doğru ilerleyiş, sevgi artışı olarak görüp görmediğimin sorulmasını isterim. Eğer konuşmaya gücüm olmazsa ve yanıt evet ise gözlerimi kapatacağım; eğer yanıt hayır ise, yukarı bakacağım."[152] Ölüm anında kimse ona bu soruyu sormayı akıl edemedi, bu yüzden kendisine bu kadar ıstırap ve şüphe veren o sınırı nasıl geçtiğini hiç bilemeyeceğiz. Tolstoy'un Optina'ya gidişine rağmen kilise ile bir uzlaşısı olmamıştı. Kutsal Sinod onu geri kazanmaya çalışmış, hatta Optina keşişlerinden birini, Tolstoy'un manastırdan ayrıldıktan sonra hastalanıp daha fazla gidemediği için kaldığı Astapovo'ya göndermişti. Ama görev başarısız olmuştu –Tolstoy'un aile üyelerinden hiçbiri keşişin ölen adamı görmesine izin vermemişti– ve böylece sonunda yazara Hıristiyan cenaze töreni yapılması yasaklanmıştı.[153]

Kilise, ölen adam için ayin yapılmasını reddetmişti ama halk bunu başka bir yolla yapmıştı. Polisin durdurma çabalarına rağmen yas tutan binlerce insan, Yasnaya Polyana'ya gelmişti ve Tolstoy hiçbir çarın ölümünden sonra görülmeyen ulusal keder sahneleri arasında, çocukluğunun en sevilen noktasına gömüldü. Burası uzun yıllar önce kardeşi Nikolai'nin, sonsuz barışın gelip kötülüğü dünyadan nasıl kovacağının sırrını yazdığı sihirli sopayı gömdüğü yerdi. Tolstoy'un tabutu toprağa indirilirken

yas tutanlar eski bir Rus ilahisini söylemeye başladılar ve biri, kilisenin yazarı aforozunu sonuna kadar uygulatmak için gelen polise meydan okur gibi, "Dizlerinizin üstüne! Şapkalarınızı çıkarın!" diye bağırdı.[154] Herkes Hıristiyan ritüeline uydu ve bir anlık bir tereddütün ardından polisler de diz çöküp şapkalarını çıkardılar.

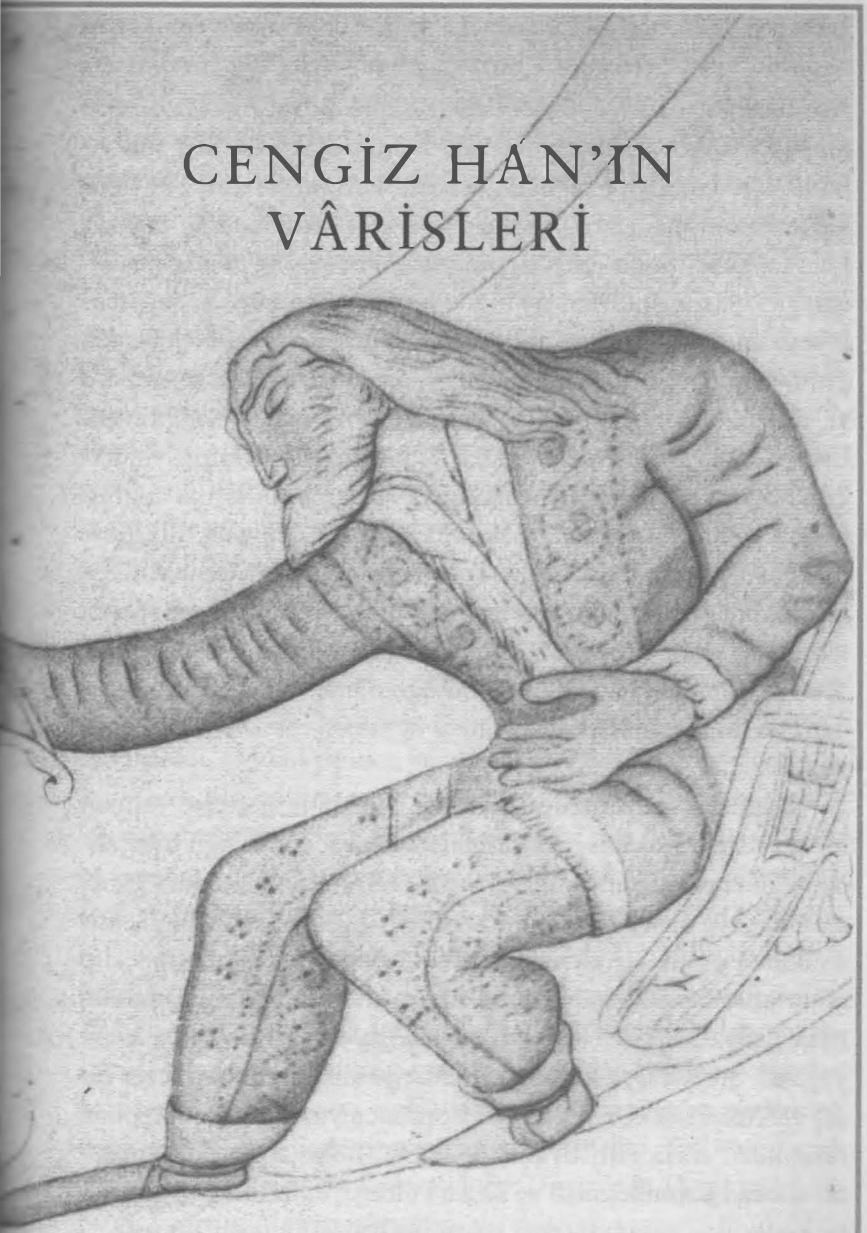


sayfa arkası

İskit figürleri: On dokuzuncu yüzyıl sonları arkeolojik gravürler.



CENGİZ HAN'IN VÂRİSLERİ



1

Kandinski, sanata yönelmeden önce antropolog olmayı düşünmüştü. Moskova Üniversitesi'nde hukuk öğrencisiyken son yılında hastalanmış ve sağlığını yeniden kazanmak için, Fin-Ugor kavimlerinin inançlarını incelemek üzere, Moskova'nın 800 kilometre kuzey doğusundaki, uzak Komi bölgesine doğru bir yolculuğa kalkışmıştı. Demiryolunun bittiği Vologda'ya kadar trenle seyahat etmiş, daha sonra doğuya doğru Sukhona Nehri'nden gemiyle gitmiş, hatırladığı kadarıyla, insanların hâlâ şeytanlara ve ruhlara inandığı "başka bir dünyanın" ormanına girmişti. Uzun zaman önce antropologlar Komi bölgesini Hıristiyanlıkla Asya kavimlerinin eski şaman paganizminin birleşme noktası olarak işaretlemişlerdi. "İnsanların her eylemine gizli, sihirli ritüellerin eşlik ettiği bir harikalar diyarıydı."[1] Seyahatin Kandinski üzerinde kalıcı bir etkisi olmuştu. Orada keşfettiği şamanizm, soyut sanatının en önemli ilham kaynaklarından biri olacaktı.[2] "Burada sanata nasıl bakacağımı öğrendim," diye yazdı sonradan, "resim içerisinde nasıl kendini döndüreceğini ve içinde nasıl yaşayacağını."[3]

Kandinski'nin doğuya seyahati, zamanda geçmişe yapılan bir seyahatti. Rus misyonerlerinin o bölgede tarif ettiği ortaçağdan kalma paganizm kalıntılarını arıyordu. Komi halkının güneşe, nehire ve ağaçlara taptığına, ruhları çağırmak için çılgıncasına dönerek dans ettiklerine dair eski kayıtlar ve davullarını çalıp tahta atlarının üzerinde ruhlar dünyasına uçan Komi şamanlarıyla ilgili efsanevi hikâyeler vardı. Altı yüz yıl boyunca kilise yapmak bu Avrasya kültürüne Hıristiyanlık cilasından fazla bir şey verememişti. Komi halkı on dördüncü yüzyılda Aziz Stephan tarafından zorla Hıristiyanlaştırılmıştı. Bölge Rus yerleşimciler tarafından kolonileşmişti ve Komi kültürü, dillerinden giyimlerine kadar Rus yaşam tarzına yakın bir benzerlik taşımaktaydı.

Kandinski'nin 1889'da yaz mevsiminin üç ayında yaşadığı bölge başkenti Ust-Sysolsk, herhangi bir Rus şehri gibiydi.

Merkezde yönetim binalarından oluşan küçük, klasik bir grup ve etrafında kütükten yapılmış köylü kulübeleri vardı. Kandinski alan araştırması yapıp yaşlı halkın inançlarını kaydederken ve halk sanatlarındaki şamanistik kült motiflerini ararken kısa zamanda Rus kültürünün altında gizli antik pagan kültürünün izlerini buldu. Komilerin hiçbiri kendilerini Ortodokstan başka bir şekilde tanımlayamazlardı (en azından Moskova'dan gelen birine) ve halka açık ritüellerinde Hıristiyan bir rahip vardı. Ama özel hayatlarında, Kandinski'nin saptamalarına göre, hâlâ eski şamanlara başvuruyorlardı. Komi halkı *Vörsa* dedikleri bir orman canavarına inanıyorlardı. Hayatları boyunca insanları gizlice gözetleyen ve ölecekleri an ortaya çıkan *ort* dedikleri bir "yaşayan ruh" vardı. Su ve rüzgâr perilerine dua ediyorlardı; ateşle sanki yaşayan bir şeyle konuşurmuş gibi konuşuyorlardı ve halk sanatları hâlâ güneşe tapınma işaretleri taşıyordu. Bazı Komiler yıldızların gökyüzüne çivilendiğini söylemişlerdi Kandinski'ye.[4]

Komi yaşantısının yüzeyini biraz kazıyan Kandinski, Asya kökenlerini ortaya çıkarmıştı. Fin-Ugor kavimleri asırlar boyunca Kuzey Asya ve Orta Asya steplerinin Türk halkları ile iç içe girmişlerdi. On dokuzuncu yüzyıl arkeologları Komi bölgesinde, üstlerinde Moğol bezemeleri olan büyük miktarda seramik çömlek ortaya çıkarmıştı. Kandinski Moğol çatılı bir şapel bulmuş ve seyahat güncesine bunu çizmişti.[5] On dokuzuncu yüzyıl filologları, Finlandiyalılarla, Ostyak, Vogul, Samoyed ve Moğolları, Finlandiya'dan Mançurya'ya kadar tek bir kültürde birleştiren Ural-Altay dil ailesi teorisine abone olmuşlardı. Bu fikir 1850'lerde Finlandiyalı kâşif M. A. Castren tarafından geliştirilmiş, Uralların doğusuna yaptığı seyahatler kendi vatanından hatırladığı pek çok şeyi açığa çıkarmıştı.[6] Castren'in gözlemleri daha sonraki bilgilerle desteklenmişti. Örneğin, Fin ulusal epik şiiri *Kalevala*'da ya da *Kahramanlar Diyarı*'nda Doğu insanıyla tarihi bağlantı olduğu izlenimini verebilecek şamanistik motifler bulunmaktadır, ama Finliler şiirlerini Finlandiya ile Rusya'nın birleştiği Karelia bölgesinin en saf halk geleneklerinde bir Baltık



21. Özgün giysileri içinde Komi halkından bir grup, 1912 civarı.

Destanı olarak görmektedirler.[7] Tahta atlı ve davullu şaman gibi *Kalevala* kahramanı Vainamoinen de *kantele*siyle (bir tür kanun) ölülerin ruhlarının yaşadığı sihirli yeraltı dünyasına seyahat eder. *Kalevala*'nın beşte biri büyülü dualardan oluşmuştu. 1821'e kadar yazıya dökülmemişti ve genellikle, atası beş telli Rus *gusli*si gibi, beşli ölçüyle akort edilmiş *kantele*'nin beş teline uygun düşen ölçü (Çinhindi) tonunda söyleniyordu.[8]

Kandinski'nin Komi bölgesini keşfi sadece bilimsel bir arayış değildi. Aynı zamanda kişisel bir arayıştı. Kandinskiler isimlerini on sekizinci yüzyılda yerleştikleri Sibirya Tobolsk'daki Konda Nehri'nden almışlardı. Aile, Moğolistan'daki Amur Nehri boyunca yaşayan Tunguz kabilesinden geliyordu. Kandinski Moğol görünüşüyle gurur duyuyordu ve on yedinci yüzyıl Tunguz başbuğu Gantimur'un soyundan gelmekle övünüyordu. On sekizinci yüzyılda Tunguzlar kuzeybatıya, Ob ve Konda Nehirlerine taşındılar. Komilerle ve Uralların batı kısmındaki diğer Fin halklarıyla ticaret yapan Ostyak ve Vogul'larla iç içe girdiler. Kandinski'nin ataları Komi insanlarıyla evlenmiş olabilecek bu tüccarlar arasındaydı, dolayısıyla Komi kanı taşıyor olması da mümkündü.[9]

Pek çok Rus ailesi Moğol kökenliydi. "Rus'u biraz kazı altından Tatar çıkar," demişti Napolyon bir zamanlar. Rus ailelerinin –süvari kılıcı, ok, yarımay ve sekiz köşeli yıldız gibi Müslüman motiflerin bolca olduğu– hanedanlık armaları Moğol mirasına tanıklık etmektedir. Moğol soyundan gelen dört ana grup vardı. Birincisi on üçüncü yüzyılda Cengiz Han'ın ordularıyla giren ve on beşinci yüzyılda "Altın Orda"nın dağılmasından sonra Rusya'ya yerleşen Türkçe konuşan göçebelerin soyundan gelenlerdi. Volga kıyısındaki Moğol ordusu, çadırdan karargâhı pırıl pırıl parladığı için Ruslar tarafından "Altın Orda" olarak adlandırılmıştı. Bunların arasında Rus tarihinin en önemli isimlerinden bazıları bulunmaktaydı: Karamzin, Turgenyev, Bulgakov ve Ahmatova gibi yazarlar; Chaadaev, Kireevski, Berdiaev gibi filozoflar; Godunov, Bukharin, Tukhachevski gibi devlet adamları ve Rimski-Korsakov gibi besteciler.* İkincisi batıdan Rusya'ya

* Turgenyev ismi Moğolca "hızlı" (*tiirgen*) kelimesinden; Bulgakov Türkçe "sallamak" (*bulgaq*) kelimesinden; Godunov Moğolca *goddn* (aptal insan) ve Korsakov, bir tür step tilkisi olan Türkçe *qorsaq* kelimesinden gelmektedir. Ahmatova, Anna Gorenko olarak doğmuştu. Babası ailede bir şair istenıediğini söyleyince adını Ahmatova olarak değiştirdi (Tatar büyük büyükannesinin adı olduğunu söylüyordu). Ahmatova, Cengiz Han'ın direkt soyundan gelen ve Rus prensliklerinden saygı gören son Tatar Hanı Ahmet Han'ın (1481'de suikasta uğradı) soyundan geldiğini iddia ediyordu. Nadezhda Mandelstam, Ahmatova'nın büyük büyükannesinin Tatar kökenlerini icat ettiğine inanıyordu. (N. Mandelstam, *Terk Edilen Umut* (Londra, 1989), s. 449).

ПЯТН. Кирилла, арх. алекс. Феклы, Маремы и Маріи. Кирилла, игум. бѣлозер. (Нов. г.), Александра, игум. кушт. Солнце. в. 2 ч. 36 м. з. 9 ч. 27 м.



22. *Vasily Kandinski: Komi bölgesindeki binalardan çizimler, Moğol tarzı çatısı olan bir kilise de aralarında. 1889 tarihli Vologda Güncesi'nden*

gelen Türk kökenli ailelerdi: İtalya'dan gelen Tiutchev ve Chicherinler ya da on sekizinci yüzyılda Polonya'dan gelen Rahmaninovlar. Kutuzovlar bile Tatar kökenliydi (*qutuz,* "kudurmuş" veya "kuduruk" anlamına gelen Türkçe bir kelimedir) – Büyük General Mikhail Kutuzov'un, tamamen Rus hamurundan çıkan bir kahraman olarak statüsü düşünüldüğünde ironik bir durumdur bu. Slav ve Tatar karışımı atalara sahip aileler üçüncü kategoriyi oluşturmaktadır. Bunların arasında Rusya'nın en büyük hanedanları bulunmaktadır –Şeremetevolar, Stroganovlar ve Rostopchinler– daha alt seviyede olanlar da çoktur. Örneğin Gogol'un ailesi Polonya ve Ukrayna karışımı bir soydandı ama soyadlarını Çuvaş *gogtil* kelimesinden alan –bir tür step kuşu– Türk Gogellerle ortak ataları vardı (Gogol kuş benzeri yüz hatları, özellikle gaga gibi burnuyla ünlüydü). Son grupta ise soyadlarını kulağa daha Türkçe gelmesi için değiştiren grup vardı, ya evlenerek Tatar bir aileye girmişlerdi ya da doğuda toprak almış ve yerli kavimlerle daha yumuşak ilişkiler kurmak istemişlerdi. Örneğin Rus Veliaminovlar, Orenburg yakınındaki Başkir kavminden muazzam büyüklükte step arazisi almayı kolaylaştırmak için soyadlarını Türkçe Aksak ("topal" anlamına gelen *aqsaq*) olarak değiştirmişlerdi, böylece Slavların en büyük ailesi Aksakovlar kurulmuştu.[10]

Türkçe isimler edinmek, Altın Orda'nın Tatar etkisinin hâlâ çok güçlü olduğu ve pek çok soylu hanedanın kurulduğu on beşinci ve on yedinci yüzyıllar arasında Moskova sarayında çok moda olmuştu. On sekizinci yüzyılda, Petro'nun soylularının Batı'ya yönelmelerinin zorunlu olduğu dönemde, bu moda düşüşe geçti. Ama on dokuzuncu yüzyılda tekrar canlandı, hatta öyle ki, pek çok safkan Rus ailesi kendilerini daha egzotik göstermek için sözde Tatar atalar icat etti. Örneğin Nabokov, ailesinin, "on ikinci yüzyılda, son derece sanatsal bir Rus kültürünün olduğu dönemde, bir Rus kızıyla evlenen önemsiz Tatar prensi Nabok'un babası olduğunu söyleyen" Cengiz Han gibi bir şahsiyetin soyundan geldiğini (belki şaka yollu) iddia etti.[11]



23. Davul, davul tokmağı ve tahta atı ile maskeli bir Buryat şamanı. Cüppesindeki demire dikkat edin. 1900'lerin başı.

Kandinski Komi bölgesinden döndükten sonra seyahatinin bulgularıyla ilgili olarak St. Petersburg'da İmparatorluk Etnografya Topluluğu'na bir konferans verdi. Konferans salonu dolmuştu. Avrasya kavimlerinin şamanistik inançları, Batı kültürünün büyük ölçüde manen ölü görüldüğü ve manevi yenilenme için entelektüellerin Doğu'ya döndüğü o dönemin Rus kamuoyu için egzotik bir çekicilik taşıyordu. Ama Avrasya'ya bu ani ilgi

aynı zamanda Rusya'nın halk kültürünün kökleriyle ilgili yeni bir tartışmanın da merkezindeydi.

Tanımlayıcı mitinde Rusya, Hıristiyan bir medeniyet olarak evrimleşmişti. Kültürü İskandinavya ve Bizans'ın birleşik etkisinin bir ürünüydü. Rusların kendileriyle ilgili anlatmaktan hoşlandıkları ulusal destan, kuzeydeki ormanlık alanların çiftçileriyle Asya steplerinin atlıları –Avarlar ve Hazarlar, Kuman/Polovtsianlar ve Moğollar, Kazaklar, Kalmuklar ve en eski zamanlardan beri Rusya'ya akınlar düzenleyen bütün diğer ok ve yay kavimleri– arasındaki çatışmaydı. Bu ulusal mit Rusların Avrupai öz kimlikleri için o kadar önemli bir hale gelmişti ki, Rus kültüründe Asyalı etkisini önermek bile vatan hainliği ile suçlanmayı davet etmekti.

Ancak on dokuzuncu yüzyılın son on yılında kültürel tutumlar değişti. İmparatorluk Asya steplerine yayıldıkça kültürlerini Rusya'nın bir parçası olarak kucaklama hareketi büyüdü. Bu kültürel değişimin en önemli işareti Stasov, 1860'larda, Rus halk kültürünün, bezeme ve folk destanlarının (*byliny*) geçmişinin Doğu'da olduğunu göstermeye çalıştığında geldi. Stasov, Slavcılar ve diğer vatanseverler tarafından suçlandı. Ama 1880'lerin sonlarına, Kandinski'nin seyahatini gerçekleştirdiği zamana gelindiğinde, Rus halk kültürünün Asyalı kökenlerini araştırma patlaması yaşanmıştı. D. N. Anuchin ve N. I. Veselovski gibi arkeologlar Rusya'nın taş devri kültürü üzerindeki Tatar etkisinin derinliklerini açığa çıkarmışlardı. Ayrıca steplerin Rus köylüleri arasındaki inançların Asyalı kökenlerini de aynı şekilde ortaya çıkarmış ya da en azından önermişlerdi.[12] Antropologlar Rus köylüsünün kutsal ritüellerinde şaman uygulamalar bulmuştu.[13] Diğerleri Sibirya'daki Rus köylü sınıfın ritüellerde totem kullanımına dikkat çekmişti.[14] Antropolog Dmitri Zelenin köylülerin animistik inancının onlara Moğol kavimlerinden miras kaldığını iddia etmişti. Başkirler ve Çuvaşlar gibi (güçlü Tatar özellikleri taşıyan Fin soyundan gelme kavimler) Rus köylüsünün de ateş için yılan benzeri deri bir tılsım kullandığı ve Komi ya da Uzakdoğu'nun Ostyak ve Buryatları gibi "nazardan" korunmak

için evlerinin kapısının üstüne as ya da tilki iskeleti astığı biliniyordu. Orta Volga'nın Petrovsk bölgesindeki Rus köylülerinin, pek çok Asya kavminde uygulanan totemciliği andıran bir geleneği vardı. Bir çocuk doğduğunda bebeğin tahtadan bir heykelciğini yaparlar ve plasenta ile birlikte bir tabuta koyup evin altına gömerlerdi: Bunun çocuğun uzun ömürlü olmasını sağlayacağına inanılıyordu.[15] Bütün bu bulgular Rusların kimlikleriyle ilgili rahatsız edici sorular uyandırdı. Avrupalı mıydılar yoksa Asyalı mı? Çarın kulları mıydılar yoksa Cengiz Han'ın vârisleri mi?

2

1237 yılında Moğol atlılarından oluşan büyük bir ordu Karadeniz'in kuzeyinde Kıpçak steplerindeki otlakta bulunan üslerinden ayrılıp Kievan Rus prensliklerine saldırdı. Ruslar karşı koyamayacak kadar zayıf ve kendi aralarında bölünmüşlerdi. Ardından gelen üç yıl boyunca Novgorod hariç bütün büyük Rus şehirleri Moğol göçebelerine teslim oldu. Sonraki 150 yıl Rusya, dolaylı da olsa Moğol hanları tarafından yönetildi. Moğollar Rus topraklarının ortasını işgal etmediler. Atlarıyla güneyin verimli steplerine yerleştiler ve düzenledikleri acımasız, şiddet dolu akınlar sayesinde hâkimiyet kurdukları Rus şehirlerinden vergi topladılar.

Moğol boyunduruğunun Ruslarda çağrıştırdığı ulusal utanç duygusunu aşırı derecede vurgulamak mümkün değildir. Macaristan'ı saymazsanız Kievan Rus, Asyalı göçebeler tarafından elde edilen tek büyük Avrupa gücüydü. Askeri teknoloji bakımından Moğol atlıları, Rus prensliklerinin gücünden çok daha üstündü. Ama bunu kanıtlamaya pek ihtiyaçları olmuyordu. Pek az Rus prensi onlara meydan okumayı düşünmüştü. Ruslar onlara karşı ilk gerçek savaşlarını 1380 gibi geç bir tarihte, Moğolların gücü çoktan zayıflamaya başladığında ilan ettiler. Bundan sonra bile Moğol hanları arasında içsavaşlarla geçen ve Altın Orda'dan üç farklı hanlığın (1430'da Kırım Hanlığı, 1436'da

Kazan Hanlığı ve 1466'da Astrahan Hanlığı) ayrılmasıyla sonuçlanan bir yüzyılın geçmesi gerekiyordu. Rus prenslikleri bu hanlıkların her birine sırayla savaş açmak için gerekli fırsatı ancak buldular. Aslında Moğol işgali Rus prenslerinin Asyalı derebeyleriyle kurdukları işbirliğinin hikâyesiydi. Bu, ulusal mitin tersine Moğollar tarafından neden görece az şehrin tahrip edildiğini; neden Rus el sanatlarında ve güzel sanatlarda, hatta kilise inşaatı gibi büyük projelerde bile hiçbir yavaşlama olmadığını; ticaret ve tarımın niye normal olarak devam ettiğini ve Moğol işgali döneminde Rus nüfusunun Moğol savaşçılarına yakın olan güney bölgelerden niye büyük oranda göç etmediğini açıklar.[16]

Ulusal mite göre Moğollar geldiler, terör estirdiler ve yağmaladılar ama sonra hiçbir iz bırakmadan gittiler. Rusya Moğol kılıcına yenilmiş olabilirdi ama manastırları ve kiliseleriyle Hıristiyan medeniyeti Asyalı göçebelerden etkilenmemişti. Bu varsayım Rusların Hıristiyan kimliklerinin merkezinde kalmaya hep devam etmişti. Asya steplerinde yaşıyor olabilirlerdi ama yüzleri her zaman Batı'ya dönüktü. Yirminci yüzyılın önde gelen Rus kültür tarihçilerinden Dmitri Likhachev, "Asya'dan inanılmaz derecede az şey aldık," diye yazdı, *Rus Kültürü* adını verdiği kitabında. Moğol mirasıyla ilgili söylediği başka hiçbir şey yoktu.[17] Bu ulusal mit, Moğolların kültürünün geri kalmışlığı fikrine dayanıyordu. Terörle yönetmiş, İspanya'yı fetheden Endülüs Emevilerin tersine, Rusya'ya gelirken (Puşkin'in sözleriyle) "ne cebir ne Aristo" getirmişlerdi. Rusya'yı kendi "Karanlık Çağ"ına gömmüşlerdi. Karamzin *Rus Devlet Tarihi*'nde Moğol yönetiminin kültürel mirasıyla ilgili hiçbir şey yazmamıştı. "Çünkü," diye açıklamıştı, "medeni insanlar böyle göçebelerden ne öğrenebilir ki?"[18] Büyük tarihçi Sergei Soloviev, 28 ciltlik *Rus Tarihi* yapıtında Moğolların kültürel etkilerine sadece üç sayfa ayırmıştı. Önde gelen Moğol bilimadamı Sergei Platonov bile Moğolların Rus kültür hayatında bir etkileri olmadığını öne sürmüştü.

Aslında Moğol kavimleri hiç de geri kalmış değillerdi. Başka şeylerde olmasa bile özellikle askeri teknolojide ve organizasyon-

da, topraklarını uzun zaman idare ettikleri Rus halkından çok daha ileriydiler. Moğolların karmaşık bir yönetim ve vergilendirme sistemleri vardı. Rus devleti kendi yapısını bunun üzerine geliştirmişti ve etkisi bu konuyla ilgili, *dengi* (para), *tamozhna* (gümrük) ve *kazna* (hazine) gibi Tatar kökenli pek çok Rusça kelimeye yansımıştı. Moğol başkenti Saray (Volga Nehri'nde bugünün Volgograd'ı Tsaritsyn yakınında) yakınlarındaki arkeolojik kazılar Moğolların saray ve okullar, iyi planlanmış cadde ve hidrolik sistemler, el sanatları atölyeleri ve çiftlikler geliştirme kapasitesine sahip olduğunu göstermişti. Moğollar Rusya'nın merkezi bölgelerini işgal etmedilerse bunun nedeni Soloviev'in iddia ettiği gibi buraları fethedemeyecek ya da kontrol edemeyecek kadar ilkel olmaları değil, zengin meralar ve ticaret rotaları olmayınca kuzey ormanlık arazilerin göçebe yaşantılarına bir faydasının olmamasıydı. Ruslardan topladıkları vergiler bile, köylü sınıfı için yük olsa da, Kafkaslar, İran, Orta Asya ve Kuzey Hindistan'daki ipek yolu kolonilerinden aldıkları zenginliklerin yanında çok önemsiz kalıyordu. Moğol işgali Rus yaşamında derin bir iz bırakmıştı. Puşkin'in 1836'da Chaadaev'e yazdığı gibi, Rusya o zaman Batı'dan ayrılmaya başlamıştı. Bu tarih Rusların Avrupalı öz kimliklerine çok önemli bir meydan okuma sunuyordu:

Elbette bölünme bizi Avrupa'nın geri kalanından ayırdı ve onu karıştıran büyük olayların hiçbirinde yer almadık; ama bizim kendi misyonumuz vardı. Moğol fethini büyük enginlikleri içinde kapsayan Rusya'ydı. Tatarlar batı sınırlarımızı geçmeye cesaret edemediler ve bizi arkada bıraktılar. Kendi çöllerine geri çekildiler ve Hıristiyan medeniyeti kurtuldu. Bu amaçla biz, bizi Hıristiyan dünyaya tamamen yabancı hale getiren, ama Hıristiyan olarak bırakan, tamamen ayrı bir varoluş sürdürmek zorunda kaldık... Tatar işgali üzücü ve etkileyici bir tarihtir... Rusya'nın durumunda, heybetli bir şey, gelecekteki tarihçiyi çarpacak bir şey fark etmiyor musun? Bizi Avrupa'nın dışına mı koyacak sence?... Etrafımda gördüklerimi hiçbir şekilde takdir etmiyorum... ama sana yemin ederim ne dünyadaki herhangi bir şey için vatanımı değiştiririm, ne de Tanrı tarafından bize verilen, atalarımızın tarihinden başka bir tarih isterim.[19]

Asya'nın, Rusya'nın o dönemdeki eğitimli sınıfı için temsil ettiği tabu göz önüne alındığında Puşkin'in mirasını kucaklama gönüllülüğü bir istisnadır. Bu belki de Puşkin'in kökenleri ile açıklanabilir, çünkü anne tarafından Afrika soyundan geliyordu. Puşkin, İstanbul'daki Osmanlı padişahının sarayında bulunup, Rus büyükelçisi tarafından Büyük Petro'ya hediye edilmek üzere satın alınan Habeş Abram Gannibal'ın torununun torunuydu. Petro'nun sarayında çok sevilen Gannibal, Paris'e eğitime gönderilmişti. Daha sonda kendisine Pskov yakınında Mikhailovskoe'de 1400 serfli bir mülk bağışlayan İmparatoriçe Elizabeth'in emrinde tümgeneralliğe yükselmişti. Puşkin, büyük büyükbabasıyla çok gururlanıyordu, Afrikalı dudaklarını ve kalın dalgalı saçlarını ondan almıştı. *Büyük Petro'nun Zencisi* (1817) başlıklı bitmemiş bir romanı vardı ve *Yevgeni Onegin*'in açılış bölümündeki "Afrikamın seması altında" dizesine (hiç şüphesiz bu notu gerekli kılmak için yazılan) soyuyla ilgili uzun bir dipnot eklemişti.[20] Ama Chaadaev gibi Avrupacılar Moğol mirasında kendilerini etkileyecek hiçbir şey bulamıyorlardı. Ülkelerinin neden Batı Avrupa'dan ayrı bir yolda ilerlediğini açıklamak isteyen pek çok Rus, suçu Moğol hanlarının despotluğuna yükledi. Karamzin Rusya'da yozlaşan siyasi ahlakın suçlusu olarak Moğolları göstermişti. Tarihçi V. O. Kliuchevski, Rus devletini "ne kadar Avrupai bir cepheyle süslense de Asyalı bir yapı" olarak tanımlamıştı.[21]

Rusya'nın despotizminin Asyalı karakteri on dokuzuncu yüzyıl demokratik aydın sınıf için sıradandı ve daha sonra Sovyet sistemini açıklamak için kullanılmıştı. Herzen I. Nicholas için "Telgraflı Cengiz Han" demişti ve bu geleneğin devamı olarak Stalin, telefonlu Cengiz Han ile karşılaştırılıyordu. Rus otokratik geleneğin pek çok kökü bulunmaktaydı ama hepsinden çok Moğol mirası siyasetinin temel doğasını düzenlemişti. Hanlar, köylü ve soylu bütün halktan iradelerine tam bir teslimiyet istiyor ve acımasızca zorluyorlardı. Moskova'nın prensleri, bu hanları on altıncı yüzyılda Rus topraklarından çıkarıp çar olarak yerlerine geçince, onların davranışlarına öykündüler. Aslında

yeni imparatorluk statülerini, sadece Bizans'ın manevi vârisleri olmaları temeline değil, Cengiz Han'dan kalan bölgesel mirasa dayanarak da haklı çıkarıyorlardı. "Çar" unvanı Altın Orda'nın son hanı tarafından kullanılmıştı ve uzun zamandır Rusça çar ve han terimleri birbirinin yerine kullanılıyordu. Hatta Cengiz Han bile Çar Cengiz olarak çevrilmişti.[22]

Altın Orda parçalanıp çarist devlet doğuya doğru itince hana hizmet eden Moğolların çoğu Rusya'da kaldı ve Moskovi sarayının hizmetine girdi. Cengiz Han'ın vârisleri Moskova sarayında önemli pozisyonlara sahipti ve bütün tahminlere göre Rus aristokrasinin büyükçe bir oranının damarlarında büyük hanın kanı dolaşmaktaydı. Altın Orda soyundan gelen en az iki çar vardı. Biri 1575 yılının büyük bir bölümünde Rusya'nın bir kısmının çarı olan Simeon Bekbulatovich'di (Sain Bulat olarak da bilinir). Altın Orda Han'ının torunu olan Bekbulatovich, Moskova sarayına katılmış ve IV. İvan'ın (Korkunç İvan) hizmetlisi olana kadar rütbe basamaklarında yükselmişti. İvan, taşraya çekilip "Moskova Prensi" unvanını alarak *Boyar*ların etki alanlarını yönetmesi için Bekbulatovich'i bıraktı. Bu atama, isyankâr muhafızları, yani *oprichnina* üzerindeki kontrolünü sıkılaştırmak için İvan'a özgü geçici ve taktik bir manevraydı. Bekbulatovich, sadece ismen sorumluydu. Ama İvan'ın seçiminin Altın Orda'nın toplum üzerinde devam eden yüksek prestijinden kaynaklandığı da açıktı. Kısa "saltanatının" sonunda İvan, Bekbulatovich'i 140.000 hektarlık bir mülk ve Tver Büyük Prensi unvanı ile ödüllendirdi. Ama Boris Godunov'un hâkimiyeti döneminde Bekbulatovich vatana ihanetle suçlanmış, mülkü elinden alınmış ve Belo Ozero yakınındaki Aziz Cyril Manastırı'na gitmek zorunda bırakılmıştı. Altın Orda soyundan gelen diğer çar ise Boris Godunov'du. On dördüncü yüzyıl ortalarında Moskova prenslerinin hizmetine giren Chet isimli Tatar Ham'nın torununun –torununun– torununun – torununun– torunuydu.[23]

Rusya'ya yerleşenler sadece Moğol soyluları değildi. Moğol istilası, aynı zamanda Moğolistan'ın nüfus yoğunluğu nedeniyle steplerde yeni otlaklar aramak zorunda kalan göçmen kavim-

lerin muazzam göçüne de sahne olmuştu. Ukrayna'dan Orta Asya'ya kadar bütün Avrasya stepleri, gelen kavimler tarafından yutulmuştu. Göçmenlerin çoğu yerleşik nüfus içinde erimiş ve Altın Orda'nın Moğolistan'a itilmesinin ardından Rusya'da kalmışlardı. Tatar isimlerinin çoğu hâlâ güney Rusya ve Volga topraklarında işaretlidir: Penza, Chembar, Ardym, Anybei, Kevda, Ardatov ve Alatyr. Bazı yerleşimciler, Volga ve Bug Nehri arasındaki güney sınırlarda yönetici olarak görevlendirilen Moğol ordusunun destekçileriydiler. Diğerleri ise Rus şehirlerinde çalışmaya giden tüccar ve küçük sanatkârlar ya da sürülerini kaybedince köylü çiftçi olmak zorunda kalan yoksul göçebelerdi. Tatar göçmenlerin öyle yoğun bir akını vardı ve yüzyıllar içinde yerli nüfusla öyle çok birbirlerine karışmışlardı ki, saf Rus ırkından köylü sınıfı fikri, ancak bir mit olarak görülebilirdi.

Moğol etkisi Rus halk kültürünün köklerinde derinlere iner. En temel kelimelerin çoğu Tatar kökenlidir, *loshad* (at), *bazar* (pazar), *ambar* (ahır), *sunduk* (sandık) gibi birkaç yüz kelime daha.[24] Daha önce de belirtildiği gibi ithal edilmiş Tatarca kelimelere özellikle Altın Orda'nın torunlarının egemen olduğu ticaret ve yönetim dilinde sıkça rastlanıyordu. On beşinci yüzyıla gelindiğinde Tatarca terimlerin kullanımı Moskovi sarayında o kadar moda olmuştu ki, Grand Dük Vasily, sarayının mensuplarını "Tatarları ve dillerini aşırı sevmekle" suçlamıştı.[25] Ama Türkçe deyimler sokakta da izlerini bırakmışlardı – ve belki de en dikkat çekeni pek çok günlük aktivite niyetini gösteren sözlü *"davai"* tekrarmdaydı: *Davai poidem* (Hadi, gidelim), *davai posidim* (Hadi, oturalım) ve *davai popem* (Hadi, içelim).

Rus gelenekleri de Tatar göçünden aynı derecede etkilenmişti, bunu, Rus konukseverlik âdetlerinin hanların kültüründen etkilendiğinin açık olduğu saray ve yüksek sosyete seviyesinde belirlemek, sıradan Rus halkı seviyesinde belirlemekten daha kolaydı. Buna karşın arkeolog Veselovski Rus halkının eşikle ilgili (üstüne basmamak ya da üzerindeyken birini selamlamamak gibi) halk tabularının izini Altın Orda'nın âdet ve inançlarına kadar takip etti. Ayrıca Rus köylüsünün birini havaya atarak

onu onurlandırma âdeti –mülkünde bir anlaşmazlığı çözdükten sonra Nabokov'un babasına minnettar bir köylü kalabalığının uyguladığı bir tören– için de bir Moğol kökeni buldu.[26]

Masadaki yerimden batı tarafındaki pencerelerden birinde aniden fevkalade bir havaya yükselme olayı görürüm. Bir anlığına orada, rüzgârın buruşturduğu beyaz yazlık takımının içinde babamın şekli görülür, mükemmel bir şekilde havada uzanmış, eklemleri ilginç bir lakayıtlık içinde, yakışıklı, soğukkanlı yüzü gökyüzüne dönük. Görünmeyen fırlatıcılarının güçlü tezahüratlarıyla üç kez bu şekilde havaya uçar ve ikinci seferinde birincisinden daha yukarıya ve sonuncu ve en yüksek uçuşunda ise sanki sonsuza dek bir yaz günü ortasının kobalt mavisine yaslanır, tıpkı, aşağıda ölümlüler tütsünün ortasında minik alevlerden bir küme yapmak için ellerinde birer mum yakar ve rahip sonsuz istirahat ilahileri söyleyip cenaze zambakları ve yüzen ışıklar arasında açık tabutta yatan kişinin yüzünü gizlerken, giysilerindeki zengin kıvrımlarla kilisenin tonozlu çatısında rahatlıkla yükselen cennete ait şahsiyetlerden biri gibi.[27]

Ayrıca, Kandinski ve diğer antropologların on dokuzuncu yüzyılın sonunda iddia ettikleri gibi, Moğol kavimlerinin şamanistik kültlerinin Rus köylü inancına katıldığını varsaymak için de nedenler vardı (ama on dördüncü yüzyılda Altın Orda'nın kabul ettiği Müslümanlıktan hiçbir iz bulmadıklarını da söylemektedirler)*. Köylü mezheplerinin pek çoğu, örneğin "Duvarcı" ve "Atlayıcılar", Asya şamanlarının trans benzeri dini vect durumuna geçmek için kullandıkları teknikleri çok andıran teknikler kullanıyorlardı.[28]

Kutsal Soytarı (*yurodivyi*) da, pek çok sanat çalışmasındaki mükemmel "Rus tipi" görüntüsüne rağmen, büyük olasılıkla Asyalı şamanlardan mirastı. Kutsal Soytarıların nereden geldiğini söylemek zor, ama bunun için bir okul olmadığı kesin ve Rasputin (kendi çapında bir tür Kutsal Soytarı'ydı) gibi, dini gez-

* Şamanizmin moda olmasından çok sonra Rus kültüründeki Müslüman etki tabu olmaya devam etti. Dini tolerans prensibi üzerine kurulu bir şehir olan St. Petersburg'da bile 1909 yılma kadar cami yoktu.

gin olarak hayatlarına başlamalarını sağlayan, kendilerine has kehanet ve tedavi teknikleri olan, basit adamlar olarak ortaya çıkıyor gibiler. Rus folkloründe "İsa yolunda soytarının" ya da kısaca Kutsal Soytarı'nın, aziz statüsü vardı ama o, Aziz Paul'un fedakâr kurban olarak hareket etmesini istemesine rağmen, daha çok bir budala ya da deli gibi hareket ediyordu. Köylüler tarafından büyük ölçüde kâhin ya da büyücü olarak addedilen Kutsal Soytarı, kafasında demir bir şapka ya da koşum ve gömleğinin altında zincirler olan, tuhaf kıyafetler giyerdi. Taşrada yoksul bir adam olarak dolaşır, genellikle kehanet ve tedavi konusunda doğaüstü güçlerine inanan köylülerin sadakalarıyla yaşardı. Sık sık eyalet aristokratlarının evlerine kabul edilir ve burada kendilerine yemek ve kalacak yer sağlanırdı.

Tolstoy ailesi Yasnaya Polyana'da bir Kutsal Soytarı'dan hizmet alıyordu. Yarı roman yarı otobiyografik yapıtı *Çocukluğum*'da Tolstoy, evin çocuklarının, yatmak üzere hazırlanırken zincirlerini görebilmek için, Soytarı Grisha'nm odasındaki karanlık dolaba gizlendikleri unutulmaz bir sahneyi anlatır:

Hafif yürüyüşüyle neredeyse hemen geldi Grisha. Bir elinde asası, diğerinde ise pirinç bir şamdanda don yağından yapılma mum. Nefeslerimizi tuttuk.

"İsa Mesih! Meryem Ana! Baba, Oğul ve Kutsal Ruh..." diye tekrarlayıp duruyor, ciğerlerine derin bir nefes alıyor ve bu kelimeleri, sürekli tekrarlayanlara özgü farklı tonlama ve kısaltmalarla söylüyordu.

Bir dua ile asasını odanın köşesine koydu ve yatağını kontrol edip soyunmaya başladı. Eski siyah kemerini açarak yırtık pırtık nankin ceketini çıkardı, dikkatlice kalıpladı ve sandalyenin arkasına astı... hareketleri planlı ve düşünceliydi.

Üzerinde sadece gömleği ve iç çamaşırlarıyla yavaşça yatağa oturdu, her yöne doğru haç çıkardı ve bir gayretle (çünkü kaşları çatılmıştı) gömleğinin altındaki zincirleri yerleştirdi. Bir süre daha orada oturup endişeli bir şekilde çarşafındaki birkaç yırtığı inceledikten sonra ayağa kalktı, dua ederek mumu bazı ikonların durduğu cam kutunun seviyesine kaldırdı, onların önünde haç çıkardı ve mumu baş aşağı çevirdi. Mum çıtırdayıp söndü.

Ormana bakan pencerede neredeyse dolunay parlıyordu. Soytarının uzun, beyaz şeklinin bir yanını soluk gümüş ışığı aydınlatıyordu; diğer

yanının karanlık gölgesi ise pencere çerçevelerinin gölgesi eşliğinde yere, duvarlara ve tavana düşüyordu. Dışarıda, avluda bekçi demir levhaya vuruyordu.

Büyük ellerini göğsünde kavuşturan Grisha ikonlar önünde başını eğip derin nefesler alarak sessizce durdu. Sonra zorlukla dizlerinin üzerine çöküp duaya başladı.

Önceleri tanıdık duaları okuyordu ama bazı kelimelere vurgu yapıyordu; sonra onları tekrarlamaya başladı, fakat daha yüksek sesle ve daha canlı bir şekilde. Ardından kendi kelimeleriyle dua etmeye başladı, belirgin bir gayretle, kendini kilise Slavcasında ifade etmeye çalışıyordu. Anlaşılmaz olmalarına rağmen sözleri etkileyiciydi.

Bütün velinimetleri için dua etti (kendisini konukseverlikle kabul eden herkese öyle diyordu), aralarında annemiz ve biz de vardık; kendisi için dua etti, Tanrı'dan yaptığı günahları affetmesini istedi ve sürekli "Tanrım, düşmanlarımı affet!" dedi. Sonra inildeyerek ve aynı kelimeleri tekrar tekrar söyleyerek ayağa kalktı, yere düştü ve her düşüşünde yere kuru sert bir sesle çarpan zincirlerinin ağırlığına rağmen tekrar ayağa kalktı...

Grisha uzun bir süre bu dini vect halinde durdu, dualar uydurdu. Sonra birkaç kez, "*Tanrım, merhamet et,*" dedi ama her seferinde yenilenmiş bir güç ve ifadeyle. Ardından, "*Beni affet Tanrım, Tanrım bana nasıl yaşanacağım öğret... nasıl yaşanacağını öğret, Tanrım,*" diye o kadar dokunaklı bir şekilde dua etti ki, yakarışlarına hemen yanıt bekliyor gibiydi. Sadece acıklı hıçkırıklarını duyabiliyorduk... Dizlerinin üzerine kalktı, ellerini göğsünde kavuşturdu ve sustu.[29]

Yazar ve sanatçılar Kutsal Soytarı'yı basit Rus inanırın arketipi olarak resmettiler. Puşkin'in ve Musorgski'nin *Boris Godunov*'unda Kutsal Soytarı, çarın bilinci ve acı çeken halkın sesi olarak görünür. *Budala*'mn epileptik, İsa benzeri kahramanı Prens Myshkin, zengin tüccar Rogozhin tarafından Kutsal Soytarı olarak çağırılır; Dostoyevski açıkça, Kutsal Soytarı gibi, toplumun sınırlarına sürülmüş gerçekten Hıristiyan bir birey yaratmak istemişti onda. Mikhail Nesterov, *Rusya'da* (1916) isimli resminde Kutsal Soytarı'yı Rus halkının gayriresmi manevi lideri olarak resmetmişti. Yine de Kutsal Soytarı, eğitimsiz ve çoğunlukla doğaçlama olan ayinlerini Rusya Kilisesi'nden çok Asya

şamanlarına borçluydu. Bir şaman gibi Kutsal Soytarı da dini vect durumuna girmek için garip çığlık ve haykırışlarla dönerek dans ediyordu, sihirli ritüellerde davul ve zil kullanıyor, Asyalı şamanların da paylaştığı gibi demirin doğaüstü niteliği olduğu inancı ile zincirlerini giyiyordu. Şaman gibi Kutsal Soytarı da ritüellerinde kuzgun –Rus folklöründe sihirli ve yıkıcı bir konumu olan kuş– imajını kullanıyordu. On dokuzuncu yüzyıl süresince Volga bölgesinin köylüleri Kazak asi liderler Pugachev ve Razin'i gökteki dev kuzgunlar biçiminde algıladılar.[30]

Rus giysilerinin pek çok ortak unsuru da Asya kökenliydi; ve bu *kaftan, zipun* (hafif ceket), *armiak* (kalın ceket), *sarafan* ve *khalat* gibi giysilerin Türkçeden türeme Rusça isimlerine yansıyan bir gerçekti.[31] Hatta –efsaneye göre Bizans'tan miras kalan– çarın tacı ya da Monomak'ın başlığı da büyük olasılıkla Tatar kökenliydi.[32] Rus yemekleri Doğu kültüründen çok derin bir şekilde etkilenmişti, *plov* (pilav), *lapsba* (makarna) ve *tvorog* (lor peyniri) gibi pek çok temel Rus yemeği, Kafkaslar ve Orta Asya'dan ithal edilmişti, Rusların hoşlandığı at eti ve *koumis* (*kımız*) gibi diğer yemek alışkanlıkları da hiç şüphesiz Moğol kavimlerinin bir mirasıydı. Hıristiyan Batı ve Doğu'nun pek çok Budist kültürünün tersine Rusya'da at eti yemeye karşı dini bir yasaklama yoktu. Moğol kavimleri gibi Ruslar da özellikle yemek ya da (Volga bölgesinde) *koumis* yapmak için bir tür at yetiştiriyorlardı. Bu tür uygulamalar Batı Avrupa'da bilinmiyordu, en azından on dokuzuncu yüzyılda Fransız sosyal reformcular at eti yemenin yoksulluk ve kötü beslenmeye çözüm olacağını savunmaya başlayana kadar. Ama o zaman bile at eti yeme konusunda utanca benzer bir şeyler vardı. Eti için at yetiştirmek Batı'da barbarlık olarak görülüyordu.[33]

Orta Asya'nın bütün büyük kavimleri –Kazaklar, Özbekler, Kalmikler ve Kırgızlar– Altın Orda'nm dallarıydı. On beşinci yüzyılda Orda'nın dağılmasıyla Rus steplerinde kaldılar ve çarın müttefikleri ya da halkı oldular. Kazakların ataları –Türk-İslam Moğolları– Altın Orda'dan on beşinci yüzyılda ayrıldılar. Zamanla rakip kavimler, Hungarlar ve Özbekler tarafından step-

lerin zengin otlaklarından çıkmaya zorlanınca Ruslara daha yakınlaştılar. Özbekler de Orda'dan on beşinci yüzyılda ayrılmıştı. Verimli Fergana Ovası'nda tarım yapmaya başlamış, Oxus (Ceyhun) ve Jaxartes (Seyhun) arasındaki eski İran'ın vaha şehirlerinin zenginliklerini miras almış (Timur'un mirası) ve bunu Özbek devletleri Buhara, Hive ve Hokand'ı inşa edip çarla ticari ilişkiler kurmak için temel yapmışlardı. Kalmiklere gelince, Moğol ordusunu terk eden, Altın Orda dağıldığında steplerde kalan Batılı Moğollardı (Oiratlar) (Kalmiklerin adı Türkçe "kalmak" fiilinden gelmektedir). Diğer kavimler tarafından Batı'ya sürülünce, sürüleriyle Hazar kıyılarının kuzeyine Astrahan yakınlarına yerleşmiş ve on sekizinci yüzyılda ticaret azalana kadar her yıl 50.000 atı Moskova'ya götürerek Rus süvarisinin esas tedarikçisi haline gelmişlerdi.[34] Rus yerleşimciler Kalmikleri on dokuzuncu yüzyılın ilk on yılında Volga steplerinden kovmuşlardı. Kavim üyelerinin çoğu doğuya dönmüş ama diğerleri Rusya'da kalıp ticaret ya da çiftçiliğe başlamış ve Ortodoks inancını kabul etmişlerdi. Lenin bu Kalmiklerden birinin soyundandı. Babasının babası Nikolai Ulianov, Astrahanlı bir Kalmik'in oğluydu. Ve Moğol mirası Lenin'in yüzünde açıkça görülebilir.

3

Korkunç İvan, Kazan ve Astrahan Moğol hanlıkları zaferini anıtlaştırmak için Moskova'da, Kızıl Meydan'da yeni bir katedralin yapılmasını emretti. Genel olarak, şehrin en gözde Kutsal Soytarı'sının onuruna St. Basil's olarak bilinen katedral, 1560'ta, inşaatın başlamasından sadece beş yıl sonra tamamlandı. Katedral, Rusya'nın Moğol hanlıkları karşısındaki galibiyetinin bir sembolü olmaktan daha fazla anlam taşıyordu. Ülkenin on üçüncü yüzyıldan beri egemenliği altında olduğu Tatar kültüründen kurtuluşunun utkulu beyanıydı. Gösterişli renkleri, eğlenceli bezemeleri ve şoke edici soğan kubbeleriyle St. Basil's, Rusya'nın dönüş yaptığı Bizans geleneklerinin sevinçli bir kutlaması olarak

tasarlanmıştı (ancak doğruyu söylemek gerekirse Ortodoks geleneğinde bu kadar abartılı hiçbir şey yoktu ve katedralin cami benzeri özellikleri, büyük olasılıkla Şark tarzından alınmıştı).

Katedral aslında, Kazan'ın 1552'de, bu kutsal festival gününde (Pokrova) yenilgisi anısına Meryem Ana'nın Şefaati olarak adlandırılmıştı. Moskova'nın Tatarlara karşı zaferi, dini bir zafer olarak düşünülmüştü ve bu zaferin başlattığı imparatorluk, pek çok yönden Ortodoks haçlı seferi olarak görülmüştü. Asya steplerinin fethedilmesi, kiliseyi Tatar kâfirlere karşı savunmak için kutsal bir görev olarak resmedilmişti. Bu, Üçüncü Roma olarak Moskova'nın, yani Rusya'nın kendisini Bizans gelenekleri üzerine inşa edilmiş gerçek evrensel Hıristiyan imparatorluğun lideri olarak gördüğü doktrinde –St. Basil's'de taşa işlenen doktrinde– gösterilmişti. Tıpkı, güçlü Rus devletinin, kâfir steplerde yaşayan Hıristiyan yerleşimcileri koruma gereği üzerine kurulması gibi, Rus ulusal bilinci de böylece Doğu'ya karşı yapılan bu dini savaşla kazılmıştı. Rus zihninde bu dini sınır her zaman etnik sınırdan daha önemliydi ve "yabancı" için kullanılan en eski terimler (örneğin *inoverets*) "farklı inançlı" anlamını çağrıştırmaktaydı. Aynı şekilde, köylü (*krestianin*) kelimesi diğer bütün Avrupa dillerinde taşra ya da toprak fikrinden üretilmesine rağmen Rusçada Hıristiyan (*khristianin*) kelimesiyle bağlantılıydı.

Kazan'ın 1552'de ele geçirilmesinden 1917'deki devrime kadar Rus İmparatorluğu her yıl 100.000 kilometrekare gibi inanılmaz bir oranla büyüdü. Rusları doğuya, kürk ticaretinin en yüksek olduğu dönem olan on yedinci yüzyılda yani imparatorluk hazinesinin üçte biri anlamına gelen "yumuşak altın", kürk çekti.[35] Rusya'nın sömürgeci genişleyişi, müthiş bir ayı, mink, samur, as, tilki ve su samuru avıyla oldu. Kürk avcılarının peşinden Kazak paralı askerler geliyordu, tıpkı patronu Stroganov için Urallardaki cevher zengini madenleri ele geçiren ve en sonunda da 1582'de Sibirya Hanlığı'nı yenen Rus kahraman Ermak komutasındakiler gibi. Sonra da kaleler inşa edip yerli kavimlerden haraç toplayan çarın askerleri ve onların hemen ardından da bu kavimleri şamanistik kültlerinden mahrum etmeye

koyulmuş kilise misyonerleri. Surikov'un muazzam *Ermak'ın Sibirya'yı Fethi* (1895) tablosu –ikon taşıyan ve misket tüfeğiyle ateş eden Kazak askerleriyle, okları, yayları ve davul çalan şamanlarıyla kâfir kavim üyelerinin kalabalık savaş sahnesi– Rus İmparatorluğu'nun bu mitsi imajını ulusal bilince diğer bütün sanat çalışmalarından daha fazla kazımıştır. Surikov'un resmettiği gibi fethin ana noktası Asyalı kavimler arasında ilahi birer konumları olan şamanların aşağılanmasıydı.

Asya steplerinin dini fethi, bu tür misyonların Avrupalı devletlerin denizaşırı imparatorluklarında oynanan benzer rollerinden çok daha önemliydi Rus İmparatorluğu için. Bunun açıklaması coğrafyadaydı. Rusya'yı Asyalı sömürgelerinden ayıran büyük bir okyanus yoktu: Her ikisi de aynı toprakların parçalarıydı. Avrupa steplerini Asya steplerinden ayıran Uraller, aslında fiziki olarak aralarında büyük düzlüklerin olduğu bir dizi yüksek tepeden başka bir şey değildi ve bunları geçen yolcu, sürücüye bu ünlü dağların nerede olduğunu sormak zorunda kalabilirdi. Kendilerini Asyalı sömürgelerinden ayıracak net bir coğrafi ayrım olmayınca Ruslar kültür kategorilerine yöneldiler. Bu, özellikle on sekizinci yüzyılda, Rusya kendisini Batı'da varlığı olan bir Avrupa İmparatorluğu olarak yeniden tanımlamak istediğinde önemli bir hale geldi. Eğer Rusya Batılı bir devlet olarak isimlendirilecekse, kendisini Şark'taki "Asyalı öteki"nden ayıracak daha açık kültürel sınırlar çizmek ihtiyacındaydı. Din, bu kategorilerin en kolayıydı. Çarın Hıristiyan olmayan bütün kavimleri, köken ya da inançları ne olursa olsun, Müslüman, Şamanist ya da Budist, hepsi "Tartarlar" olarak bir araya yığılmışlardı. Bu "iyi ve kötü" ayrımını güçlendirmek için "Tartar" kelimesi bilinçli olarak (fazladan bir "r" ile) yanlış telaffuz edilmişti, böylece Yunanca "cehennem" (*tartarus*) anlamına gelen kelime ile aynı hizaya geliyordu. Dahası, Rusya'nın yeni fethedilmiş bütün topraklarını (Sibirya, Kafkaslar ve Orta Asya), "Şark tembelliği" ve "gerilik" ile eşanlamlı hale gelen, birbirinden farklılaşmamış tek bir "Doğu" –bir *Aziatshchina*– olarak düşünme eğilimi vardı. Kafkasların imajı buranın vahşi

ve yabani kavimlerini anlatan yolcu hikâyeleri ile oryantalleşmişti. On sekizinci yüzyıl haritaları Kafkasları, coğrafi olarak güneyde olmasına ve tarihi olarak da Hıristiyan batının eski bir parçası olmasına rağmen Müslüman doğuya sevketmişti. Gürcistan ve Ermenistan'la Kafkaslar'ın tarihi dördüncü yüzyıla, Rusya'nın Hıristiyan oluşundan beş yüz yıl öncesine kadar giden Hıristiyan medeniyetlerine uzanıyordu. Avrupa'dan, hatta Büyük Konstantin'in Hıristiyan dinine geçmesinden ve Bizans İmparatorluğu'nun kurulmasından bile önce, Hıristiyan inancını benimseyen ilk devletlerdi bunlar.

Ruslar kültürel sınırlar çizmek konusunda hiçbir yerde Sibirya'daki kadar endişeli değillerdi. On sekizinci yüzyıl düşleminde Urallar büyük bir dağ sırasıydı ve sanki steplerin ortasına, medeni dünyanın doğu sınırını belirlemek için Tanrı tarafından konmuştu.* Bu dağların batı tarafındaki Ruslar âdetleriyle Hıristiyandılar, ama doğu tarafındaki Asyalılar Rus yolcular tarafından ehlileştirilmeleri gereken "vahşiler" olarak tanımlanıyorlardı.[36] İmajım Asyalılaştırmak isteyen on sekizinci yüzyıl atlasları Sibirya'yı Rusça adından (*Sibir*) mahrum bırakıp, onun yerine, Batı'nın coğrafya sözlüğünden ödünç aldıkları "Büyük Tatary" adını kullanmışlardı. Seyahat yazarları Asyalı kavimler, Tunguzlar, Yakutlar ve Buryatlar hakkında yazmışlar ama oldukça büyük bir oranda olmasına rağmen, Sibirya'daki yerleşik Rus nüfusundan hiç bahsetmemişlerdi. Böylece stepler, Rus zihninde doğudaki sömürgeci projeleri haklı çıkaracak şekilde, zenginliklerinden yararlanılmayan vahşi, egzotik ve bâkir alan olarak yeniden yapılanmıştı; "Bizim Peru" ve "bizim Hindistan" olmuştu.[37]

Sömürgeci tutum, Sibirya'nın on sekizinci ve erken on dokuzuncu yüzyıldaki ekonomik düşüşü ile daha da güçlendi. Avrupa'da moda akımlar değişip kürk ticareti önemini yitirince ve Rus devletinin gelir kaybını karşılamak için geliştirdiği ma-

* Ural Dağları'nın Rusya'nın Avrupalı öz kimliği için kültürel önemi bugüne kadar devam etmiştir ve bu, Gorbaçov tarafından geliştirilen "Atlantik'ten Urallara kadar" Avrupa fikriyle doğrulanmıştır.

dencilik çalışmaları başarısız olunca, bâkir kıta sözleri yerini geniş boş arazilerin kasvetli imajına bıraktı. Bir bürokrat "Nevski Prospekt kendi başına bütün Sibirya'nın en az beş katı değerindedir," diye yazmıştı.[38] Başka bir yazar 1841'de "kar okyanusu olan Sibirya gerçek bir denizle yer değiştirebilse Rusya için daha iyi olacak" diye düşünmüştü, çünkü o zaman en azından Uzakdoğu ile deniz ticaretini daha elverişli bir hale getirirdi.[39] Sibirya ile ilgili bu karamsar görüş geniş bir hapishane kampı haline dönüştürülmesi ile daha da güçleniyordu. "Sibirya" terimi günlük ifadelerde göründüğü her yerde kürek cezasıyla, vahşi işkence (*sibirnyi*) ve acımasız bir hayatla (*sibirshchina*) eş anlamlı hale gelmişti.[40] Şiirsel imgelemde Sibirya'nın affetmeyen doğası kendi başına bir zulümdü:

> Bu toprakların kasvetli doğası
> Her zaman acımasız ve vahşi,
> Gürleyen kızgın nehir
> Öfkeli fırtınalar,
>
> Ve karanlık bulutlar.
> Ziyaret etmeye gelmez kimse
> Bu acınası ülkeyi,
> Sürgünlerin bu geniş hapishanesini.[41]

Bu Sibirya, zihinde yaşayan bir bölge, Avrupalı Rusya'nın tersi olan her şeyin bulunabildiği hayali topraklardı. Sınırları sürekli değişiyordu. Erken on dokuzuncu yüzyılın şehre bağımlı elitleri için "Sibirya" kendi küçük "Rusya'larının" –St. Petersburg, Moskova ve kendi mülklerine giden yol– bilmedikleri bir dünyaya açıldığı yerde başlıyordu. Katenin, Moskova'nın sadece 300 kilometre kuzeydoğusunda olan Kostroma için "Sibirya'dan çok da uzak değil" demişti. Herzen, Uralların birkaç yüz kilometre batısındaki Viatka'nın Sibirya'da olduğunu düşünüyordu (ve bir anlamda da öyleydi, çünkü 1835 yılında oraya sürülmüştü). Vigel, Perm'in –biraz daha doğuda ama hâlâ Uralların görüş alanın-

da değil– "Sibirya'nın derinliklerinde olduğunu" düşünmüştü. Diğerleri Vladimir, Voronezh veya Riazan'ın ya da Moskova'dan arabayla bir gün uzağının "Asya steplerinin" başladığı yer olduğunu düşünmüşlerdi.[42]

Ama Doğu'ya karşı Rus tavrı sömürgeci olmaktan çok uzaktı. Siyasi olarak Rusya herhangi bir Batılı devlet kadar emperyalistti. Ama kültürel olarak derin bir kararsızlık içindeydi, bu nedenle Şark'a karşı, olağan Batılı üstünlüğüne ek olarak olağanüstü meraklıydı ve hatta bazı yönlerden benzerlikleri bile bulunuyordu.* Bunun pek çoğu Asya steplerinin kıyısında yaşıyor olmanın, Doğu ile Batı'nın karşılıklı çekişlerinin doğal sonucuydu. Bu kararsız coğrafya, özellikle Batı'yla ilişkilerde derin bir güvensizliğin kaynağıydı, gerçi bu tür duygular, Rusya'nın Doğu'ya karşı tereddütlü tutumunun da baş etkeniydi. Ruslar Asya'yla ilişkili olarak kendilerini Avrupalı olarak tanımlayabilirlerdi ama Batı'nın gözünde "Asyalıydılar". Hiçbir Batılı yazar bu konuyu eleştirmekten kaçınmamıştı. Marki de Custine'e göre St. Petersburg'un merkezi çarın geniş imparatorluğunun Avrupalı olan tek yeriydi ve Nevski Prospekt'ten biraz ileri gitmek "Petersburg'un sürekli kuşatma altında olduğu Asyalı barbarlık diyarında maceraya atılmaktı."[43] Eğitimli Ruslar ülkelerinin "Asyalı geri kalmışlığına" lanet ediyorlardı. Batı tarafından eşit olarak kabul edilmeye, Avrupai yaşantının bir parçası olmaya can atıyorlardı. Ama reddedildiklerinde ya da Rusya'nın değerlerinin Batı tarafından küçümsendiğini hissettiklerinde Rusya'nın aydın sınıfının en Batılıları bile sinirlenmeye ve ülkelerinin tehditkâr Asyalı boyutlarından şovence bir gurur duymaya eğilimliydiler. Örneğin Puşkin, yetiştiriliş açısından tam bir Avrupalıydı ve bütün Aydınlanma Çağı insanları gibi Batı'yı Rusya'nın kaderi olarak görüyordu. Ama Avrupa, Rusya'yı 1831'deki Polonya isyanını bastırma şekli nedeniyle açıkça suçlayınca ulusalcı bir şiir yazdı.

* Bu, Rusya'yı Edward Said'in *Oryantalizm* yapıtında sunduğu kışkırtıcı iddiaya karşı büyük bir istisna haline getiriyordu. Kibirli Avrupai kültürel üstünlük duygusu "Şark'a" zorla bir "karşı tip" ya da "öteki" yükledi ki, bu, Batı'nm Doğu'yu fethinin altına son imzayı attı. (E. Said, *Oryantalizm* (New York, 1979)) Said, Rusya'nın durumundan hiç bahsetmemişti.

Rusya'nın İftiracılarına başlıklı şiirinde, "Finlandiya'nın soğuk uçurumlarından Colchis'in (Kafkasların Yunanca adı) ateşli uçurumlarına", anavatanının Asyalı doğasına vurgu yaptı.

Bununla birlikte Asya'ya yönelimin Batı'ya karşı duyulan basit bir kızgınlıktan daha fazlası bulunmaktaydı. Rus İmparatorluğu yerleşimlerle büyümekteydi ve ticaret, tarım ya da çarist yönetimden kaçmak amacıyla sınır bölgelerine yerleşen Ruslar, yerel kavimlere kendi Rus yaşam tarzlarını dayattıkları gibi yerli kültürünü de benimsemişlerdi. Örneğin on sekizinci yüzyılda Orenburg yakınlarındaki steplere yerleşen Aksakovlar hastalandıklarında Tatar tedavi yöntemlerini kullanıyorlardı. Bu, at derisinden yapılmış bir torba içinden *kımız* içmeyi, özel bitkiler kullanmayı ve koyun yağı perhizine girmeyi gerektiriyordu.[44] Ticaret ve evlilik Sibirya steplerinde evrensel kültürel değişim biçimleriydi ama daha doğuya gidildiğinde âdetlerini değiştirenlerin daha çok Ruslar olduğu görülüyordu. Örneğin 1820'lerde bir yazara göre, kuzeydoğu Sibirya'da, Yakutsk'da, "bütün Ruslar Yakut dili konuşuyorlardı."[45] 1850'lerde Amur Havzası'nın Rusya tarafından ele geçirilmesinde ve Rus yerleşiminde önemli bir rol oynayan Mikhail Volkonski, Dekabrist'in oğlu, oradaki köylerden birinde Buryatlara Rusça öğretmek üzere bir Kazak müfrezesi konuşlandırdığını hatırlar. Volkonski bir yıl sonra Kazakların neler yaptığını görmek için geldiğinde Buryatların hiçbirinin henüz Rusça konuşamadıklarını ama 200 Kazak'ın tamamının akıcı bir şekilde Buryatça konuştuğunu görür.[46]

Bu tür bir şey Avrupalı devletlerin denizaşırı imparatorluklarında hiçbir zaman gerçekleşemezdi, en azından faaliyet biçimleri ticaretten sömürge hâkimiyetine döndükten sonra. Çünkü birkaç istisna haricinde Avrupalıların, zenginliklerini hortumlamak için sömürge kolonilerine yerleşmeleri (ve kültürlerine pek de ilgi göstermeleri) gerekmemişti. Ama bu tür şeyler çarınki kadar büyük topraklara sahip bir imparatorlukta gerçekleşmeye mahkûmdu. Başkentten altı aylık mesafedeki en uzak bölgelerde Rus yerleşimciler çoğunlukla yerel âdetleri benimsemek zorun-

daydılar. Rus İmparatorluğu Rus kültürünü Asya steplerine zorla kabul ettirerek gelişti ama bu süreç içinde pek çok sömürgeci de Asyalı oldu. Bu karşılaşmanın sonuçlarından biri, Avrupalı sömürgecilerde nadiren bulunan, sömürgelere karşı duyulan kültürel sempatiydi. Çarın en hevesli emperyalistlerinin bile Şark medeniyetlerine hayran ve bu konuda uzman olmaları sık rastlanan bir durumdu. Örneğin Tauride Prensi Potemkin, son Moğol hanlıklarından birinden, 1783'te gasp ettiği Kırım'ın etnik karışımından büyük bir keyif almıştı. Zaferi kutlamak için kendisine cami benzeri, Moldovya-Türk tarzında, kubbeli ve dört minareli bir saray inşa ettirmişti.[47] Katerina'nın mimarlarının, Rus birliklerinin tam da doğuya ilerleyip kâfirleri ezdiği zamanda Tsarskoe Selo'da Türk stilinde Çin köyleri ve pagodaları, Şark mağaraları ve otağları inşa ettirmesi aslında sadece Rusya için değil, bütün on sekizinci yüzyıl Avrupası için çok normaldi.[48]

Grigory Volkonski, bu ikiciliğin yaşayan bir kanıtıydı, ünlü Dekabrist'in babası, 1803 ile 1816 yılları arasında Orenburg valisi olmak için Suvorov'un süvarilerinden bir kahraman olarak emekli olmuştu. Orenburg o zamanlar Rus İmparatorluğu'nun önemli bir kalesiydi. Ural Dağları'nın doğu bayırlarına yerleşmiş olan Orenburg, Orta Asya ile Sibirya arasındaki bütün ticaret rotalarının geçiş kapısıydı. Her gün Asya'dan Avrupa pazarlarına değerli mallar, büyükbaş hayvanlar, halı, pamuk, ipek ve mücevher taşıyan binlerce kervan Orenburg'dan geçerdi.[49] Bu ticareti vergilendirmek, korumak ve ilerletmek valinin göreviydi. Volkonski, burada son derece başarılıydı. Önemli pamuk krallıkları Hiva ve Buhara'ya yeni rotalar geliştirmiş, İran ve Hindistan'a yol açmıştı.[50] Ama Orenburg aynı zamanda imparatorluk Rusya'sının son ileri karakoluydu. Volga steplerindeki Rus çiftçilerini doğu taraftaki kurak steplerde dolaşan göçebe kavimlerden, Nogaylardan, Başkirlerden, Kalmiklerden ve Kırgızlardan koruması gereken bir kaleydi.

Rus yerleşimciler eski otlaklarına yerleşmeye başlayınca Başkirli hayvancılar on sekizinci yüzyıl boyunca çarist devlete karşı bir dizi ayaklanma başlattılar. Başkirlerin pek çoğu, büyük

Katerina'nın acımasız rejimine karşı 1773-74 arasında ayaklanan Kazak lider Pugachev'e katıldı. Orenburg'u kuşatıp (Puşkin tarafından *Kaptan'ın Kızı*'nda [*The Captain's Daughter*] anlatılan hikâye) Volga ve Urallar arasındaki diğer bütün şehirleri ele geçirdiler, mallarını yağmalayıp terör estirdiler. Bu isyanın bastırılmasından sonra çarist otoriteler Orenburg'u güçlendirdiler. Bu kaleden, steplerdeki kavimlere karşı acımasız asayiş seferleri düzenlediler. Bu seferler, Ural Kazaklarının ciddi bir başkaldırısı ile baş etmek zorunda kalan Volkonski tarafından da sürdürüldü. Volkonski, isyanların son derece sert bir şekilde üstesinden geldi. Volkonski'nin emriyle birkaç yüz Başkir ve Kazak isyancı lider halka açık bir şekilde kırbaçlandı, alınları damgalandı ya da Uzakdoğu'daki kürek kamplarına gönderildi. Vali, Başkirler arasında "Sert Volkonski" olarak tanınmaya başladı; 1910'larda onun hakkında şarkılar söyleyen Kazakların halk biliminde hâlâ şeytani bir figürdü.[51] Yine de Volkonski tamamen katı biri değildi. Ailesine göre, nazik ve iyi kalpli bir yapısı, şairane bir ruhu vardı, müziğe tutkundu ve özel hayatında çok yoğun bir Hıristiyandı. Orenburg vatandaşları arasında egzantrik biri olarak ün salmıştı. Bunun nedeni belki de Türklere karşı yapılan savaşta aldığı şarapnel yarasının bir sonucu olarak kafasında duyduğu garip seslerdi. Kış ortasında, Orenburg'da ısının -30 santigrat derecenin altına düştüğü zamanlarda, sokaklarda sabahlığı, hatta bazen iç çamaşırlarıyla yürür ve (on yıl önce ölen) Suvorov'un içinde "hâlâ hayatta" olduğunu iddia ederdi. Bu şekilde pazara gider, yoksullara yemek ve para verir ya da çırılçıplak kiliseye dua etmeye giderdi.[52]

Başkir nüfusuna karşı zalimce tutumuna rağmen Volkonski, onların Türk kültürü konusunda bir uzmandı. Türk dilini öğrenmişti ve yerel kavimlerle onların ana dillerinde konuşurdu.[53] Orta Asya'yı geniş çapta dolaşmış, özel günlüklerinde ve eve gönderdiği mektuplarda hayvanları, bitkileri, âdetleri, tarihi ve antik kültürleri hakkında yazmıştı. Ural Dağları'nın doğu tarafındaki Tobol Nehri'nin "bütün Rusya'nın en güzel köşesi" olduğunu düşünüyordu.[54] Şark şalları, halı, porselen ve mücevherleri konu-

sunda uzmandı ve Petersburg'dan sipariş veren arkadaşları adına bunlardan satın alırdı.[55] Hatta Orenburg'daki son yıllarında yarı Doğulu bir hayat sürmeye başlamıştı. İmparator Alexander'ın genel kurmay başkanı olan yeğeni Pavel Volkonski'ye, "Burayı seviyorum," diye yazmıştı. "Göçebe yaşam tarzını seviyorum."[56] Volkonski egzotik sarayında, evinde "ikinci ailesi" olarak kabul ettiği Kırgız ve Kalmik serfleriyle çevrilmiş bir şekilde bir Acem sultanı gibi yaşamıştı.[57] Başkir "eşlerinden" oluşan gizli bir de haremi vardı.[58] Volkonski "benim yerlilerim" diye adlandırmaktan hoşlandığı Tatar kavim üyelerinin oluşturduğu geniş bir topluluk arasına karışmıştı.[59] İmparatorluk üniformasını terk ederek Kırgız hanlarını Moğol tören üniforması ya da bir *khalat* giymiş olarak kabul ederdi.[60] Orenburg'da yaşadığı yıllar boyunca St. Petersburg'u özlediğini hiç söylememişti ve bu süre boyunca oraya sadece bir kez gitmişti. "Asya steplerinin sakin hayatı mizacıma uyuyor," diye yazdı kızı Sofia'ya. "Beni bir Asyalı olarak düşün, belki ben bile kendimi öyle görüyorum."[61]

4

Büyük Katerina, 1783'te yeni alınmış olan Kırım Tatar topraklarına yaptığı ilk seyahatte "*Binbir Gece Masalları*'ndan bir peri masalı diyarı" diye ilan etmişti.[63] İmparatorluk ve edebiyat, Rusya'nın Şark topraklarını fethinde yakın ilişki içindeydiler. Kırım topraklarının ihtişamı hayal gücü için o kadar verimli bir kaynaktı ki, pek çok devlet adamı burayı edebiyat ve sanattaki imgeleriyle görmeye başladı. On sekizinci yüzyıl hikâyeleri, *Binbir Gece Masalları*'nın (1763-71) Rusçaya çevrilmesinden başlayarak Şark'ı duyusal lüksün, miskinliğin, haremlerin ve sultanların, aslında ciddi Kuzey'in olmadığı her şeyin hedonist krallığı olarak betimledi. Bu temalar on dokuzuncu yüzyılın oryantal hayal dünyasında yeniden canlandı.

Bu "Şark" herhangi bir haritada bulunabilecek bir yer değildi. Güneyde, Kafkaslar ve Kırım'daydı, ama doğudaydı da.

Güney ve Doğu, iki pusula noktası, hayali Şark'ta birleşti –Rus imgelemindeki egzotik karşı kültür– ve pek çok farklı kültürel unsurun bir tür karışımı gibi ortaya çıktı. Örneğin, Şark'ın en saf sesini temsil eden, Borodin'in *Prens Igor*'undaki Polovtsian dansların melismatik müziği, aslında Çuvaş, Başkir, Macar, Cezayir, Tunus ve Arap melodilerinden alınmıştı. Hatta Amerika'nın köle şarkılarını bile içeriyordu.[63]

Ruslar sömürgelerini, etnografik birer gerçek olarak bilmeden çok önce edebiyat ve sanatta keşfetmişlerdi. Kafkasya'nın Rus imgeleminde özel bir yeri vardı; on dokuzuncu yüzyılın büyük bir kısmı boyunca çarın orduları dağlık arazinin kontrolünü elde tutma mücadelesi verip Müslüman kavimlerle savaşırken, Rus yazarlar, sanatçılar ve besteciler Kafkasya'yla romantik bir bağ kurmuşlardı. Çalışmalarında tanımlanan Kafkasya, kuzeyden gelen Rusların Müslüman güneyin kavim kültürleriyle çarpıcı bir şekilde yüzleştiği, egzotik bir cazibesinin ve güzelliğinin olduğu, vahşi ve tehlikeli bir yerdi. Kafkasya'nın Rus hayal gücündeki şeklini oturtmaya en çok uğraşan kişi Puşkin'di. *Kafkas Mahkûmu* şiirinde –bir çeşit Şark'a ait *Child Harold'un Hac Gezisi*– Kafkasları "Rus Alpleri", bir tefekkür ve şehir hayatının hastalıklarından kurtulma yeri olarak yeniden keşfetti. Şiir, birkaç nesil boyunca Kafkasya'ya kaplıca kürü amacıyla seyahat eden Rus soylu aileler için bir rehber kitap görevi görmüştü. 1830'larda, Piatigorsk'taki bir kaplıcada geçen Lermontov'un romanı *Çağımızın Bir Kahramanı*'nın yayımlandığı dönemde "Kafkasya kürü" yüksek sınıf arasında o kadar moda olmuştu ki, güneye yapılan yıllık göç, Müslümanların Mekke'ye hacca gitmeleri ile karşılaştırılıyordu.[64] Bazı yolcular güvenlik nedeniyle konaklamak zorunda oldukları Rus garnizon şehirlerinin gri ve monoton gerçekliğinde Puşkin'in şiirinin vahşi ve egzotik ruhunu bulamamaktan dolayı hayal kırıklığına uğramışlardı. Macera ve romantizm için duyulan açlık o kadar fazlaydı ki, insanlar, Alexander Bestuzhev-Marlinski gibi açıkça ikinci sınıf olan (ve bugün neredeyse tamamen unutulan) bir düz yazı uzmanın-

dan bile, sırf Kafkasya hikâyeleri ve seyahatnamelerinden dolayı edebi bir deha (düz yazının Puşkin'i) olarak bahsediyordu.[65]

Kafkasya'ya karşı duyulan bu merak, daha çok egzotik bir cazibe arayışından kaynaklanıyordu; en azından Rus yazarlar söz konusu olduğunda. Puşkin'in nesli, Sismondi tarafından *De la litterature du Midi de l'Europe* (1813) adlı yapıtında açıklanan, kadim Arapları orijinal romantikler olarak betimleyen "Güneyli romantizm teorisinden" derin bir şekilde etkilenmişti. Rus kültürünü Batı'nınkinden ayıracak bir kaynak arayışındaki Rusya'nın genç romantikleri için Sismondi'nin teorisi bir vahiy gibiydi. Sanki Kafkasya aniden Rusların kendi "güneyleri" olmuştu, bu eşsiz Müslüman-Hıristiyan kültür sömürgesine sahip olarak yeni romantik ruha Batılı diğer bütün uluslardan daha çok yakınlaşmışlardı. *Romantik Şiir Üzerine* (1813) başlıklı denemesinde yazar Orest Somov, Rusya'nın yeni romantik kültürün doğum yeri olduğunu öne sürmüştü. Çünkü Rusya, Kafkasya aracılığıyla Arabistan'ın ruhunu içine almıştı. Dekabrist şair Vilgem Kiukhelbeker "hem Avrupa'nın hem Arabistan'ın bütün ussal hazinelerini" birleştiren bir şiir çağrısında bulunmuştu.[66] Lermontov, Rus şiirinin "Avrupa ve Fransız yerine Doğu'yu izleyerek" kaderini bulacağını söylemişti.[67]

Kazaklar, on altıncı yüzyıldan beri imparatorluğun güney ve doğu sınırlarında, Kafkasya'daki Terek Nehri kıyısındaki Kuban ve Don bölgelerinde, Orenburg stepinde, Omsk çevresinde, Baykal Gölü ve Sibirya'daki Amur Nehri'nde stratejik olarak önemli yerleşimlerde kendi özerk topluluklarında yaşayan ateşli Rus askerlerinden oluşan özel bir kasttı. Bu ilk Rus savaşçılar yaşam tarzlarıyla yarı Asyalıydılar, onları doğu steplerinin Tatarlarından ya da Kafkaslardan ayıran çok az şey vardı, belki de gerçekten onların soyundan gelmekteydiler (Cossack ya da *quzzaq*, atlı anlamına gelen Türkçe bir kelimedir). Hem Kazaklar hem de Tatar kavimleri özgürlüklerini savunurken acımasız bir cesaret göstermişlerdi; her ikisinde de doğal bir sıcaklık ve kendiliğindenlik vardı; her ikisi de iyi yaşamayı seviyordu. Gogol, hikâyesi *Taras Bulba*'da Ukraynalı Kazakların Asyalı ve Güneyli

karakterlerini göstermişti: Aslında bu iki terimi değişimli olarak kullanmıştı. İlgili bir makalede (*Küçük Rusya'nın Yapılışına Bir Bakış*, yani Ukrayna) ne demek istediğini açıklamıştı:

> Kazaklar inanç ve konumları bakımından Avrupa'ya aittirler ama aynı zamanda yaşam tarzları, âdetleri ve giyimleri açısından tamamen Asyalı. Dünyanın iki zıt tarafı, iki karşı ruhu garip bir şekilde bu insanlarda bir araya gelir: Avrupalı sağduyu ve Asyalı coşku; sadelik ve bilmişlik; güçlü bir hareket duygusu ve tembellik aşkı; kalkınma ve mükemmelliğe doğru yürüyüş ile aynı zamanda bütün mükemmelliğe karşı küçümser görünme arzusu.[68]

Bir tarihçi olarak Gogol, Kazakların doğasını, "kadim Hunlardan" bu yana göçebelerin stepleri silip süpüren düzenli iç göç dalgalarına bağlamaya çalışmıştı. Sadece Kazaklar gibi savaşçı ve enerjik insanların açık ovada yaşayabildiklerini öne sürmüştü. Kazaklar "steplerde Asyalı usulüyle" at sürmüşlerdi. "Bir akma başladıklarında gizlenme yerlerinden bir kaplanın hızıyla" fırlıyorlardı.[69] Kazaklar'ı orduda bir subayken tanıyan Tolstoy da onları karakter olarak yarı Asyalı düşünmüştü. Tolstoy *Kazaklar*'da (1863) Terek Nehri'nin kuzey tarafında yaşayan Rus Kazakların yaşam tarzlarının Terek'in güney tarafında yaşayan Çeçen dağ kavimlerinden hemen hemen ayırt edilemez olduğunu etnografik gerçeklerle göstermişti.

Puşkin, 1820'lerin başında Kafkasya'ya seyahat ettiğinde yabancı bir ülkeye gidiyormuş gibi düşünmüştü. "Kendi sınırsız Rusyamın ilerisine hiç gitmemiştim," diye yazmıştı *Erzurum Yolculuğu*'nda (1836).[70] Ancak Kafkasya'ya ondan on yıl sonra giden Lermontov, burayı "manevi anavatanı" olarak kucaklamış ve dağlarından kendisini "bir evlat" olarak kutsamalarını istemişti:

> Kalben sizinim
> Her zaman ve her yerde sizin![71]

Dağlar birer ilham kaynağıydı ve aslında en büyük şaheseri, ilk gerçek birinci sınıf Rusça düzyazı roman olan *Çağımızın Bir Kahramanı* da dahil pek çok çalışmasının yer aldığı sahneydi. 1814'te Moskova'da doğan Lermontov, gençliğinde romatizmal ateş çekmiş ve bu nedenle pek çok kez Piatigorsk'taki kaplıca köyüne götürülmüştü. Dağ manzarasının vahşi romantik ruhu, genç şairde kalıcı bir etki bırakmıştı. 1830'ların başlarında Moskova Üniversitesi'nde Doğu edebiyatı ve felsefe öğrencisiydi. O zamandan beri Rusya'nın Müslüman dünyadan aldığı miras olarak gördüğü kaderci bakış açısına güçlü bir şekilde çekiliyordu (*Çağımızın Bir Kahramanı*'mn son bölümünde incelediği bir fikir). Lermontov Kafkas folklorüne, özellikle Piatigorsk'tan tanıdığı molladan dönme muhafız subayı Shora Nogmov tarafından anlatılan dağ savaşçıları ile ilgili efsanelere büyük bir ilgi duyuyordu. Bu hikâyelerden biri 1832'de yazdığı ilk büyük şiiri *İsmail Bey* için esin kaynağı olmuştu (ancak uzun yıllar sonra yayın izni almıştı). Şiir, Kafkasya'yı fetihlerinde Rus birliklerine teslim olan Müslüman bir prensin hikâyesini anlatıyordu. Bir Rus soylusu olarak yetiştirilen İsmail Bey, Rus ordusundaki görevini terk eder ve köyleri çarist birlikler tarafından harap edilen Çeçen ülkedaşlarının savunmasına katılır. Lermontov, muhafız alayına, bu dağ kavimleri ile savaşmak üzere kaydolmuştu ve bir dereceye kadar İsmail Bey'le özdeşleşmiş, aynı bölünmüş sadakati hissetmişti. Şair, Grozni Kalesi'nde Çeçenlere karşı olağanüstü bir cesaretle savaşmış ama dağ köylerindeki Çeçen istihkâmlarına karşı yürütülen, kendisinin de şahit olduğu vahşi savaş teröründen iğrenmişti. Lermontov, *İsmail Bey*'i, çarist sansürcünün kaleminin gizleyemediği, Rus İmparatorluğu'na karşı acı bir suçlamayla bitirir:

> Nerede dağlar, stepler ve okyanuslar
> Savaşan Slavlar tarafından sonunda alınacak?
> Ve nerede düşmanlık ve ihanet
> Rusya'nın güçlü çarına daha reverans yapacak?
> Çerkez, artık savaşma! Büyük olasılıkla,

Hem Doğu hem Batı aynı kaderi paylaşacak.
Zaman gelecek: Cesurca söyleyecek,
"Köleyim ama hüküm sürer çarım dünyada."
Zaman gelecek: Kuzey onurlanacak
Heybetli yeni Roma'yla, ikinci Augustus'la.

Auls yanıyor, koruyucuları yenilmiş,
Memleketin evlatları savaşta düşmüş.
Duran kuyrukluyıldızlar gibi, göz korkutuyor
Gökyüzünde bir pırıltı oynuyor
Süngüsüyle yırtıcı hayvan, kazanan
Huzur içindeki eve saldıran
Öldürür çocukları ve yaşlıları
Ve okşar o kanlı ellerle
Bekâr kızları ve genç anneleri
Ama kadının kalbi abisininki gibi
Öpücüklerden sonra, çeker hançeri
Bir Rus siner, güçlükle solur – gitti!
"İntikam yoldaş!" Ve tek bir nefes
(Katilin ölümü için güzel intikam)
Küçük ev yanar, gözlerine afiyet
Çerkez özgürlüğü yanar alev alev! [72]

Lermontov, başarılı bir suluboya ressamıydı ve otoportrelerinden birinde kendisini elinde sıkıca tuttuğu bir Çerkez kılıcı, omuzlarına attığı Kazak pelerini ve muhafız üniformasının önüne tutturduğu dağ kavimlerinin taktığı fişek kutusuyla resmetmişti. Aynı karışık kimlik, yarı Rus ve yarı Asyalı kimliği, Lermontov tarafından *Çağımızın Bir Kahramanı* yapıtının kahramanı Pechorin'e de atfedilmişti. Huzursuz, alaycı ve St. Petersburg'un yüksek sosyetesi yüzünden hayal kırıklığına uğramış Pechorin, muhafız subayı olarak Kafkasya'ya atandığında bir değişim geçirir. Çerkez reisinin kızı Bela'ya âşık olur, Türk dilini öğrenir ve ona olan aşkını ilan etmek için Çerkez kıyafeti giyer. Bir noktada anlatıcı onu bir Çeçen haydutla karşılaştırır. Görünüşe göre önemli nokta budur: Rus sömürgecinin "medeni" davranışıyla



24. Mikhail Lermontov'un kaybolan, Çerkez kılıcı ve pelerinli suluboya otoportresi, 1837.

Asyalı kavimlerin "barbarca" hareketleri arasında açık bir sınır yoktur.

Kafkasya'yı "manevi yuvası" olarak benimseyen tek Rus Lermontov değildi. Besteci Balakirev de "dağların evladıydı". Rus müzik okulununun kurucusu kadim Tatar soyundan geliyordu ve Kafkas kostümleriyle poz verdiği tablolardan da anlaşıldığı kadarıyla bundan gurur duyuyordu.[73] "Çerkezler" diye yazar Stasov'a 1862'de, "Lermontov'un beğenisine, kıyafetleri

(Çerkezlerinkinden daha iyi bir kıyafet yok bence) dahil ne kadar uygunsa benim beğenime de o kadar uygundur."[74] Rimski-Korsakov, Balakirev'i "yarı Rus ve yarı Tatar karakterli" olarak tanımlamıştı. Stravinski onu "iri bir adam, kel, Kalmik kafalı ve Lenin'in açıkgöz, keskin bakışlarına sahip" olarak hatırlamıştı.[75] Balakirev 1862'de Kafkasya'yı dolaştı. Bölgenin vahşiliğine âşık olmuştu. En beğendiği şairin, Lermontov'un ruhunu çağrıştırıyordu. "Rus olan onca şeyin içinde," diye yazmıştı Stasov'a, Piatigorsk'tan, "beni en çok Lermontov etkiliyor."[76]

Balakirev yazara karşı duyduğu bu sevgiyi, Lermontov'un aynı isimli şiirine dayanan senfonik şiiri *Tamara*'da (1866-81) canlandırmaya çalıştı. Lermontov'un *Tamara*'sı (1841), sevgililerini baştan çıkarıcı sesiyle Terek Nehri'ne bakan dağlardaki kalesine çeken Gürcü kraliçe ile ilgili halk hikâyesini anlatıyordu. Kraliçe sefahat dolu bir gecenin ardından öldürdüğü sevgililerinin bedenlerini kalenin kulesinden aşağıdaki nehire atıyordu. Balakirev'in, piano süitinin çılgın müziğinde yeniden yaratmaya çalıştığı şey, Stasov'un öne sürdüğü gibi, Tamara'nın "çılgın gibi dönerek yaptığı dansın" ruhuydu:

> Ve tuhaf, vahşi sesler
> Gelirdi oradan bütün gece
> Sanki bu boş kulede
> Yüzlerce şehvetli kız ve erkek
> Gelmişler bir araya düğün gecelerinde
> Ya da büyük bir cenaze ziyafetinde.[77]

Balakirev'in kullandığı müzik yöntemleri çoğunlukla ortak "oryantal sesler" stoğundan geliyordu, duyusal yarım tonlu ölçüler, senkoplu dans benzeri ritimler ve baştan çıkarıcı armoniler, Batılıların uzun zaman önce Şark ile ilişkilendirdiği hedonistik zevkin egzotik dünyasını çağrıştırmak için tasarlanmıştı. Ama Balakirev Kafkas halk şarkılarının kayıtlarından aldığı çarpıcı bir yöntemi de sunmuştu. Balakirev bütün bu şarkılarda armonilerin Asya müziğine özgü pentatonic (ya da beşli) ölçüye dayalı

olduğunu fark etmişti. Pentatonic ya da "Hindiçini" ölçüsünün kendine özgü özelliği yarım perdelerden ve böylece herhangi belirli bir tona doğru açık melodik çekimden kaçınmasıydı. Bu, özellikle Güneydoğu Asya müziğinin karakteristiği olan "yüzen sesler" duygusu yaratıyordu. *Tamara* geniş ölçüde pentatonic ölçü kullanılan ilk büyük Rus yapıtıydı. Balakirev'in bu icadı Rus müziğine "oryantal duygusunu" veren yeni sanatsal bir dilin keşfine benziyordu. Pentatonic ölçü, Rimski-Korsakov'dan Stravinski'ye kadar Balakirev "ulusal okulunu" izleyen bütün Rus besteciler tarafından çarpıcı bir şekilde kullanılacaktı.

Bu oryantal unsur *kuchkistler* tarafından –Balakirev, Musorgski, Borodin ve Rimski-Korsakov'un bulunduğu ulusalcı bestecilerin olduğu "Güçlü Küme" (*kuchka*) tarafından– geliştirilen Rus müzik okulunun ayırıcı özelliklerinden biriydi. *Kuchkistler*'in saf "Rus" çalışmalarının çoğu –Balakirev'in piyano fantazisi *Islamei*'den (Rus piyano okulunun mihenk taşı ve Çaykovski Piyano Yarışması'nın "icra edilmeli" eseri) Borodin'in *Prens İgor*'una ve Rimski-Korsakov'un *Şehrazad*'ına kadar– bu oryantal tarzda bestelenmişlerdi. Okulun kurucu babası olarak Balakirev, bu utangaç Rus müziğini Anton Rubinstein'm ve konservatuvarın Alman senfonizminden ayıracak tema ve armonilerin kullanımını teşvik etmişti. Rubinstein'ın *Okyanus Senfonisi*'nden on iki yıl sonra bestelenen Rimski-Korsakov'un "İlk Rus Senfonisi" bu lakabı, Rimski'nin hocası Balakirev'in Kafkasya'da kaydettiği Rus folk melodilerini ve oryantal melodileri kullandığı için elde etmişti. "Senfoni güzel," diye yazmıştı besteci Cesar Cui, Rimski'ye 1863'te. "Birkaç gün önce Balakirev'de icra ettik, Stasov çok memnun kaldı. Gerçek bir Rus eseri. Ve sadece bir Rus besteleyebilirdi bunu, çünkü durgun Almanlıktan [*nemetschina*] en ufak bir iz bile yok."[78]

Balakirev'le birlikte Rus-oryantal müzik tarzının gelişiminde Stasov'un da önemli bir etkisi vardı. Bu tarzı biçimlendiren öncü *kuchkist* çalışmaların pek çoğu, *Prens İgor* ve *Şehrazad* da dahil olmak üzere, bu ulusalcı eleştirmene ithaf olunmuştu. Sta-

sov, 1882'de yazdığı *Rus Sanatı'nın Yirmi Beş Yılı* başlıklı makalesinde Şark'ın Rus besteciler üzerindeki derin etkisini açıklamaya çalıştı:

> Bazıları Şark'ı şahsen gördüler. Diğerleri Doğu'ya seyahat etmemiş olmalarına rağmen bütün hayatları boyunca oryantal izlenimlerle çevriliydiler. Bu nedenle canlı ve çarpıcı bir biçimde bunları ifade ettiler. Burada Rusların oryantal olan her şeye gösterdiği genel Rus sempatisini paylaştılar. Etkisi Rus hayatına sinmiş ve güzel sanatlarına ayırt edici renklerini vermişti... Bunu sadece Rus bestecilerin tuhaf bir hevesi ve kaprisi olarak görmek gülünç olurdu...[79]

Stasov için Rus sanatında Doğu'nun izlerinin önemi egzotik bir dekorasyonun çok ötelerine gidiyordu. Rusya'nın, Şark'ın kadim kültürlerinden geldiğine dair tarihi gerçeğin bir deliliydi. Stasov Asya'nın etkisinin "Rus kültürünün bütün alanlarında, dilde, giyimde, âdetlerde, binalarda, mobilyada, günlük eşyalarda, bezemelerde, melodilerde, armonilerde ve bütün peri masallarında belirgin olduğuna" inanıyordu.[80]

Stasov bu savını ik kez 1860'larda Rus bezemesinin kökenleri üzerine hazırladığı tezinde çerçevelemişti.[81] Ortaçağ Rus Kilisesi'nin elyazmalarını inceleyerek harflerin süslenmesini, benzer Acem ve Moğol motifleriyle (romboidler, gülbezekler, svastikalar, baklava desenleri ve belirli tür çiçek ve hayvan desenleriyle) ilişkilendirmişti. Karşılaştırılabilir tasarımlar aynı Acem etkisinin görüldüğü diğer Bizans kültürlerinde de bulunmuştu ama Bizanslılar sadece bazı Acem bezemelerini ödünç alırken Ruslar hemen hemen hepsini uygulamışlardı ve bu Stasov'a, Rusların bunları direkt İran'dan ithal ettikleri izlenimini veriyordu. Bu tür bir iddianın kanıtlanması zordur, çünkü bu tür sade motifler dünyanın her yerinde bulunur. Ama Stasov bazı çarpıcı benzerliklere odaklanmıştı. Örneğin bir ağacın bezemeli imajında dikkate değer bir benzerlik vardı. Stasov bunun, hem Acemlerin hem pagan Rusların "ağacı kutsal bir kült olarak idealleştirdikleri" gerçeğinden kaynaklandığını düşünüyordu.[82] Her



25. Vladimir Stasov: Rus "B" (Б) harfinin on dördüncü yüzyıl Novgorod elyazması çalışması.

iki gelenekte de ağacın konik bir kökü, gövde etrafında sarmalı ve uçlarında manolya tipi çiçeklerin olduğu çıplak dalları bulunuyordu. İmge, ağaç kültü ile ilgili pagan ritüellerinde sık sık görülmekteydi; öyle ki, Kandinski, on dokuzuncu yüzyılın son on yılında bile Komi halkı arasında hâlâ görüldüğünü keşfetmişti. Hatta, Stasov ağacı, Novgorod'dan bir on dördüncü yüzyıl İncil'i üzerindeki "B" harfinin kaligrafik gövdesi olarak görmüştü, bir adam ağacın dibinde diz çökmüş dua ediyordu. Burada, Rus halk kültürünün ana akımlarını oluşturan Asyalı, pagan ve Hıristiyan unsurların karmaşık karışımının mükemmel bir örneği bulunmaktaydı.

Stasov daha sonra *byliny*'nin, Rusya'nın en eski halk mitlerini ve efsanelerini içeren epik şarkıların incelenmesine yöneldi,

bunların da köklerinin Asya'dan olduğunu iddia ediyordu. *Rus Byliny'nin Kökeni* (1868) yapıtında *byliny*'nin Rusya'ya İran, Hindistan ve Moğolistan'dan ordular, tüccarlar ve göçmenler tarafından getirilen Hindu, Budist ve Sanskrit mit ve masalların türevleri olduğunu ileri sürmüştü. Stasov'un savı kültürel aktarım teorisine dayanıyordu, bu teori o zamanlar Alman filolog Theodor Benfey tarafından yeni geliştirilmişti. On dokuzuncu yüzyılın son on yılında Benfey'in teorisi, Avrupalı halk masallarının oryantal orijinallerinin ikinci versiyonları olduğunu öne süren Batılı halkbilimciler (Godeke ve Kohler, Clouston ve Liebrecht) tarafından gittikçe artan bir şekilde kabul edilmekteydi. Stasov, Benfey'in görüşüyle ilgili detaylı fikir yürüten ilk kişiydi. Savı, *byliny*'yi çeşitli Asya masallarının –özellikle 1859'da Benfey tarafından Almancaya çevrilen *Mahabharata, Kamayana ve Panchantra* gibi antik Hint masallarının– metinleriyle karşılaştırmalı analizine dayanıyordu.

Stasov anlatım detaylarına, bu antik masalların sembol ve motiflerine özel bir ilgi göstermişti (bu, kültürel etki anlamını çıkarmak için çok güçlü bir temel olmayabilir, çünkü temel plan ve karakter benzerlikleri bütün dünyadaki halk masallarında kolaylıkla bulunabilir).* Örneğin Stasov Rus efsanesi *Sadko*'nun (bir tüccarın zenginlik arayışı içinde denizaltı krallığına gittiği hikâye) *Harivansa* isimli Brahman masalından (yeraltına uçuşun manevi bir gerçeğin arayışı olduğu hikâye) türediği sonucuna varır. Stasov'a göre ticari zenginlik motifi, Rus masalının daha sonraki versiyonlarında (on beşinci yüzyıldan sonraki tarihlerdeki) dini unsurun yerini almıştı. Efsane, bu tarihten sonra tarihi figür Sadko'ya –on ikinci yüzyılda Aziz Boris ve Aziz Gleb adına bir kilise yaptıran Novgorod'daki gemicilik loncasının zengin bir üyesi– aktarıldı.[83]

Keza Stasov, *byliny*'deki halk kahramanlarının (*bogatyr*ler)

* Yine de Stasov'un tezini destekleyecek bazı tarihi kanıtlar var. Hint masalları, bugün geniş kitleler tarafından bilindiği Güneydoğu Asya'ya, kesinlikle göçmenler tarafından nakledilmişti; *Ramayana* masalı ise Tibet'te en azından on üçüncü yüzyıl tercümelerinden beri bilinmekteydi. (bkz. J. W. de Jong, *The Story of Kama in Tibet: Text and Translation of the Tun-huang Manuscripts,* (Stuttgart, 1989))

gerçekte oryantal tanrıların vârisleri olduğunu öne sürmüştü. Bu *bogatyr*'lerin en ünlüsü *İlia Muromets*'ti, *Solovei Razboinik*, "Haydut Bülbül" gibi düşmanlara karşı halkı koruyan, cesur, dürüst bir savaşçıydı ve bu Rus masalının daha sonraki versiyonlarında genellikle Tatar özellikleri ile yeniden biçimleniyordu. Stasov dikkati *İlia Muromets*'in olağanüstü yaşına çekiyordu, masalın detaylarının mantıklı hesaplamalarından çıktığı kadarıyla birkaç yüzyıl yaşındaydı. Bu Muromets'in Hindistan'da yüzyıllar boyunca egemenlik kuran mitsi kralların soyundan ya da insani zamanın dışında olan oryantal tanrılardan geldiği izlenimini vermekteydi.[84] Stasova'a göre "*Bogatyr*" kelimesi "savaşçı" için kullanılan Moğol teriminden (*bagadur*) türemişti. Kanıtı, bir zamanlar Moğol kavimleri tarafından işgal edilmiş bütün ülkelerde kelimenin etimolojik akrabalarını takip eden Avrupalı filologlardan almıştı: *bahadır* (İran'da), *behader* (Türkçe), *bohater* (Lehçe), *bator* (Macarca), vs.[85]

Son olarak Stasov, metinlerin etnografik detaylarını analiz etmişti –yer isimleri, sayı sistemleri, manzara ve binalar, ev eşyası ve mobilyalar, giyim, oyun ve âdetler– hepsi *byliny*'nin kuzey Rusya ormanlarından değil, daha çok bozkırdan geldiği izlenimini vermekteydi.

Eğer *byliny* gerçekten de antik zamanlarda bizim anavatanımızda yetiştiyse, o zaman daha sonra prensler ve çarlar tarafından ne kadar değiştirilirse değiştirilsin, bizim Rus toprağımızın izlerini hâlâ taşıyor olmalılar. Yani onlarda Rus kışlarımızı, karımızı ve donmuş göllerimizi okuyabilmeliyiz: Rus arazilerini ve meralarını, halkımızın tarımsal hayatım, köylü barakalarımızı ve genel olarak hep ahşap olan yerli binalarımızı, eşyalarımızı, Rus ocağımızı ve onu çevreleyen manevi inançlarımızı, köy korosunun şarkılarını, ritüellerini, atalarımıza ibadet şeklimizi, denizkızlarına, cinlere, ev ruhlarına inancımızı ve pagan Rus'un çeşitli batıl inançlarını okuyabilmeliyiz. Kısacası her şey bizim kır yaşantımızın ruhunu solumalı. Ama *byliny*'de bunların hiçbiri yok. Ne kış, ne kar ne de buz var, sanki bu hikâyeler Rus topraklarında değil Asya ya da Doğu'nun sıcak iklimli topraklarında geçiyor gibi. *Byliny*'de göller ya da yosunlu nehir kıyıları yok. Tarım hayatı hiç görülmüyor. Ahşap bina yok. Köylü âdetlerimizin hiçbiri betimlenmiyor.

Rus yaşam tarzını hissettirecek hiçbir şey yok, görüğümüz tek şey kurak Asya bozkırı.[86]

Stasov Asyalı *byliny* teorisi ile Slavcılar ve diğer ulusalcılar arasında dikkate değer bir öfkeye neden oldu. "Rusya'ya iftira atmakla" suçlandı, kitabı "ulusal utanç kaynağı" olmakla ve genel hükümleri "Rus vatansevere layık olmamakla" suçlandı.[87] Stasov'un eleştirmenleri onun "kültürümüz Asya bozkırının barbar göçebelerinden miras kalmış olabilir" dediği "oryantal düşünden" alınmamışlardı sadece.[88] Gördükleri kadarıyla Stasov'un teorisi ulusun kimliğine karşı da çok önemli bir meydan okumayı temsil ediyordu. Slavcıların bütün felsefesi ulusun kültürünün anavatandan çıktığı savı üzerine inşa edilmişti. Otuz yıldan uzun bir süredir dikkatlerini hiç hesap etmeden *byliny* üzerine vermişler, köylere gidip Rus halkının gerçek ifadesi olduğu sabit inancıyla bu hikâyeleri yazıya dökmüşlerdi. Slavcılar, *Sadko* ve *İlia Muromets* gibi hikâyelerin halk tarihinin kutsal hazineleri olduğunu öne sürüyorlardı, onlara göre bu "olmak" (*byl*) fiilinin geçmiş zamanından türeyen *bylina* kelimesinin gösterdiği bir gerçekti.[89]

Slavcıların kalelerinden biri, kökenini on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki Avrupa romantik hareketinden alan, halkbilimci ve edebi bilginlerin olduğu "mitoloji okuluydu." Stasov'un en ateşli eleştirmenleri bu okuldandı ve Buslaev ve Afanasiev gibi en saygıdeğer halkbilimciler de bu okulun takipçileri arasındaydı. Mitolojik teorinin yandaşları Rus halkının antik inançlarının çağdaş hayat ve sanat aracılığıyla yeniden yapılanabileceği ile ilgili oldukça tartışılabilir bir varsayım üzerine çalışmışlardı. Buslaev'e göre, Sadko ile ilgili şarkılar "insanımızın şiirinin hiçbir dış etki olmadan bütün saflığı ile saklanmış en iyi yaşayan kalıntılarıydı". *İlia Muromets* kadim geçmişin "halkın manevi ideallerini en saf biçiminde cisimlendiren" gerçek halk kahramanıydı.[90] 1860'ların başında *byliny* mitolojik okul için aniden yeni ve can alıcı bir kanıt haline geldi. Çünkü Pavel Rybnikov tarafından hâlâ canlı ve gelişmekte olan bir biçim olduğu açıklanmıştı.

Rybnikov, devrimci bir grupla ilgisi nedeniyle St. Petersburg'un 200 kilometre kuzeydoğusundaki Olonets kırsalına sürgüne gönderilen eski bir devlet memuruydu. Çarın iç sürgünlerinin pek çoğu gibi Rybnikov da halkbilimci oldu. Olonets'in köylerini dolaşarak *İlia Muromets* gibi büyük hikâyelerin kendilerine ait versiyonlarını söyleyen otuzdan fazla farklı *byliny* şarkıcısını kaydetmişti. 1861 ve 1867 arasında dört cilt halinde yayımlanan bu *Şarkılar* Rus halk kültürünün karakteri ve kökenleri konusunda, Turgenyev'in *Duman* (1867) adlı romanından anlaşıldığı kadarıyla Almanya'daki göçmen topluluğunu da içine alan büyük bir tartışmayı ateşledi. Aniden *byliny*'nin kökenleri, Rusya ve onun kültürel kaderi konusundaki karşıt görüşlerin savaş alanı haline geldi. Bir tarafta antik Asya'nın kalp atışlarının Rus köylerinde hâlâ atmakta olduğunu ileri süren Stasov, diğer tarafta ise *byliny*'yi, Rusya'nın Hıristiyan kültürünün yüzyıllardır hiç rahatsız edilmeden sürdüğünün yaşayan kanıtı olarak gören Slavcılar vardı.

Rimski-Korsakov'un operası *Sadko*'nun (1897) algılanışı ile ilgili entelektüel anlaşmazlığın arka planı buydu. Operanın evrimi *kuchkist* okulun kolektivist geleneklerine uygundu. Orijinal fikir, 1867 kadar erken bir tarihte Stasov tarafından Balakirev'e verilmişti; Balakirev Musorgski'ye devretmişti; Musorgski de Rimski-Korsakov'a sunmuştu. Rimski'nin operanın konusuna neden çekilmiş olduğunu anlamak kolaydır. Sadko gibi Rimski de gemici (tam olarak eski bir deniz subayı) ve Novgorod'dan gelen bir müzisyendir. Dahası, Stasov'un 1894'te taslak senaryosuyla birlikte yazdığı gibi konu, bestecinin "artistik karakterinde çok güçlü bir şekilde hissettiği Rus pagan kültürün sihirli unsurlarını" keşfetmesine izin verebilecekti.[91] *Bylina*'mn standart versiyonunda Sadko, *gusli* çalan ve şehir için yeni pazarlar bulmak amacıyla uzak diyarlara gitme şarkıları söyleyen alçakgönüllü bir ozandır (*skomorokh*). Tüccar elitlerin hiçbiri ona arka çıkmaz böylece Sadko, şarkılarını Deniz Prensesi'nin ortaya çıkıp kendisine aşkını ilan ettiği, İlmen Gölü'ne söyler. Sadko sualtı dünyasına seyahat eder, burada Deniz Kralı'yla tanışır, ozanın şarkı-

larıyla keyiflenen kral ona kızını verir. Düğünlerinde Sadko'nun çaldığı ezgilerle öyle çılgınca dans edilir ki, Novgorod'lu bütün gemilerin batmasına neden olan kasırgalar ve şiddetli fırtınalar oluşur. Fırtına dindiğinde Sadko, bir ağ dolusu altın balıkla birlikte İlmen Gölü'nün kıyısına vurur. Novgorod'a döner, parasını fırtınadan zarar gören tüccarlara verip Aziz Boris ve Aziz Gleb kilisesini bağışlar.

Stasov için bu *bylina* kültür politikalarını iletecek mükemmel bir araçtı. Sadko'nun Novgorod elitlerine karşı gösterdiği isyankâr ruh, Rus okulunun müzikal düzene karşı mücadelesini simgelemekteydi. Ama daha da önemlisi Stasov, operanın, Sadko hikâyesindeki Doğulu unsurlara dikkat çekecek bir fırsat olmasını umuyordu. Stasov'un taslak senaryosunda Rimski-Korsakov'a açıkladığı gibi *Sadko* şamanistik sihirle doluydu ve bu Asyalı kökenine işaret ediyordu, özellikle de Brahman *Harivansa* masalına. Stasov'un bakış açısına göre, *skomorokh* Asyalı şamanların Rus torunuydu (bu arada, bu pek çok modern bilimadamının paylaştığı bir görüş).[92] *Skomorokh*'un bir şaman gibi ayı postu giyip maske taktığı, *gusli*'sine bir davulmuş gibi vurduğu ve trans benzeri bir çılgınlık içinde şarkı söyleyip dans ettiği, sihir dünyasının ruhlarını çağırmak için sihirli büyüler yaptığı biliniyordu.[93] Taslak senaryoda Stasov, bu şamanistik güçlerin altını, Sadko'nun müziğini, sualtı dünyasına yapılıp geri dönülen soyut uçuşun ana aracısı olarak çizerek kullandı; Rimski-Korsakov'a belirttiği üzere, "bütün gemilerin batmasına yol açan deniz fırtınasına müziğinin sihirli etkisinin neden olduğu görülmelidir."* Stasov'un besteciye ayrıntılı bir şekilde anlattığı gibi, Sadko'nun uzun ve maceralı yolculuğu hayal dünyasına şamanistik bir uçuş, "kendi varlığına yaptığı manevi bir yolculuk" olarak betimlenecekti ve operanın kahramanı Novgorod'a "sanki bir rüyadan uyanmış gibi" dönecekti.[94]

Stasov'un bu operanın ideal bestecisi olarak Rimski'yi dü-

* On dokuzuncu yüzyılın büyük mitoloji bilgini A. N. Afanasiev'e göre Sadko kadim Slavların pagan rüzgâr ve fırtına tanrısıydı (bkz. *Poeticheskie vozzreniia slavian na prirodu,* 3 cilt. (Moskova, 1865-9), cilt.2, s.214).



26. Vladimir Stasov: Rimski-Korsakov'un opera partisyonu Sadko'*nun baş sayfası (1897). Başlık* gusli *çalan bir* skomorokh *ya da ozan biçiminde otantik on dördüncü yüzyıl Novgorod büyük "D" (Д) harfini göstermekte.*

şünmesi için iyi bir neden vardı. Rimski geçmişte Stasov'un Doğulu Sadko versiyonuna ilgi göstermişti. 1867'de *Sadko* senfonik süitini bestelemişti ve Rimski *Hatıralar*'da bu çalışmada Balakirev'in (o zaman daha bitmemişti ama besteci tarafından icra edilen bölümler nedeniyle çok iyi bildiğim) *Tamara*'sına olan borcunu samimi bir şekilde kabul etmişti.[95] Sadko'nun dönerek

yaptığı danslar Tamara temasıyla hemen hemen özdeştir ve Balakirev gibi Rimski de otantik oryantal bir duygu yaratmak için pentatonic ölçü kullanmıştır.* Ama *Sadko* operası zamanında Rimski, konservatuvarda profesör olmuştu ve pek çok profesör gibi bir konu için pentatonic armonilerle ya da oryantal programlarla deneme yapamayacak kadar konformistti. Ayrıca bu dönemde Rimski *bylina*'nın Hıristiyan motifleriyle daha çok ilgileniyordu.

Hıristiyan Rusya ideali konusunda artan meşguliyetine yansıyan bir ilgiydi bu, son büyük operası *Görünmez Kitej Kenti ile Fevronya Kız Söylencesi*'nde (1907) ifade ettiği idealdi. Rimski, Stasov'un her zamanki pohpohlayıcı tarzıyla benimsetmeye çalıştığı taslak senaryoyu reddetti (Rimski'nin Stasov'a teslim olduğu tek yer açılıştaki kent sahnesiydi: *Sadko*'ya, Rus ulusalcı operası için neredeyse zorunlu bir özellik haline gelen, daha büyük bir orkestra ve koro yapıtıyla başlamasını sağlamıştı). Senfonik süitte, geçmişte bestecilerin "egzotik Şark" duygusunu yaratmak için kullandıkları olağan dekoratif özelliklerden başka Doğulu duygusunu yeniden yaratacak hiçbir şey yoktu (Rimski burada başka dünyalı Deniz Krallığını çağrıştırmak için kullanmıştı). Stasov'u eleştiren Slavcı halkbilimcilerle birlikte Rimski *Sadko*'yu sonunda halka medeni bir Hıristiyan mesaj sunan bir "Rus operası" yaptı. Düğün sahnesinin zirvesinde Deniz Kralı denizleri coşması ve "Ortodoks halkını mahvetmesi!" için çağırır. Ama tam o anda bir Rus hacısı (*bylina*'daki Mozhaisk'den Aziz Nicholas) sahneye çıkar ve Deniz Kralı'nın büyüsünü bozup Sadko'yu Novgorod'a geri gönderir. Bir mucize eseri Deniz Prensesi, Novgorod'a denize çıkış sağlayan Volkhova Nehri'ne dönüşür. Ortadan kaybolma, Rusya'da paganizmin ölüp Hıristiyan ruhun zaferini simgelemek anlamına geliyordu, Aziz Boris ve Aziz Gleb Kilisesi'nin inşası ile sembolleşen bir ruhtu bu.

Sonuçta, görünüşe göre, Rusya'yı Asya bozkırına bağlayan bir hikâye olarak *Sadko* sahnelenemeyecek kadar ihtilaflı bir

* Hatta Sadko'nun dansı Balakirev'in en sevdiği re bemol major açkısıyla yazılmıştır.

kavramdı. Ne de olsa *Sadko* ulusal bir mitti ve *Beowulf* İngilizler, *Kalevala* da Finlandiyalılar için ne kadar önemliyse Ruslar için de *Sadko* o kadar önemliydi. Asya'nın operada damgasını bıraktığı tek yer Stasov'un partisyonun baş sayfası için hazırladığı tasarımdı. Stasov açıkça oryantal kökenli olduğunu belirlediği ortaçağ elyazmalarının motiflerini kullanmıştı. Ortadaki "D" harfi elinde *gusli*'si olan bir *skomorokh* şeklindeydi. Doğulu bir idol ya da Buddha gibi oturuyordu. "S" harfinin altındaki gülbezek, İsfahan Sarayı'nın taç kapısından alınmıştı.[96] Operanın Hıristiyan mesajı bunun ilk dile getirilişi ile zarif bir biçimde baltalanmıştı.

5

Çehov Nisan 1890'da, çarist hükümetin, en tehlikeli suçlulardan bazılarını kürek cezasına gönderdiği, Japonya'nın 800 kilometre kuzeyinde bulunan Okhotsk Denizi'ndeki kıraç şeytan adası Sahalin'e yapacağı üç aylık uzun bir yolculuk için Moskova'dan ayrıldı. Yeni ünlü olmuş bir yazarın uzun ve berbat bir seyahate, özellikle de kötü sağlığı dikkate alındığında, nasıl her şeyi terk ederek gittiğini Çehov'un arkadaşlarından pek azı anlayabilmişti. Çehov, Suvorin'e "Seyahatimin edebiyata da, bilime de değerli bir katkıda bulunmayacağına tamamen inanmış bir şekilde gidiyorum," demişti.[97] Zaten kendisiyle dalga geçmek onun için doğaldı. Romantik bir ilişkinin bitmesi*, çalışmaları için yeni esinler bulmak, kardeşi Nikolai'nin kısa zaman önce veremden ölmesi ya da kendi hastalığının baskıcı atmosferinden kaçmak arzusu; nedeni ne olursa olsun, görünüşe göre Çehov'un kaçmaya ve ölmeden önce "ciddi" bir şeyler başarmaya müthiş bir ihtiyacı vardı.

Çehov'un kahramanlarından biri, Çehov daha bir çocukken Rus okuyucu kitlesine Orta Asya ve Tibet dünyasını açan,

* Lidya Avilova ile (evli bir kadın).

seyyah ve yazar Nikolai Przhevalski'ydi. Nikolai Przhevalski'nin ölümünün ardından, bize kendi ruh haliyle ilgili pek çok şey anlatan bir methiye yazmıştı Çehov:

Bir Przhevalski düzinelerce bilim kuruluna ve yüzlerce güzel kitaba bedeldi... Hastayken, Avrupa toplumları uyuşukluğun eline düşmüşken, güneş kadar gereklidir kahramanlar. Kişilikleri, sıkıntıdan değersiz hikâyeler, gereksiz plan ve denemeler yazan kişilerin yanı sıra berrak inanç ve hedeflere sahip büyük başarılar icra eden insanlar olduğunun da yaşayan kanıtlarıdır.[98]

Çehov, Przhevalski olmak istemişti, insanlık için gözle görünen bir başarı gerçekleştirmek ve şimdiye kadar kaleme aldığı "değersiz hikâyelerden" daha muhteşem sonucu olan bir şeyler yazmak. Seyahate hazırlanmak için çok fazla okudu; jeolojisinden ceza sömürgesine kadar uzak adadaki her şeyi araştırmış, bu konuda delirmeye başladığı konusunda şikâyette bulunmuştu: *Sahalin Deliliği*.[99]

Çehov'un esas amacı, yazışmalarından da anlaşıldığı kadarıyla, Sahalin'deki suçluların tedavisine dikkat çekerek "tıp bilimine olan borcunun ufak bir parçasını ödemekti". Suvorin'e şöyle yazmıştı:

Duygusal biri olmadığım için üzgünüm, aksi takdirde, nasıl Türkler Mekke'ye hacca gidiyorsa, bizim de Sahalin gibi yerlere hacca gitmemiz gerektiğini söylerdim. Okuduğum kitaplarda, milyonlarca insanın hapishanelerde çürümesine izin verdiğimiz, hiçbir amaç olmadan, önemsemeden ve barbarca izin verdiğimiz açık... Hepimiz suçluyuz ama bunların hiçbirinin bizimle ilgisi yok, sadece ilgi çekici değil.[100]

Sahalin'de geçirdiği üç ay içinde Çehov, birkaç bin mahkûmla görüştü, her gün on sekiz saat çalıştı ve araştırması için hazırladığı veri kartlarına bütün detayları kaydetti. Yetkililer mahkûmların güvenini kolayca kazanmasına şaşırmışlardı, belki de doktor olarak çalışırken geliştirdiği bir yetenekti bu. *Sahalin Adası* (1893-

94) yapıtında, basit gerçekçi bir tarzda yazdığı bulgularına yanlış anlaşılamayacak bir gerçeklik vermişti. Çalışmasının son bölümlerinden birinde Çehov, hem erkek hem kadın mahkûmların, neredeyse düzenli bir şekilde, vahşice dövülmesini, unutulmaz bir şekilde betimlemişti.

İnfaz memuru bir tarafta durur ve kırbaçla öyle vurur ki, kamçı bütün vücuda yayılır. Her beş kırbaçtan sonra öbür tarafa geçer ve mahkûma yarım dakika dinlenme süresi verilir. [Mahkûm] Prokhorov'un saçları alnında keçeleşmiş, boynu ise şişik. İlk beş ya da on kırbaçtan sonra daha önceki dayaklar yüzünden yaralarla kaplı olan bedeni mavileşir, morarır ve her darbede derisi açılır.

Çığlık ve bağırışların arasında "Zatıaliniz! Zatıaliniz! Merhamet, zatıaliniz!" kelimeleri duyulur.

Ve sonra, yirmi ya da otuz darbeden sonra sarhoş bir adam ya da sayıklayan biri gibi şikâyet etmeye başlar:

"Zavallı ben, zavallı ben, beni öldürüyorsunuz... Beni neden cezalandırıyorsunuz?"

Ardından boynun o garip gerilişi, kusma sesi. Sanki cezanın başlamasından bu yana bir sonsuzluk geçmiş gibi. Gardiyan bağırmaya devam eder, "Kırk iki! Kırk üç!" Doksana daha çok var.[101]

Bu pasaj Rus halkında o kadar büyük bir etki bırakmıştı ki, zamanla fiziksel cezanın, önce kadınlar için (1897'de) sonra da erkekler için (1904'te) kaldırılmasına yardımcı olmuştu. Kampanya, sözcü rolünde Çehov'un bulunduğu doktorlar tarafından yürütülmüştü.[102]

Çarist cezalandırma sistemi ile ilgili karışıklık yaratan bir suçlama olmasının yanı sıra *Sahalin,* Sibirya bozkırının manzarasını betimlemesi ve vahşi yaşamını olağanüstü bir şekilde hissettirmesi açısından da eşsiz bir seyahat çalışmasıydı.

Volga'nın kıskanç hayranlarını hiç kırmadan söylemek isterim ki, hayatımda Yenisey'den daha muhteşem bir nehir görmedim. Volga iyi giyimli, ılımlı, melankolik bir güzel olabilir, ama diğer uçta Yenisey gücü ve gençliği ile ne yapacağı belli olmayan, kuvvetli, öfkeli bir Herkül'dür. Volga'da insan,

müziğe canlı başlar ama şarkı dediği bir iniltiyle tamamlar; göz alıcı altın umutların yerini, "Rus karamsarlığı" demenin moda olduğu bir halsizlik alır. Diğer yandan Yenisey'de hayat bir iniltiyle başlar ve bizim hayal bile edemeyeceğimiz türde bir canlılıkla biter. Yenisey'den hemen sonra ünlü tayga başlar. Önce insan gerçekten hayal kırıklığına uğrar. Yolun her iki tarafında, bildiğiniz sıradan çam, karaçam, alaçam ve huş ağacı ormanları sıralanır. Görüntüsüyle insanın başını döndüren beş kol boyu uzunlukta, püsküllü ağaçlar yoktur; ağaçlar Moskova'nın Sokolniki bölgesindeki ağaçlardan pek de uzun değildir. Tayganın sessiz olduğu ve bitki örtüsünün kokmadığı söylenmişti bana. Beklediğim buydu ama tayga içinde seyahat ettiğim sürede kuşlar şarkılarını döktürüyor, böcekler vızıldıyordu, güneşin ısıttığı çam iğneleri havayı yoğun reçine kokusu ile doldurmuş, ormanın ağaçsız bölgeleri ve kenarları, sadece görme duyusunu okşamakla kalmayan zarif soluk mavi, pembe ve sarı çiçeklerle kaplanmıştı. Tayganın gücü ve büyüleyiciliği muazzam ağaçlarda ya da mezar sessizliğinde değildi, nerede bittiğini sadece göçmen kuşların bildiği gerçeğindeydi.[103]

Amur üzerinde gemiyle aşağıya doğru giderken, sadece kırk yıl önce yerleşmiş Rus köylerinden geçtiğinde kapıldığı his, kendi sözleriyle şöyleydi: "Artık Rusya'da değil, Patagonya ya da Teksas'ta bir yerde olduğumu hissediyordum; Rusya'ya uymayan o belirgin manzaraya hiç değinmesem bile, bütün bu zaman boyunca Rus yaşantımızın akışı Amur yerlisine tamamen yabancıymış, Puşkin ve Gogol burada anlaşılmamış ve bu nedenle de gereksizmiş, tarihimiz sıkıcıymış ve Avrupalı Rusya'dan gelenler burada yabancı görünüyormuş gibi gelmişti bana."[104] Rus mahkûmlar bu yabancılaşma duygusuna o kadar boğulmuşlardı ki, Çehov'a göre, adadan kaçmaya çalışan suçlular, sadece kendi anavatanlarını görme arzusuyla harekete geçiyorlardı:

Bir sürgünü Sahalin'i terk etmeye, ilk ve öncelikli olarak kendi anayurduna duyduğu tutkulu sevgi teşvik ediyordu. Mahkûmları dinleseniz, insanın kendi ülkesinde, kendi yerinde yaşaması ne mutluluk, ne sevinçtir! Sahalin'den, buranın toprağından, halkından, ağaçlarından ve ikliminden küçümseyici bir kahkaha, hiddet ve nefretle bahsederlerken, Avrupalı Rusya'da her şey harika ve büyüleyicidir. En cesur düşünce bile, Avrupalı Rusya'da mutsuz

insanlar olabileceğini kabul edemez, çünkü Tula ya da Kursk bölgelerinde bir yerlerde yaşamak, her gün tahta kulübeleri görmek ve sadece Rus havasını solumak bile başlı başına büyük bir mutluluktur. Tanrı bilir, ona kendi evinde ölme izni verdiği sürece insan yoksulluk, hastalık, körlük, sağırlık ya da etrafındakiler tarafından aşağılanma acısı çekebilir.[105]

Sahalin'in manzarasıyla görsel bağlantı öyle yoğundur ki bazen Çehov'un kelimeleri bir tablonun yerini tutar:

Eğer bir peyzaj ressamı şans eseri Sahalin'e gelirse Arkovo Vadisi'ne dikkat etmesini tavsiye ederim. Bu nokta, konumunun güzelliğinin yanı sıra renk tonları ve türleri bakımından da o kadar zengindir ki, bilindik çok renkli bir halı ya da kaleydoskop benzetmesini yapmadan geçip gitmek çok zordur. Burada, henüz yağmış yağmurun parlattığı dev dulavratotları, sık, canlı yeşillikler bulunur. Yanında, birkaç metrekareden büyük olmayan bir alanda yeşil çavdar, onun yanında küçük bir toprak parçasında arpa ve sonra yine dulavratotu, arkasında yulaf kaplı bir bölge ve sonra patates yatakları, iki tane, başı eğik, henüz olmamış ayçiçeği ve bir ayrım oluşturan küçük, koyu yeşil kenevir kaplı alan vardır; orada burada şamdana benzeyen şemsiye biçimli çiçeklerini gururla kaldırmış bitkiler görülür ve bütün bu renk çeşitliliği, gelinciklerin pembe, parlak kırmızı ve koyu kırmızı benekleriyle kaplıdır. Yolda, yağmura karşı eşarp gibi büyük dulavratotu yapraklarıyla kendilerini saran, bu nedenle de yeşil böceklere benzeyen köylü kadınlar görürsünüz. Ve dağların yamaçları, şey, belki Kafkas Dağları değiller ama yine de dağ işte.[106]

Aslında Çehov'la birlikte Sahalin'e gitmeyi planlayan bir peyzaj ressamı vardı. Isaak Levitan, yazarın yakın bir arkadaşıydı. Tam çağdaşlar olarak birbirlerini gençliklerinden, Levitan sanat okulunda Çehov'un kardeşiyle tanıştığından beri biliyorlardı. Litvanya'da fakir bir Musevi ailede doğan Levitan, onu bir kardeş ve arkadaş olarak benimseyen Çehov'larla tanıştığında öksüzdü. Levitan ve Çehov aynı tutkuları paylaşıyorlardı –avcılık, balıkçılık, çapkınlık ve genelevler– ve belki de arkadaşını çok iyi tanıdığı için Levitan kardeşine âşık olduğunda, Maria'ya onunla evlenmemesini söylemişti Çehov.[107] İki adam öyle yakın

arkadaşlardı ve sanatsal mizaç olarak o kadar çok şey paylaşıyorlardı ki, hayatları ve sanatları pek çok yönden birbirine dolanmıştı. Levitan Çehov'un çalışmalarında çeşitli biçimlerde görünmüştü, belki de en mükemmeli (ve arkadaşlıkları pahasına) *Çekirge* adlı yapıtında, sanat dersi verdiği evli bir kadınla ilişkisi olan zampara sanatçı Ryabovski idi. *Martı*'daki pek çok sahne –oyun yazarı Treplyov'un intihar denemesi, kuşun öldürülmesi– doğrudan Levitan'ın hayatından alınmıştı.[108]

Levitan'ın manzara resmine yaklaşımı Çehov'un kendi doğa betimlemelerine çok benziyordu. Her iki adam da, melankolik şiirselliğini çalışmalarında mükemmel bir şekilde yakaladıkları Moskova çevresinin sıradan, çamurlu kırsalına karşı duydukları tutkuyu paylaşıyorlardı. Her biri diğerinin çalışmasını çok derin bir şekilde takdir ediyordu. Levitan *Servet* (1887) adlı hikâyedeki bu pasajın peyzaj sanatında "mükemmelliğin doruğu" olduğunu düşünür, Levitan'ın tablolarının çoğu ise Çehov'un en iyi doğa betimlemelerinin modelleridir.[109]

Büyük bir koyun sürüsü geceyi ana yol denen geniş bozkır yolunda geçiriyordu. İki çoban onlara bekçilik yapıyordu. Biri seksenlerinde, dişsiz, titrek yüzlü yaşlı bir adamdı ve dirseklerini tozlu bitkilerin üstüne dayamış, yolun kenarında yüzüstü yatıyordu. Diğeri ise kalın siyah kaşlı ve bıyıksız, ucuz çantalarda kullanılan türden bir kumaştan giysisi olan genç bir çocuktu ve kolları başının altında, sırt üstü yatmış, yıldızların göz kırpıp Samanyolu'nun alabildiğine uzandığı gökyüzüne bakıyordu... Koyunlar uyudu. Uyumayan koyunların silüetleri orada burada, gökyüzünün doğu kısmını şimdiden kaplamaya başlayan şafağın gri fonunda görülebiliyordu; ayağa kalkıyorlar, başları eğikti, bir şeyler düşünüyorlardı... Uykulu, dingin havada bozkırdaki bir yaz gecesinde kaçınılmaz olan monoton bir uğultu vardı. Sürüden bir mil uzakta, suyun aktığı ve söğütlerin büyüdüğü bir derede cırcır böcekleri hiç durmadan cırlıyor, bıldırcınlar şarkı söylüyor ve genç bülbüller tembelce ötüyorlardı. Gün çoktan ışımaya başlamıştı. Samanyolu solmuştu ve kar gibi azar azar eriyor, berraklığını kaybediyordu. Gökyüzü bulutlandı ve donuklaştı, bu yüzden açık mıydı yoksa tamamen bulutlarla mı dolmuştu karar veremiyordunuz; sadece doğuya doğru açık ve parlak bir kuşak ve şurada burada nadiren görünen yıldız sayesinde ne-

ler olduğunu çıkarabiliyordunuz... Ve güneş toprağı kavurmaya başlayıp uzun, fethedilmemiş sıcak ve bunaltıcı bir havanın sözünü verdiğinde, gece boyunca hareket edip ses yayan her şey uyuklamaya başlamıştı.[110]

Çehov'un Levitan'ın sanatında en beğendiği şey (ve Levitan'ın Çehov'un sanatında) tabiata verdiği ruhsal karşılıktı. Levitan'ın peyzajları, en sıradan konularda bile yansıtıcı bir ruh hali ve duygu uyandırıyordu. Bu bağlamda, en sıradan taşra sahnesinde bile var olabilecek şiirin mükemmel bir örneği olan *Hilekârlar Döndü* (1871) isimli ünlü tabloyu yapan hocası Savrasov'un öğrencisi olduğunu kanıtlıyordu. Çehov, Levitan'da okuyucusunun aklında yaratmak istediği türden görüntüler bulmuştu. *Üç Yıl*'da (1895) Levitan'ın, kendisinin ulaşmaya çalıştığı etkiyi mükemmel bir şekilde yakalayan *Sessiz Mesken* (1891) isimli tablosunun tarifini yapar:

Paskalya haftasında Laptev'ler bir resim sergisini görmek için Sanat Okulu'na gittiler... Julia küçük bir peyzaj önünde durdu ve tembelce baktı. Ön planda bir akarsuyla üstünde ahşap bir köprü ve uzakta koyu renk çimlerle birleşen bir patika vardı. Sağ tarafta, yanında şenlik ateşi olan ormanın bir kısmı vardı, yakınlarda bir yerlerde otlayan atlar ve bekçi olmalıydı. Uzaklarda günbatımının son alevleri tütüyordu. Julia köprünün üstünden gitmeyi ve patikada ilerlemeyi hayal etti. Orası sessizdi, uykulu bıldırcın kılavuzları bağırıyordu. Çok uzakta bir ışık göz kırptı. Bunları uzun zaman önce sık sık gördüğünü hissetti, aniden, belirsiz bir şekilde, gökyüzünün kırmızısına yayılan bu bulutlar, bu orman, bu arazi. Kendisini yalnız hissetti, yürümek, patikadan aşağı yürümek, yürümek istedi. Orada, günbatımının sonunda, sonsuz, dünyadışı bir şey uzanıyordu.[111]

Çehov, Monet ve Cezanne'ın çalışmalarını biliyordu ama Levitan'ı zamanının en büyük peyzaj ressamı olarak görüyordu.[112] Hayatı boyunca en sevdiği Levitan tablosu *Kasaba*'yı (1888) almadığı için acı bir pişmanlık yaşadı. 1904'te bir gazeteciye şöyle demişti: "Sadece donuk ve mutsuz bir kasabaydı, kasvetli ve cansız, ama resim öyle kelimelere sığmaz bir büyü açığa çıkarıyordu ki gözünü alamıyordun; bakmak, sürekli bakmak

istiyordun. Hiç kimse Levitan'ın hayatının sonunda başardığı kavram sadeliğini ve saflığını başaramadı ve başka biri de buna benzer bir şey başarabilir mi bilmiyorum."[113]

Levitan, Volga bozkırına yapacağı seyahatlerin ilkini 1886'da gerçekleştirmişti. Bu, onun peyzaj resminde yeni bir epik tarzın başlangıcına işaret ediyordu, daha önce Moskova kırsalı peyzajlarında doğaya candan ve lirik yaklaşımdan tamamen farklı bir tarz. Bu epik tabloların ilki, bozkırın genişliğinin, gökyüzünün hâkim varlığı ile dolaylı bir şekilde hissettirildiği *Volga'da Akşamlar*'dı (1888). Çehov da bu dönemde Volga bozkırına yaptığı bir ziyaretten esinlenmişti. Ona edebi ün getiren ilk hikâyesi *Bozkır'da* (1887) peyzaja yaklaşımı Levitan'ınkine çok benzerdi:

> Alçak tepe silsilesiyle çevrelenmiş geniş, sınırsız bir düzlük yolcunun gözleri önünde uzanır. Birbirine sokulmuş ve birbirinin arkasından görünüveren bu tepeler, yükselmekte olan ufuğa doğru uzanan ve eflatun uzaklıkta yok olan toprakla iç içe girer; insan arabasını sürer, sürer, ama nerede başlayıp nerede bittiğini ayırt edemez.[114]

Bozkırın coşturduğu iki adam birlikte Sibirya'ya seyahat etmeyi düşünmüştü ve Çehov, Sahalin'e yapacağı seyahat planlarına arkadaşını da katmıştı. Levitan yazara seyahatinin ilk ayağında eşlik eden dost aile çevresi içindeydi. Ama sevgilisini ve onun kocasını uzun süre yalnız bırakamayacağına karar vererek Çehov'la Sibirya'ya gitmedi. Çehov Levitan'a kızmıştı (ilişkilerini üç yıllığına bozan acımasız hiciv *Çekirge*'nin nedeni belki de buydu). Çehov Sibirya'dan yazdığı bazı mektuplarda kız kardeşine, sanatçının, Yenisey'in manzarasını, bilinmeyen ormanların ve Baykal Dağları'nın manzaralarını kaçırdığı için bir aptal olduğunu yazmıştı. "O vadiler! O uçurumlar!"[115]

Çehov gibi Levitan da Sibirya'nın ceza tarihine doğru çekiliyordu. *Vladimirka*'sında (1892) (levha 23) peyzaj sanatını bozkırın sosyal tarihiyle birleştirmişti. Levitan'ın resimde ulaşmaya çalıştığı şey Çehov'un *Sahalin*'de ulaştığı şeydi. Bu tablo

fikri Levitan'a sevgilisiyle, genç sanatçı Sofya Kuvshinnikova'yla (Çehov tarafından *Çekirge*'de tasvir edilen) çıktığı bir av seyahatinde gelmişti. Ressam şans eseri Vladimir bölgesinde, Boldino yakınındaki ünlü anayolu görmüştü. Levitan, Çehov'un yanında kalmıştı bir süre ve Çehov ona Sahalin'e yaptığı seyahati anlatmıştı, belki de bu yola bakışını etkileyen şey buydu.[116] "Manzara harikulade bir sessizlikle doluydu," diye hatırlar Kuvshinnikova.

> Yolun uzun beyaz çizgisi mavi ufuktaki ormanda yok olarak soluklaşıyordu. Uzaklıkta insan sadece iki hacının şeklini çıkarabiliyordu... Her şey durgun ve güzeldi. Levitan aniden bunun nasıl bir yol olduğunu hatırladı. "Dur," dedi. "Bu Vladimirka, pek çok insanın uzun Sibirya yürüyüşünde öldüğü yol." Bu güzel peyzajın sessizliğinde aniden yoğun bir keder duygusuna kapıldık.[117]

Bu sahneye bakarken, Levitan'ın resmettiği haliyle, insanın bu kederi hissetmemesi mümkün değildir, o eski mahkûmların acılarının, yazın üç sıcak ayı boyunca ağır zincirleri Sibirya'ya kadar Vladimirka'da sürükleyen Volkonski gibi insanların acılarının dolaştığı yerdir.

Çehov'un *Bozkır* yapıtına da keder atmosferi hâkimdi. Sınırsız boşluk kaçılamaz görünmektedir – kendi başına bir hapishanedir. Hikâyedeki manzara boğucu ve baskıcıdır, can sıkımtısını bozacak ne ses ne hareket vardır. Zaman durmuş gibidir, dört adam bozkırı "külüstür bir kapalı posta arabasıyla" geçerken manzara hiç değişmez. Her şey durağanlık ve kasvet duygusuyla bastırılmıştır. Uzakta şarkı söyleyen kadının sesi bile o kadar kederlidir ki "havayı daha boğucu ve durağan" yapmıştır.[118]

Çehov'un bozkıra karşı duyduğu muğlaklık –geniş boşluğunun hem güzelliğini hem de kasvetli monotonluğunu görmek– pek çok sanatçı ve yazar tarafından paylaşılıyordu. Diğer yandan, pek çokları da bozkırın ihtişamından gurur duyup esinleniyordu. Vasnetsov ve Vrubel'in epik tarih tablolarında, Rusya'nın geçmişinin efsanevi kahramanlarının yiğit kişilikleri, bozkırın

anıtsal ihtişamı ile ortaya çıkıyordu. Vasnetsov'un *İgor'un Polovtsianlarla Savaşından Sonra* (1880) tablosunda epik kavramı, tamamen bozkırın genişliği ile taşınır, çünkü göze, alçaltılmış ufuk çizgisi hükmeder. Benzer bir şekilde, *Bogatyrler* (1898) tablosunda resmin esas konusu, adını aldığı efsanevi savaşçılardan çok peyzajdır. Bu, elini alnına götürüp uzaklara bakan ortadaki *bogatyr* ile vurgulanır. Vrubel'in efsanevi köylü panosu *Mikula Selianovich* (1896) bu bağlamda benzeşmektedir, garip bir biçimde hareketsiz olan köylü figürü, peyzajla ilişkisi sayesinde epik bir statüye yükseltilir. Bu sanatçılar için ulusal karakter açık düzlük ile şekillenmiştir: Ruslar karakter olarak bozkır kadar "geniş ve dizginlenemezdirler". Gogol'un 1835'te *Arabesk* koleksiyonunda yayımladığı *Coğrafya Üzerine Düşünceler*'de aldığı bakış buydu. Bozkırın genişliğini Kazakların açık doğasını ve açık sözlülüğünü yansıtmak için kullandığı *Taras Bulba* isimli hikâyesinde de açıklamıştı bunu. Pek çok sanatçı sınırsız düzlüklerin tefekkür ve dini umut için bir güdü olduğunu düşünmüştü, buranın sonsuz ufku, insanları yukarıya, gökyüzüne bakmaya zorluyordu.[119] Çehov da, "*İlia Muromets* gibi kocaman adımları olan devlerin" hâlâ yaşadığını ve eğer öyleyse "bozkırla ne kadar da uyumlu olabileceklerini" hayal etme eğilimindeydi.[120]

Diğer taraftan hiç bitmeyen bozkırın tam monotonluğu, pek çok Rus şairini umutsuzluğa düşürmüştü. Mandelstam "Rusya'nın karpuz kofluğu" diyordu buraya, Musorgski ise "Rus kenefi".[121] Bu tür umutsuzluk anlarında bu sanatçılar bozkırı hayal gücü ve yaratıcılık üzerinde bir sınırlama olarak görme eğilimindeydiler. Gorki'nin sınırsız düzlükle ilgili düşünceleri şöyleydi:

İnsanı boşaltan, arzularını kurutan zehirli bir tuhaflık. Köylü, kısa zamanda bu boşluğun ruhuna sızdığını hissetmek için sadece köyünün sınırlarını geçip etrafındaki boşluğa bakmalı. Hiç kimse etrafta yaratıcı bir çalışmanın sonuçlarını göremez. Toprak sahiplerinin mülkleri? Çok azdır ve düşmanlarla doludur. Şehirler? Çok uzaktırlar ve pek de kültürlü değillerdir. Etrafta

sonsuz düzlükler uzanır ve ortalarında, bu duygusuz topraklarda ağır ceza için terk edilen, önemsiz, minik bir adam. Ve adam, düşünme, geçmişini hatırlama, tecrübeleriyle fikirlerini oluşturma yetisini öldüren kayıtsızlık duygusuyla dolar.[122]

Ama bozkırda yaşayarak daha duygusuzlaşan sadece köylü değildir. Kibar sınıf da duygusuzlaşır. Bir taşra evinde, aynı sosyal sınıfa sahip herhangi bir komşudan millerce uzakta yaşamanın yalnızlığı, teşvik edecek şeylerin yokluğu, pencereden sonsuz düzlüklere bakmaktan başka yapacak bir şey olmadan geçen bitmez tükenmez saatler: Kibar sınıfın bozkırda şişman ve uyuşuk olması neden garip olsun? Saltykov-Shchedrin *Golovlyov Ailesi* (1880) yapıtında bu düşünsel uyuklamayla ilgili harika bir tanımlama yapar:

[Arina] günün çoğunu kestirerek geçirdi. Kirli oyun kâğıtlarının yayıldığı masanın yanındaki koltuğa oturur ve kestirirdi. Sonra bir şaşkınlıkla uyanır, pencereden bakar ve sonsuz gibi görünen, uzaklara kadar uzanan araziye boş boş bakardı... Her yerde toprak vardı, ufukta hiç ağacın olmadığı sonsuz topraklar. Ama Arina çocukluğundan beri taşrada yaşadığı için bu acınası manzara ona hiç de bunaltıcı gelmiyordu, tam tersi, kalbinde bir tür karşılık uyandırıyor, hâlâ tütmekte olan duygu kıvılcımları ateşliyordu. Varlığının iyi olan tarafı, o çıplak sonsuz topraklarda yaşamıştı ve gözleri içgüdüsel olarak her fırsatta onları arıyordu. Uzaklardaki köylere, ufukta siyah noktalara benzeyen yağmurdan ıpıslak köylere, köy mezarlıklarındaki beyaz kiliselere, güneş ışınlarının içinde dolanan bulutların düzlüğe saçtığı çok renkli ışık parçalarına ve aslında oluklar arasında yürüyen ama ona hareket etmiyormuş gibi gelen, daha önce hiç görmediği bir köylüye bakardı. Bakarken hiçbir şey düşünmezdi, ya da düşünceleri o kadar karışık olurdu ki, hiçbirinin üstünde uzun süre duramazdı. Sadece bakar, bakar, yaşlılık mahmurluğu tekrar kulaklarında uğuldamaya, sis, toprakları, kiliseleri, köyleri ve o uzakta, zorlukla yürüyen köylüyü perdeleyene kadar bakardı.[123]

Rusların bu durağanlık için bir kelimesi vardı: *Oblomovshchina*. Bu, Goncharov'un, bütün günü hayal kurup kanapesinde yatarak geçiren tembel soylusu *Oblomov*'dan alınan bir

kelimeydi.* Kitabın 1859'da yayımlanmasının ardından bu terimi icat eden edebiyat eleştirmeni Nikolai Dobroliubov sayesinde *Oblomovshchina* ulusal bir hastalık olarak görülmeye başlandı. Sembolü Oblomov'un robdöşambrı (*khalat*) idi. Hatta Dobroliubov "bütün Oblomovlarımızın en içten gayretleri bir robdöşambr içinde dinlenme gayretidir," iddiasında bulunmuştu.[124] Goncharov kahramanının robdöşambrının Asyalı kökenine özellikle vurgu yapmıştı. "Gerçek bir oryantal robdöşambr, en ufak bir Avrupalılık yok, püskülsüz, süssüz," ve gerçek "Asyalı biçiminde" kolları "omuzlardan ellere indikçe genişliyor."[125] Bir "sultan" gibi yaşayan, serflerle çevrili olan ve emrederek onlara yaptırabileceği hiçbir şeyi kendisi yapmayan Oblomov, Rusya'nın "Asyalı hareketsizliğinin" kültürel bir anıtı haline geldi. Lenin bu terimi Rus sosyal hayatının düzeltilemezliğine sinirlendiğinde kullanırdı. "Yaşlı Oblomov bizimle," diye yazmıştı 1920'de, "ve ondan bir şey çıkacaksa, uzun bir zaman daha yıkanmaya, temizlenmeye, sallanmaya ve iyice azarlanmaya ihtiyacı var."[126]

6

1874'te St. Peterbsurg'daki içişleri bakanlığı, Türkistan seferi ile ilgili dev savaş tablolarını sergilediği Avrupa turundan büyük bir başarıyla dönen sanatçı Vasily Vereshchagin'in muazzam sergisine ev sahipliği yapmıştı. Büyük kalabalıklar sergiyi görmeye gelmişti (ilk haftada 30.000 katalog satılmıştı) ve bakanlık binası o kadar kalabalık olmuştu ki, insanların daha iyi görmek için birbirlerini itmesi nedeniyle birkaç kavga çıkmıştı. Vereshchagin'in tabloları, çarın orduları Türkistan'ı fethederken, Rusların Müslüman kavimlere karşı son on yıldır yürüttüğü imparatorluk savaşıyla ilgili olarak halkın gördüğü ilk gerçek görüntülerdi. Rus halkı, ordusunun Kokand, Buhara ve Hiva

* Gogol da bu tür "yataktan çıkmayan" Ruslara, *Ölü Canlar*'ın ikinci cildinde değinmişti.

hanlıklarını ele geçirmesinin ardından Taşkent'i, Afganistan'ı ve İngiliz Hindistan'ının sınırlarına kadar Orta Asya'nın kurak bozkırını fethetmesinden büyük gurur duyuyordu. Kırım Savaşı yenilgisinden sonra bu sefer, dünyaya Rusya'nın dikkate alınması gereken bir güç olduğunu göstermişti. Ama Vereshchagin'in neredeyse fotoğrafik savaş görüntüleri siviller tarafından daha önce hiç görülmemiş bir acımasızlığı açığa çıkarıyordu. Savaş tablolarında kimin daha "vahşi" olduğu belli değildi: Rus birlikleri mi, yoksa onların Asyalı düşmanları mı? "Bu tabloların vahşi enerjisinde büyüleyici, son derecede korkutucu bir şey vardı" demişti eleştirmenlerden biri medyada. "Fransızların olamayacak, hatta Balkanlardan bile gelemeyecek bir vahşet görüyoruz: Yarı barbar ve yarı Asyalı – bu Rus vahşeti."[127]

Ressamın başlangıçtaki amacı bu paralelde çizmek değildi. Vereshchagin resme, bir savaş sanatçısı olarak başlamıştı ve Rus ordusunun davranışlarını eleştirmek görevlerinin bir parçası değildi. Türkistan seferinin kıdemli kumandanı General Kaufman tarafından orduya bir araştırmacı olarak davet edilmiş ve Grand Dük Vladimir (Repin'in *Volga Gemicileri*'ni alan kişi) Asya savaş sahnelerini yapmak üzere onu görevlendirene kadar da üstün bir şekilde savaşmıştı (Aziz George nişanıyla onurlandırılan tek Rus ressamı).[128] Ama Türkistan savaşındaki tecrübeleri Rus İmparatorluğu'nun Doğu'yu "medenileştirme görevi" konusunda şüphelerinin oluşmasına neden olmuştu. Bir defasında Rus birlikleri bir Türkmen köyünde yaşayanları katlettikten sonra ölenlerin mezarlarını Vereshchagin kazmıştı. Vatandaşlarından hiçbiri ölülere dokunmamışlardı.[129] Vereshchagin savaşı anlamsız bir katliam olarak görmeye başlamıştı. "Her iki tarafın da aynı Tanrı'ya dua ettiğini vurgulamak lazım," diye tavsiyede bulunmuştu arkadaşı Stasov'a sergi parçalarından birini hazırlarken, "çünkü benim sanatımın trajik anlamı bu."[130] Vereshchagin'in epik tablolarının mesajı açıkça anlaşılmıştı. Asyalı kavim üyelerini sadece vahşiler olarak değil, aynı zamanda kendi anavatanlarını korumaya çalışan birer insan olarak resmetmişti. "Halkın gördüğü," diye yazmıştı daha sonra Stasov, "savaşın her iki ta-

rafıydı, askeri fetih ve insani acı. Onun tabloları imparatorluk savaşının barbarlığına karşı ilk sesli protestoydu."[131]

Büyük bir tartışma fırtınası vardı. Liberaller bütün savaşlara karşı duruşu nedeniyle onu övüyorlardı.* Muhafazakârlar ise "Rusya'nın vatan haini" olarak suçlamış ve Aziz George Nişam'nın kendisinden alınması için kampanya başlatmışlardı.[132] General Kaufman sanatçının tablolarını gördüğünde o kadar öfkelenmişti ki, bağırıp Vereshchagin'e küfretmeye başlamış ve diğer subayların önünde ona şahsen saldırmıştı. Genel kurmay, tabloların "imparatorluk ordusuna atılan bir iftira" olduğunu söyleyip onları kınamış ve imha edilmeleri çağrısında bulunmuştu, ama nedense çar, liberallerin tarafındaydı. Bu arada sağcı basın Vereshchagin'e İmparatorluk Sanat Akademisi tarafından profesörlük teklif edilmesine öfkelenmişti (hele sanatçının reddetmesiyle daha da öfkelenmişlerdi). Eleştirmenler, Rus olmaya layık hiçbir gerçek Rus'un kavim üyelerini eşit insanlar gibi resmedemeyeceği ırkçılık temeline dayanarak, onun "barbar sanatına" saldırmışlardı. "Bu bir hakarettir," diye öne sürmüştü *Rus Dünyası* gazetesinde bir profesör, "bütün bu çalışmaların, kendisine Avrupalı diyen bir adam tarafından yapıldığını düşünmek! İnsan bu tabloları yaparken Rus olmayı bıraktığını düşünebiliyor sadece; Asyalı vahşilerden birinin aklını almış olmalı."[133]

Muhaliflerinin de bildiği gibi Vereshchagin Tatar kökenliydi. Büyükannesi bir Türkmen kavminde doğmuştu.[134] Bu nedenle Orta Asya bozkırının peyzajına ve insanına yakınlık duyuyordu. "Yemin ederim," diye yazmıştı Stasov'a, "Türkistan'a gittiğimde sadece resim yapmayı öğrendim. Batı'da çalışsaydım sahip olabileceğimden daha fazla özgürlüğe sahiptim orada. Paris'te bir tavan arası yerine bir Kırgız çadırında yaşadım, ücretli bir model yerine gerçek insanları çizdim."[135] Stasov, Vereshchagin'in Orta Asya bozkırına karşı duygularının "sadece Doğulu halk arasında

* Alman imparatorlarının en militaristi II Kayzer Wilhelm bile 1897'de Berlin sergisinde Vereshchagin'e "*Vos tableaux sont la meiileure assurance contre la guerre*" demişti. (F. I. Bulgakov, V. V. *Vereshchagin i ego proizvedeniia* (St Petersburg, 1505), s. 11).

yaşayan bir Rus sanatçı (Avrupalı değil) tarafından hissedilebileceğini" iddia etmişti.[136]

Kendisine karşı ulusalcı basın tarafından sürdürülen kampanya nedeniyle üzgün olan ve bunalan Vereshchagin, ölüm tehditlerine karşı onu korumayı reddeden polisin bulunduğu St. Petersburg'dan kaçtı. Sergi bitmeden çok önce Rusya'dan ayrıldı. Vereshchagin önce Hindistan'a, Stasov'a yazdığı gibi "Beni daha da Doğu'ya çeken bir şeyler var," diye hissettiği yere gitmişti. Daha sonra Himalayalarda yolculuk yapmış ve arkadaşına, "Tibet ve antik Rus arasındaki mimari benzerlikleri" gösterdiği çizimler göndermişti.[137] Stasov'un bu çizimleri St. Petersburg kütüphanesinde (başkütüphaneci olmasına rağmen) sergilemesi yasaklanmıştı.[138] Sağcı basının baskısı sonucu sürgündeki ressam için Moğolistan sınırına tutuklama emri gönderilmişti.[139] Tutuklama emri, Vereshchagin'in resimlerinin, Tretiakov satın alana kadar (hiçbir akademi kabul etmemişti) sergilendiği binada hazırlanmıştı. Anayurdundan yirmi yıl uzaklaştırılan Vereshchagin, hayatının geri kalanını tablolarının alkışlandığı batı Avrupa'da geçirdi. Ama her zaman Doğu'ya dönmek istemişti ve en sonunda, 1904'te, Amiral Makarov onu Japonya'ya karşı yapılan savaşa bir sanatçı olarak davet ettiğinde döndü. Üç ay sonra *Petropavlovsk*'da öldü, bir bomba patlayıp gemiyi batırmış ve gemidekilerin hepsi boğulmuştu.

Rusya'nın eğitimli çevrelerinde Orta Asya bozkırının askeri fethi iki karışık tepkiyi ortaya çıkarmıştı. Birincisi, Vereshchagin'in tablolarının kızdırdığı türden emperyalist bir davranış türüydü. Asyalı kavimlere karşı üstün ırk duygusuna ama aynı zamanda bu kavimlere karşı duyulan korkuya, Japonya ile savaş sırasında doruk noktasına ulaşan, "sarı tehlike" tarafından yutulma korkusuna dayanıyordu. İkinci tepki daha az emperyalist değildi ama imparatorluğun Doğu misyonunu, Rusya'nın kültür vatanının Avrasya bozkırı olduğuna dair sorgulanabilir bir temelde haklı çıkarıyordu. Ruslar Asya'ya yürüyerek eski yuvalarına dönüyorlardı. Bu mantık ilk olarak 1840'da oryantalist Grigoriev tarafından ileri sürülmüştü. "Kim Asya'ya bizden daha yakın?"

diye sormuştu Grigoriev. "Hangi Avrupalı ırk, Asya'daki anavatanını terk etmek zorunda kalan büyük Avrupalıların sonuncusu olan Slav ırkından daha fazla Asyalı unsura sahip? Rusları Asya bozkırını geri almaya çağıran takdiri ilahiydi ve Asyalı dünyayla yakın ilişkilerimiz sayesinde, ilkel kardeşlerimizle birleşmemiz yabancı bir ırkın zapt edilmesinden çok, barışçı bir süreç olacaktı."[140] Orta Asya seferi sırasında aynı tez ileri sürülmüştü. Slavlar kendi "tarih öncesi evlerine," dönüyorlar diye iddia etmişti Kaufman'ın ordusunda coğrafya uzmanı olan Albay Veniukov, "çünkü atalarımız Moğol göçebeleri tarafından sürülmelerinden önce İndus ve Ceyhun Nehirleri yanında yaşıyorlardı". Veniukov, Orta Asya'ya Rusların yerleşmesi gerektiğini söyleyerek devam etmişti. Rus yerleşimciler, Avrasya bozkırında bir zamanlar yaşayan "Turan" ırkını yeniden oluşturmak için Müslüman kavimlerle evlilik yapmaları konusunda teşvik edilmeliydiler. Bu şekilde imparatorluk, Avrupalı devletlerin imparatorluklarında olduğu gibi, ele geçirme ve ırk ayrımı yerine "barışçı bir değişim ve özümseme" ile "Rus ilkelerine" bağlı olarak genişleyebilirdi.[141]

Rusya'nın Asya'da kültürel ve tarihi hakları olduğu fikri imparatorluğun kurucu miti haline gelmişti. 1890'larda Trans-Sibirya Demiryolu'nun inşaatı sırasında, genç Çar II. Nicholas'ın basın baronu ve danışmanı olan Prens Ukhtomski, Rusya'nın, Çin ve Hindistan için bir tür "büyük ağabey" olduğunu düşünerek, imparatorluğun bütün Asya kıtasına yayılmasını savunmuştu. "Her zaman Asya'ya aittik," demişti Ukhtomski çara. "Asyalı bir hayat yaşadık ve ilgilerini hissettik. Ele geçirecek bir şey yok."[142]

Orta Asya'nın fethinden esinlenen Dostoyevski de, Rusya'nın kaderinin Avrupa'da değil, çok uzun zamandır varsayıldığı gibi, Doğu'da olduğu fikrini geliştirmişti. 1881'de *Bir Yazarın Günlüğü*'nde okuyucularına şöyle demişti:

> Rusya sadece Avrupa'da değil, aynı zamanda Asya'da da... Avrupa'nın bize Asyalı barbarlar diyeceğine dair aşağılık korkumuzu bir tarafa bırakmalı ve

Avrupalıdan daha çok Asyalıyız demeliyiz... Asyalı değil de tamamen Avrupalı olduğumuza dair bu yanlış görüşümüz (ve Asyalı olmayı hiç bırakmadık) bu iki asırda çok şeye mal oldu ve bunu manevi bağımsızlığımızın kaybıyla ödedik... Avrupa'daki penceremizden dönmemiz bizim için çok zor ama bu kader meselesi... Ona yeni bakış açımızla Asya'ya döndüğümüzde, Amerika keşfedildiğinde Avrupa'ya ne olduysa, benzer bir şey bize de olabilir. Çünkü aslında bizim için Asya hâlâ keşfetmediğimiz Amerikamız. Asyaya doğru giderek, yenilenmiş bir ruh ve güç artışına sahip olacağız... Avrupa'da asalak ve köleydik, ama Asya'da efendi olacağız. Avrupa'da Tatardık, Asya'da Avrupalı olacağız. Görevimiz, Asya'daki medenileştirici görevimiz, ruhumuzu güçlendirecek ve bizi çekecek; sadece hareketin başlaması gerek, o kadar.[143]

Bu alıntı Rusların, Batı'daki özsaygı ve statülerine bir tepki olarak Doğu ile ilişkilerini tanımlama eğilimlerinin mükemmel bir açıklamasıydı. Dostoyevski gerçekte Rusya'nın Asyalı bir kültür olduğunu öne sürmüyordu, sadece Avrupalıların öyle düşündüğünü söylüyordu. Ayrıca Rusya'nın Asya'yı kucaklaması önerisi, Asyalı bir güç olmayı istemesi değildi, tam tersine, Avrupalılığını tekrar ileri sürmek için yeni gücü ancak Asya'da bulabilirdi. Dostoyevski'nin Doğu'ya dönmesindeki esas sebep, pek çok Rus gibi onun da, Kırım Savaşı'nda Fransız ve İngilizlerin kendi imparatorluk çıkarlarını gözeterek Rusya'ya karşı Osmanlıların yanında yer alıp Rusya'nın Hıristiyan davasına ihanet etmiş olmasından duyduğu kırgınlıktı. Yayımlanan tek şiirinde Dostoyevski, Kırım Savaşı'nı "Rus İsa'sının Çarmıha Gerilmesi" olarak resmeder. Ama bu şiiriyle Batılı okuyucuları uyardığı gibi Rusya yine ayağa kalkacaktı ve bunu gerçekleştirdiğinde Tanrı'nın verdiği dünyayı Hıristiyanlaştırma görevinde Doğu'ya dönecekti.

> [Rusya'nın] Alın yazısı sizin için net değil!
> Doğu - onun! Onun için milyonlarca nesil
> Yorulmadan ellerini uzatıyor...
> Ve antik Doğu'nun diriltilmesi,
> Rusya tarafından, (Tanrı'nm inayetiyle) yakınlaşıyor.[144]

Batı değerlerine karşı kırgın bir aşağılama, Batı tarafından reddedilme hissine karşı duyulan ortak bir karşılıktı. On dokuzuncu yüzyılda "İskit mizacı" –barbar ve kaba, ikonoklast ve aşırı, yasaklamalardan ve görgülü Avrupalı vatandaşın itidalinden yoksun– kültür sözlüğüne "medeni olmama hakkı" konusunda ısrarcı olan "Asyalı" Rusluk türü olarak girdi. Puşkin'in dizelerinin amacı buydu:

> Ilımlılık artık uygun değil
> Vahşi bir İskitli gibi içmek istiyorum.[145]

Ve Herzen'in 1849'da Proudhon'a yazdıklarının amacı da buydu:

> Ama biliyor musunuz, bayım, bir barbarla [Herzen'le bir gazeteye ortak finansman sağlamak için] anlaşma imzaladınız ve sadece doğum nedeniyle değil, görüş açısından da bir barbar olduğu için daha da iflah olmaz biri bu... Gerçek bir İskitli, bu eski dünya kendi kendisini yok ederken keyifle izliyorum ve sizin için içimde en ufak bir acıma duygusu bile yok.[146]

"İskitli şairler" –Blok'un, Bely'nin ve eleştirmen İvanov-Razumnik'in de aralarında bulunduğu serbest yazarlar grubunun kendilerine verdikleri isim– bu vahşi ruhu Batı'ya karşı bir meydan okuma olarak kucakladılar. Ama aynı zamanda şiirleri, Avrupai avangard ile doluydu. İsimlerini antik İskitlerden, İÖ sekizinci yüzyılda Orta Asya'yı terk edip sonraki 500 yıl boyunca Karadeniz ve Hazar Denizi etrafındaki bozkırları yöneten, Acemce konuşan göçebe kavimden alıyorlardı. On dokuzuncu yüzyıl Rus aydın sınıfı, İskitleri Doğulu Slavların bir tür efsanevi ata ırkı olarak görmeye başlamışlardı. Yüzyılın son on yılında Zabelin ve Veselovski gibi arkeologlar, İskitler ve antik Slavlar arasında bir kültür bağı kurmak için İskit *kurgan*larında, güney Rusya'ya, güneydoğu bozkırına, Orta Asya ve Sibirya'ya yayılmış mezarlık höyüklerde büyük kazılar yönettiler. 1897'de, *Bahar Ayini*'ndeki İskit tasarımlarıyla ünlü olmadan önce iyi

eğitimli bir arkeolog olan sanatçı Roerich, Kırım'daki Maikop *kurgan*'ı kazısında Veselovski ile birlikte çalışmıştı. Kazdıkları altın ve gümüş hazineler bugün hâlâ St. Petersburg'daki Ermitaj Müzesi'nde görülebilir.[147]

Arkeoloji öğrencisi olarak Roerich, Stasov'un Rus kültürünün Doğulu kökenleri fikirlerinden çok etkilenmişti. 1897'de, Rusya'nın dokuzuncu yüzyıldaki kuruluşu ile ilgili on iki tabloluk bir seri planlamıştı. Bu tablolardan sadece biri tamamlanmıştı, Roerich'in akademiden mezuniyet projesi olarak verdiği *Haberci: Kavim Kavime karşı Ayaklandı* (1897), uygulamayı planladığı etnografik programın iyi bir örneğiydi. Roerich ilk Slavların yaşayış tarzlarındaki en ufak bir detayı bile Stasov'a yazarak kontrol etmişti. İlk Slavlarla ilgili çok şey bilinmiyordu. Bu nedenle bu detayları, Stasov'un Roerich'e yazdığı "antik Doğu antik Rusya demektir: bölünemezler" savma dayanan ve antik İskit ve diğer Doğulu kavimlerin arkeolojisinden tahmin etmeye dayanan sanatsal bir izin vardı.[148] Pencere çerçeveleri tasarımları sorulduğunda Stasov on birinci yüzyıldan önce Rus bezemesi ile ilgili bir kayıt olmadığı yanıtını vermişti. Sanatçıya antik Asya ve Yakındoğu'da bulunan motiflerden frizler yapmasını tavsiye etmişti.[149]

Bu hayali nitelik Roerich'in Rusya'da taş devri tablolarında da bulunabilirdi. Roerich bu tarih öncesi İskit-ile-Rus dünyasını, insan ile doğanın uyum içinde yaşadığı ve hayat ile sanatın bir olduğu mükemmel bir manevi güzellik diyarı olarak idealleştirdi. Roerich, *Bahar Ayini*'nin dayandığı ve insan kurban edilen antik Slav bahar ayinini tarif ettiği *Sanat Sevinci* (1909) başlıklı denemesinde, tarih öncesi Rusya'nın etnografik gerçekler aracılığı ile bilinemeyeceğini ileri sürer: Buna ancak sanatsal önsezi ya da dini inanç ile ulaşılabilir. *İdoller* (1901) (levha 17) gibi taş devri tablolarının ruhu, arkeolojik gerçeklik görünümlerine rağmen, gerçekte mistik ideallerinin soyut ya da ikonik çizimlerinden başka bir şey değildi. Aynı şey Diaghilev ve Ballets Russes için yaptığı tasarımlar için de geçerliydi. Antik İskitli Rus'un Asyalı görünümü, Roerich tarafından *Bahar Ayini* ve Rimski'nin

operası *Kar Bakiresi* (levha 18) kostüm ve set tasarımlarında icat edilmişti. Rusya'nın efsanevi İskitli geçmiş dünyası içinde geçen bu çalışmaların tasarımları, ilk Slavların yarı Asyalı doğasını göstermek için (köylü kızların bol mücevheri ya da Tatar benzeri başlıkları gibi) etnografik detaylarla ortaçağ Rus süslemelerinin motiflerini birleştirmişti. *Bahar Ayini*'nin ilk performansını çevreleyen ihtilafların arasında Roerich'in kostümlerinin Asyalı görünüşünün pek çok eleştirmen tarafından balenin en şoke edici unsuru olarak görüldüğünü unutmak çok kolaydır.[150]

İskitli şairler bu tarih öncesi diyarla büyülenmişlerdi. Düşlemlerinde İskitler, ilkel Rus insanının vahşi ve isyankâr ruhunun bir sembolüydü. Vahşi köylü Rusya'nın saf ruhundan (*stikhiia*) keyif alıyorlardı ve 1905'ten sonra herkesin gelmekte olduğunu hissettiği devrimin, Avrupalı medeniyetin ölü ağırlığını silip süpürüp insan ile doğanın, sanat ile hayatın bir olacağı yeni bir kültür kuracağına inandırmışlardı kendilerini. Blok'un ünlü şiiri *İskitler* (1918) Batı'ya karşı bu Asyalı duruşun programlı bir bildirisiydi:

> Sizler milyonlarsınız, bizler halk yığını
> Ve halk yığını ve halk yığını.
> Gelin savaşın! Evet, biz İskitleriz,
> Evet, Asyalı, çekik gözlü, hırslı kavim.

Tehditkâr bir kucak olarak Batı'nın ideolojik reddi, "vahşi göçebelerin" devrimine katılması için Avrupa'ya başvuru ve Doğu ile Batı'nın kültür sentezi ile kendini yenilemesi değildi. Aksi takdirde "halk yığınları" tarafından silinip süpürülme riski vardı. "Yüzyıllar boyunca," diye ileri sürmüştü Blok, "Rusya teşekkür etmeyen bir Avrupa'yı Asyalı kavimlere karşı korumuştu":

> Köleler gibi, itaat eden ve tiksinilen,
> Kalkandık soyları arasındaki
> Avrupa'nın ve öfkeli Moğol göçebelerinin.

Ama Avrupa'nın "eski dünyasının" artık "Sfenks'in önünde durma" zamanı gelmişti:

> Evet, Sfenks Rusya'dır. Coşan, kederlenen,
> Ve kan terleyen, bıkmadan
> Gözleri bakar ve bakar ve bakar
> Sana doğru, taş dudaklı bir sevgi ve nefretle.

Rusya'da, Avrupa'nın uzun zaman önce kaybettiği şey vardı hâlâ –ateş gibi yanan bir sevgi– yakıp yıkarak yenileyen bir acımasızlık. Batı, Rus Devrimi'ne katılarak, Doğu'yla barışçı bir uzlaşı sayesinde manevi bir Rönesans yaşayabilirdi.

> Savaşın dehşetinden bize gel,
> Huzur dolu kollarımıza gel ve dinlen.
> Yoldaşlar, çok geç olmadan,
> Eski kılıcı kınına sok, kardeşlik kutsansın.

Ama eğer Batı "Rus ruhunu" kucaklamayı reddederse, Rusya ona karşı Asyalı göçebeleri serbest bırakır:

> Bil ki artık kalkanın olmayacağız
> Savaş çığlıklarına aldırışsız,
> Savaş kızışırken bakacağız
> Uzaktan, duygusuz ve kısık gözlerle
>
> Hareket etmeyeceğiz, vahşi Hun
> Cesetleri yağmalar ve bırakırken bomboş,
> Şehirleri yakıp, sürüyü kiliseye güderken,
> Ve beyaz et yanığı havayı sararken.[151]

Blok'un kıyamet gibi görüşünün (ve bunun yanında Rus avangardında pek çok şeyin) ilhamı, filozof Vladimir Soloviev'di. Unutulmaz şiiri *Pan-Moğolizm*'in (1894) açılış dizeleri Blok tarafından *İskitler*'in özdeyişi olarak kullanılmıştı. Blok'un neslinin Doğu'ya karşı duyduğu değişken huzursuzluk, korku ve cazibeyi mükemmel bir şekilde açıklıyordu:

Pan-Moğolizm! Ne vahşi bir isim!
Ama müzik gibi kulaklarımda.[152]

Son büyük denemesi *Savaş, İlerleme ve Tarihin Sonu Üzerine Üç Görüşme*'de (1900) Soloviev, deccal bayrağı altında birleşen büyük Asyalının Avrupa'yı işgalini betimlemişti. Soloviev'e göre bu "sarı tehlike" dehşet verici bir tehditti. Ama İskitler için yenilenmeyi temsil ediyordu. Rusya'nın Avrupai kültürü ile karışınca Asyalı bozkırın saf ruhu, dünyayı birleştirebilirdi.

Andrei Bely de Soloviev'in bir müridiydi. *Petersburg*'da Bely, çok büyük bir felaketin eşiğinde yaşayan bir şehri anlatmıştı. 1905 Devrimi'nin ortasında, Rus – Japon Savaşı döneminde geçen eserdeki Petersburg, Asya bozkırının, neredeyse şehri tekrar denize uçuracak kadar güçlü, uluyan rüzgârıyla süpürülmüştü. Roman, Rus başkentinin edebi mitinin hiç bitmeyen teması, on dokuzuncu yüzyıldaki her şeyi yok eden sel imajı üzerine kuruludur. Doğal düzene aykırı olarak, denizden çalınan toprak üzerine inşa edilen, Petro'nun taştan yaratısı, sanki doğanın intikamını davet eder gibidir. Tufani temayı kullanan Rus yazarların ilki, *Bronz Atlı* ile Puşkin'di. Odoevski de *Rus Geceleri*'ndeki *Ölüden bir Joker* hikâyesinin temeli olarak kullanmıştı.*

On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde sel fikri şehrin hayal edilen kaderi ile o kadar ayrılmaz hale gelmişti ki, Karl Bruillov'un ünlü *Pompei'nin Son Günleri* (1833) tablosu, St. Petersburg'a bir uyarı olarak görülmeye başlanmıştı.** Bruillov'un yakın arkadaşı olan Gogol gibi Slavcılar Batı çürümüşlüğüne karşı ilahi bir cezanın kehaneti olarak görmüşlerdi.

---

* Orta yaşlı bir subayla evlenmek için genç sevgilisini terk eden güzel prensesin hikâyesi. Prenses, fırtınalı bir sonbahar gecesi St Petersburg'da, bir baloda bayılır. Rüyasında Neva taşar. Taşıdığı sel suları balo salonuna gelir ve içeriye bir tabut taşır, tabutun kapağı açılır, eski sevgilisinin ölüsü tabuttadır. Saray duvarları yıkılmaya başlar ve Petersburg denize sürüklenir.

** Modern teknolojik şehirlerin doğa tarafından yok edildiğine dair kıyamet fantazileri on dokuzuncu yüzyıl edebi düşlemini ele geçirmişti. (bkz. G. Steiner, *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture* (New Haven, 1971), s. 20-2.4).

"Şimşek aktı ve her şey suyla kaplandı," diye yorum yapar Gogol, Neva üstündeki şehrin benzer bir felaket tehlikesi içinde yaşadığının altını çizmek istermiş gibi.[153] Ama Herzen gibi Batıcılar da bir paralel çizmişlerdi: "Pompei, Petersburg'un ilham perisidir!"[154] 1917 yılı yaklaşırken sel, devrimci fırtına oldu. Herkes yakınlarda olacak bir afetin farkındaydı. Bu bütün sanat dallarında –Benois'in, çalkantılı deniz ve gökyüzünde, yaklaşmakta olan devrimin işaretini verirmiş gibi görünen *Bronz Atlı* (1905-18) çizimlerinden, *Bahar Ayini*'nin vahşi (İskitli) ritimlerine ve Blok'un şiirine kadar– ifade edilmişti:

> Ve Rusya üzerinde gördüm sessiz
> Her yere yayılıp yutan yangını.[155]

Bely Petersburg'u, köylü sınıfın yabani "Doğulu" kültürü üzerinde tehlikeli bir şekilde dengelenmiş, kırılgan bir Batılı medeniyet olarak resmeder. Bronz Atlı biçimindeki Büyük Petro, deccal olarak, zamanın sonuna doğru döne döne giden ve Rusya'yı da girdabına sürükleyen kıyamet süvarisi olarak yeniden biçimlendirilir. Zayıf konuyu oluşturan bomba hikâyesi (devrimciler tarafından babasını, yüksek bir bürokratı öldürmek için ikna edilen bir öğrenci) bu yakın felaketin sembolüdür.

Roman merkez teması olarak bölünmeyi alır. Şehir sınıf temelli bölgelere bölünmüştür ve iki ana karakter, senatör Apollon Apollonovich Ableukhov ve onun devrimci öğrenci oğlu Nikolai Apollonovich, barikatların iki karşı tarafındadır. Rusya gibi Ableukhovlar da Avrupa ve Asya'nın uyumsuz unsurlarından oluşmaktadırlar. Cengiz Han'la birlikte Rusya'ya gelen atlı Moğolların soyundan gelmektedirler; ne kadar Avrupalılaşmış görünseler de bu Asyalı unsur hâlâ içlerindedir. Nikolai, Kant yandaşıdır ama yaşam tarzı tamamen "Moğol"dur, bu nedenle "ruhu iki parçaya ayrılmıştır". Apollon, mantık çizgisinde düşünen ve düzenli hatları olan bir şehir seven tipik bir Avrupalı bürokrattır. Çocukken bir zamanlar neredeyse donduğu ve ovadan

gelen Moğol kavim üyelerinin at nallarının sesini duyduğunu düşündüğü Asya bozkırına karşı hastalıklı bir korku duymaktadır.

Boşluk korkusu vardı. Taşranın peyzajı onu gerçekten de korkutuyordu. Karların ötesinden, buzun ötesinden ve ormanın tırtıklı çizgisinin ötesinden kar fırtınası gelebilirdi. Orada, aptal bir kaza nedeniyle neredeyse donarak ölüyordu. Elli yıl kadar önce olmuştu. Orada donarak ölmek üzereyken birinin soğuk parmakları göğsüne tırmanmış, kalbini sertçe ovmuş ve buz gibi bir el beraberinde onu götürmüştü. Kariyerinin basamaklarını gözlerinin önünde aynı muazzam genişlikle tırmanmıştı. Orada, orada buz gibi bir el onu çağırıyordu. Ölçüsüz enginlik uçuyordu: Rus İmparatorluğu.

Apollon Apollonovich Ableukhov, eyaletlerin öksüz uzaklıklarından, küçük köylerin minik dumanlarından ve küçük kargalardan nefret ederek kendisini şehir duvarlarının arkasına yerleştirmişti yıllardır. Sadece bir kez bu uzaklıkları ekspres trenle enlemesine geçme riskine girmişti: Petersburg'dan Tokyo'ya resmi bir gezi için gitmişti.

Apollon Apollonovich Japonya seyahatini kimseyle konuşmamıştı. Bakan'a şöyle derdi: "Rusya buzlu bir ova. Kurtların dolandığı bir yer!" Ve Bakan ona bakar, beyaz bir elle bakımlı gri sakalını sıvazlardı. Sonra hiçbir şey söylemez ve nefes verirdi. Resmi görevi bitince niyeti...

Ama öldü.

Ve Apollon Apollonovich tamamen yalnız kaldı. Arkasında yaşlar, ölçüsüz enginliklere uzanıyordu. Önünde buzdan bir el ölçüsüz enginlikler ortaya çıkarıyordu. Ölçüsüz enginlikler onu karşılamak üzere uçuşuyorlardı.

Ah, Rus, Rus!

Rüzgârları, fırtınaları ve karları bozkırda ulutan sen misin? Senatöre bir ses yığını ona sesleniyormuş gibi geliyordu. Sadece aç kurtlar orada toplanırlardı.[156]

Bu agorafobik Asya korkusu devrimci oğluyla ilgili bir karabasanda doruk noktasına ulaşır:

Nikolai Apollonovich ahlaksız bir canavardı... Çin'deydi ve Apollon Apollonovich, Çin İmparatoru, ona binleri katletmesini emretti (ki bu yapıldı). Daha yakın bir zamanda ise Timurlenk'in atlıları Rus'a aktı. Nikolai Apollonovich bu Rus'a bozkırların savaş atı üzerinde dörtnala geldi. Ve sonra

bir Rus soylusu kanında yeniden canlandı. Ve eski âdetlerine geri döndü: orada binleri katletti. Şimdi babasına bir bomba atmak istiyordu. Ama babası Satürn'dü. Zaman döngüsü turunu tamamlamıştı. Satürn krallığı dönmüştü.[157]

Bozkırın savaş atlarının gümbürtüsü 1917'nin yaklaşan sesiydi. Çünkü Rusya'nın Avrupalılarının aklında devrimin yıkıcı gücü Asyalı bir güçtü.

Sovyet Rusya'dan kaçan dağınık göçmenler arasında Avrasyacılar olarak bilinen bir grup aydın vardı. Stravinski kendisini 1920'lerde Paris'te bu çevrenin merkezinde bulmuştu; arkadaşları filozof Lev Karsavin ve parlak müzik eleştirmeni Pierre Souvchinski (Karsavin'in damadı) bu grubun lider üyeleriydiler. Ama Avrasyacılık bütün göçmen topluluklarında baskın bir aydın eğilimdi. Tanınmış Rus sürgünlerinin, filolog Prens N. S. Trubetskoi, dini düşünür Peder George Florovski, tarihçi George Vernadski ve dil teorisyeni Roman Jakobson dahil pek çoğu, bu grubun üyeleriydiler. Avrasyacılık aslında bir göç fenomeniydi, Rusya'nın 1917-21'de Batı'nın ihanetine uğradığı duygusuna da dayanıyordu. Daha çok aristokrat olan yandaşları, devrim ve iç-savaş sırasında Bolşevikleri yenmeyi başaramamaları ve bunun sonucunda Rusya'nın Avrupalı bir güç olarak çökmesi ve kendilerinin de anavatanlarından kovulmaları yüzünden Batılı güçleri ayıplıyorlardı. Batı yüzünden hayal kırıklığına uğrayıp ama yine de kendileri için Rusya'da olası bir gelecek umutlarını kaybetmeyerek, anavatanlarını Asya bozkırında eşsiz (Turancı) bir kültür olarak yeniden biçimlendirdiler.

Hareketin kurucu bildirgesi *Doğu'ya Toplu Göç*, 1921'de Sofya'da yayımlanan ve Avrasyacıların, Batı'nın yok oluşunu ve Rusya ya da Avrasya liderliğinde yeni bir medeniyetin yükselişini öngören on denemeden oluşan bir koleksiyondu. "Kökünde," diye öne sürmüştü koleksiyondaki en önemli denemelerin yazarı olan Trubetskoi, "Rusya Asya kültürünün bozkırıydı." Rus devletini ve yüksek kültürünü biçimlendiren Bizans ve Avrupa etkileri, daha çok Doğu ile ilişkilerle gelişen Rus halk kültürünün alt

katmanlarına çok az işlemişti. Yüzyıllarca Ruslar özgür bir şekilde Fin-Ugor kavimleriyle, Moğollarla ve bozkırın diğer göçebe halkıyla birbirine karışmıştı. Dillerinden, müziklerinden, âdet ve dinlerinden unsurlar sindirmişlerdi ve bu nedenle bu Asyalı kültürler, Rusya'nın kendi tarihi evrimi içinde özümsenmişlerdi.

Trubetskoi, Avrasyacı fikrinin uzun bir şeceresinin olduğu Rus coğrafyasını kullandı. On dokuzuncu yüzyılın son on yılında, jeolog Vladimir Lamanski toprak yapısının Ural Dağları'nın her iki tarafında da aynı olduğunu gösterdi: Rus İmparatorluğu'nun batı sınırlarından Pasifik'e kadar uzanan geniş bir bozkır bulunuyordu. Avrasyacı coğrafyacı Savitski, Lamanski'nin çalışmasını kullanarak Avrasya'nın bütün toprak kütlesinin biyojeografik anlamda devamlı ve aralıksız bir bütün olduğunu gösterdi. Ural Dağları'ndan hiçbir şekilde etkilenmeden, Macaristan ovalarından Moğolistan'a kadar, kıta üzerinde enlemsel kordonlar gibi uzayan bir dizi paralel bölgeden oluşuyordu. Savitski bu dilimleri dört kategoriye ayırdı, başlangıçta kuzeyin tundrası vardı, ardından orman ve bozkır geliyordu, son olarak da en güneyde çöl bulunuyordu. Bu coğrafyada istisna olan bir şey yoktu ama Doğu'nun Rus halk kültüründeki etkisi gibi daha cesur tartışmalar için "bilimsel" bir temel görevi görmüştü.

Rus Kültürünün Üst ve Alt Katmanları (1921) denemesinde Trubetskoi, Rus müzik, dans ve psikolojisinde Asya etkisini kanıtlamaya çalıştı. Rus halk müziğinin esasen pentatonik ölçüden çıktığını ileri sürüyordu; bu, gözlemlediği en basit köylü şarkılarına dayanan bir savdı. Trubetskoi'ye göre, halk danslarının da Doğu dansları ile çok benzer yanları vardı, özellikle Kafkas danslarıyla. Rus dansları, Batılı gelenekler gibi çiftlerden değil, sıra ve halkalardan oluşuyordu. Ritmik hareketler ayaklar kadar el ve omuzlarla da yapılıyordu. Erkeklerin dansı ustalık gerektiriyordu, Kazak danslarındaki gibi, parmaklara çarpan topuklar ve yüksek sıçrayışlar vardı. İspanyol dansı hariç (Trubetskoi bunu Mağribi etkisine bağlıyordu) Batılı geleneğinde buna benzer bir şey yoktu. Kadınların dansı da Doğulu bir karakter gösteriyordu, başın hareketsiz tutuluşuna ve bedenin geri kalanının zarif

bir oyuncak bebek gibi hareket etmesine büyük önem veriliyordu. Bütün bu kültürel biçimler Trubetskoi tarafından, şematik bir formül için belirli bir Doğulu eğiliminin Rus dışavurumları olarak görülüyordu. Bu "Doğulu ruh", Rus halkının tefekküre olan eğilimlerinde, kaderci tavırlarında, soyut ahenge ve evrensel kanuna duydukları sevgide, dinsel ritüele vurgularında ve "*udal*" ya da ateşli cesaretlerinde ortaya çıkıyordu. Trubetskoi'ye göre, bu ussal nitelikler Doğu Avrupa Slavları tarafından paylaşılmıyordu, ona göre bu, onların Rusya'ya Bizans yerine Asya'dan geldiklerini gösteriyordu. "Turancı psikoloji" Rus aklına bilinçaltı bir seviyede işlemişti ve ulusal karakter üzerinde derin bir iz bırakmıştı. Rus Ortodoksluğu bile, görünüşte Bizans'tan alınmasına rağmen, "aslında psikolojik yapısı bakımından Asyalıydı", çünkü "ritüel ile hayat ve sanat arasında tam bir birlik" üzerine dayanıyordu. Trubetskoi için bu birlik, Rusya'daki devlet otoritesinin kısmi dindar doğasını ve Rusların kendilerini buna teslim etme isteklilikerini açıklıyordu. Kilise, devlet ve ulus bölünemezdi.[158]

Bu tür fikirler bunları etnografik olarak destekleme yolunda çok az şeye sahiptiler. Hepsi Batı'ya karşı polemik ve gücenik kasılmalardı. Bu bağlamda hepsi, ilk olarak Dostoyevski tarafından önerilen ve imparatorluğun geleceğinin (Rusların "asalak" oldukları) Avrupa'dan çok ("Avrupalı" olabilecekleri) Asya'da olduğu fikriyle aynı yerden geliyorlardı. Duygusal güçleri nedeniyle Avrasyacı fikirler 1910'larda, ülkelerinin Avrupa haritasında yok olmasına yas tutanların Avrasya haritasında yeni bir umut aradıkları Rus göçünde güçlü bir kültürel etkiye sahipti. Örneğin Stravinski, Avrasyacıların mistik görüşlerinden, özellikle de *Köylü Düğünü* gibi çalışmaların şarkılı kısımlarındaki bireysel ifadenin eksikliğinde ve kişiliksiz bir ses ile yansıtılmaya çalışılmasında görülebilen, doğal Rus (Turancı) bütünlüğü eğiliminden derinden etkilenmişti.[159] Souvchinski'ye göre Stravinski'nin *Köylü Düğünü* ve *Bahar Ayini* müziklerinde en önemli özellik olan ritmik hareketsizlik (*nepodvizhnost*) Turancı bir özellikti. Stravinski'nin müziği, Batılı gelenekte olduğu gibi müzikal fikir-

lerin karşıtlıkları yerine, Doğulu müzik geleneğinde olduğu gibi, melodide çeşitliliklerle dolu ritmik bir modelin sürekli tekrarı ile gelişiyordu. Stravinski'nin Turancı müziğinin patlayıcı enerjisini yaratan, bu ritmik hareketsizlikti. Kandinski, soyut sanatının damgası haline gelen çizgi ve şekillerin geometrik modeli ile benzer bir birikmiş enerji etkisine ulaşmak için çaba harcamıştı.

7

"Hayatımda ilk defa gerçekten harika bir şeyi onların ilkel ortamlarında buldum ve bu harika şey daha sonraki çalışmalarımın bir unsuru haline geldi."[160] Kandinski soyut sanata doğru evriminde Komi halkı ile karşılaşmasının etkisini işte bu şekilde belirtir.

"İlkel" ile modern sanat arasındaki bağ Rus avangardına özgü değildir. Batı dünyasında, ilkel ifade biçimleri, Gauguin, Picasso, Kirchner, Klee, Nolde ve Franz Marc gibi sanatçılara ilham kaynaklığı yapan uzak kolonilerdeki kavimlerin, tarih öncesi kültürlerin, köylülerin ve hatta çocukların hayat ve sanatlarına karşı bir çekim vardı. Ama Batılı sanatçının bu yabani ilham için Martinik ya da uzaklardaki topraklara seyahat etmesi gerekirken, Rusların "ilkelleri" kendi arka bahçelerindeydi. Bu, onların sanatına olağanüstü bir tazelik ve anlam katıyordu.

Rus İlkelciler (Malevich, Kandinski, Chagall, Goncharova, Larionov ve Burliuk) ilhamlarını Rus köylülerinden ve Asyalı bozkırın kavim kültüründen alıyorlardı. Bu "barbarlığı" Rusya'nın Avrupa'nın boğuculuğundan ve eski sanatsal normlarından kurtulmasının bir kaynağı olarak gördüler. "Bizler Batı'ya karşıyız," diye ilan eder Larionov. "Durağanlığa neden olan sanatsal topluluklara karşıyız."[161] Larionov ve karısı Goncharova'nın çevresinde toplanan avangard sanatçılar, Rus halk ve oryantal sanatına dünyaya yeni bir bakış açısı olarak bakıyorlardı. Goncharova, Batı'nın anlatımsal geleneğinden çok Doğu'nun sembolik sanat biçimlerine yakın olan bir "köylü estetiği"nden bahse-

diyordu. Bu sembolik niteliği (ikon niteliğini), *Hasat* (1910) gibi çalışmalarında, Asyalı bir görünüş bile verdiği anıtsal köylülerde yansıtmıştı. Bütün bu sanatçılar Asya'yı Rusya'nın kültürel kimliğinin bir parçası olarak kucaklamışlardı. "Yeni ilkelcilik ciddi bir ulusal fenomendir," diye yazar ressam Shevchenko. "Rusya ve Doğu, Tatar işgal dönemi kadar erken bir tarihten bu yana sağlam bir biçimde birbirine bağlıdır ve Tatarların, Doğu'nun ruhu, hayatımızda o kadar kökleşmiştir ki, bazen ulusal özelliğin nerede bitip Doğulu etkinin nerede başladığını ayırmak zordur... Evet, bizler Asyalıyız ve bundan gurur duyuyoruz." Shevchenko Rus sanatının Doğu'dan çıktığına dair büyük bir çalışma yapmıştı. Rus halk sanatını Hint-İran sanatı ile karşılaştırarak, insanın "ortak kökenlerini görebileceğini" iddia etmişti.[162]

Kandinski, Acem sanatının büyük bir hayranıydı, sadelik ve gerçeklik ideallerini "bizim Rus"un en eski ikonları ile eşit sayıyordu.[163] Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Kandinski, Marc'la birlikte *Mavi Binici* yıllığının ortak editörlüğünü yaptıkları Münih'te yaşıyordu. *Mavi Binici,* Avrupa'nın önde gelen sanatçılarının çalışmalarının yanı sıra köylü sanatını, çocuk çizimlerini, ikonları, kavim maskelerini, totemleri ve aslında, Kandinski'nin kendi sanatsal felsefesinin merkezine oturttuğu kendiliğinden ifadeyi ve canlılığı yansıtan her şeyi yayımlıyordu. İskitler gibi Kandinski de bu dönemde Batılı, ilkel ve oryantal kültürün sentezi fikrine yönelmişti. Rusya'ya vaad edilmiş toprak olarak bakıyordu (ve 1917'den sonra tekrar bu fikre döndü). Sentez arayışı, Kandinski'nin erken (sözde "Rus") çalışmalarının (hâlâ soyuttan çok resimsel olan) ana temasıydı. Bu tablolarda aslında Komi bölgesinin Hıristiyan, pagan ve şaman görüntülerinin karmaşık bir karışımı vardı. Örneğin *Renkli Hayat* (1907) (levha 19) tablosunda sahne açık bir şekilde, Sisola Nehri ile Viçegda Nehri'nin birleştiği yerde bulunan Komi başkenti Ust-Sysolk'du (tablonun üst sağ tarafında, tepe manastırının hemen altındaki küçük, ahşap yapı bu mekânı doğrulamaktadır: Komiler dikmelerdeki bu tür barakaları depo olarak kullanmaktaydılar). İlk bakışta bir Rus-Hıristiyan sahnesi görünümündedir. Ama

Kandinski'nin tablonun başlığında da hissettirdiği gibi yüzeyin altında farklı inançların çarpışması vardır. Doğrudan resmin görsel merkezinde olan ve sağdaki şapelin altın kubbesini aksettiren ağaçtaki kırmızı sincap, Komi halkının sincap derisi sundukları orman ruhlarının sembolüydü. Ön plandaki yaşlı adam Hıristiyan hacı görüntüsüne sahip olabilir ama doğaüstü bir renge sahip sakalı (soluk yeşil) onu aynı zamanda bir büyücü olarak da göstermekteydi, bastonu ve sağında duran kaval biçimindeki müzikal eşlikçisi, şaman bir inanç izlenimi bırakmaktaydı.[164]

Kandinski'nin ilk çalışmalarından bazıları Aziz Stephan'ın Viçegda Nehri'nin kıyılarında Komi Şamanı Pam ile yüzleşmesinin hikâyesini anlatır. Efsaneye göre Pam, Komi halkının on dördüncü yüzyıl Rus misyonerliğine karşı direnişini yönetmişti. Nehir kıyısında yapılan halka açık bir tartışmada Pam, pagan dini savunmasını, şamanların ayı ve diğer orman hayvanlarını avlamada Hıristiyanlardan daha iyi olduğu temeline dayandırmıştı. Ama Stephan "ateş ve su ile ilahi bir sınava" davet ederek ona meydan okumuş, Pam'ı yanmakta olan bir barakanın içinden yürümeye ve buz gibi suya atlamaya davet etmişti. Şaman, yenilgiyi kabul etmek zorunda kalmıştı. Efsanenin *Bütün Azizler II*'de (1911) (levha 20) resmedilen Kandinski versiyonunda Pam cezadan bir kayık içinde kaçar. Sivri uçlu bir "büyücü şapkası" giymektedir. Bir denizkızı kayığın yanında yüzer, bir diğeri sağdaki kayaların üzerinde oturur. Kayanın üzerinde ise bir çift aziz ayakta durmaktadır. Onlar da büyücü şapkası giymişlerdir ama aynı zamanda Hıristiyan ve pagan geleneklerin kaynaşmasını simgelemek için haleleri vardır. Sol tarafta, Aziz Elijah *troyka*sıyla –gökyüzündeki bir borudan üflenen– bir fırtınadan geçmektedir, Aziz Elijah'ın popüler dini düşlemde yerine geçtiği Fin-Ugor tanrısı Gürleyici'ye bir atıftır bu. Aziz Simon tablonun sağ alt köşesindeki bir sütunun üzerindedir. O da diğer bir birleşik figürdür, Rus köylü hikâyesi *Yedi Simon*'da dünyayı gözden geçirmek için demir bir direk inşa eden demirci Simon unsuruyla, hayatını bir direk üzerinde meditasyon yaparak geçiren ve bütün

demircilerin koruyucu azizi olan Münzevi Aziz Simeon unsurunu birleştirmektedir. Son olarak ön planda, kolları öne doğru uzanmış şekilde bir at üzerinde oturan figür, "dünyayı izleyen adam" bulunur. Burada çift anlamlı görülmektedir: Ruhlar dünyasına atını süren bir şaman ve Aziz George.[165] Bu figür, 1910'daki soyut tablosu *Composition II*'den 1944'teki son tablosu *Uyumlu Ateş*'e kadar Kandinski'nin çalışmalarında tekrar tekrar görülmekteydi. Sanatı, daha ileri bir manevi dünyayı hatırlatmak için büyülü bir alet olarak kullanan şaman *öteki kişiliğinin* bir tür simgesel imzasıydı.

Şamanın oval davulu Kandinski'nin sanatının diğer bir baş motifiydi. Kandinski'nin soyut taslağına hâkim olan daire ve çizgi, şamanın davul ve tokmağının sembolleriydi. *Oval No. 2* (1925) (levha 21) gibi çalışmalarının çoğu davul şeklinde yapılmıştı. Sibirya şamanlarının davullarında gördüğü sembollere benzemesi için Kandinski tarafından icat edilen hiyeroglifler bulunuyordu: Atı simgelemek için kancalı bir eğri ve çizgi, ay ve güneş için daireler ve pek çok şamanın dans başlığı olarak (levha 22) kullandığı kuşu temsil etmek için gaga ve gözler.[166] Kancalı eğri ve çift çizgi şifreliydi. Şamanın seanslar sırasında ruhlar dünyasına giderken bindiği tahta atı simgeliyordu. Buryat şamanları dans ederlerken ("at" denen) sopalarına vururlardı. Bu sopaların üst kısımları at kafası, alt kısımları ise toynak şeklindeydi. Fin-Ugor kavimleri arasında şamanın davuluna "at" denirdi ve dizgini bulunurdu, davul tokmağına ise "kırbaç" denirdi.[167]

Doğu Avrupa'da sallanan oyuncak atın, Batılı çocuk odalarındaki sevimli statüsü ile çelişen doğaüstü bir şeceresi bulunuyordu. Macar *taltos* ya da büyücü, kamıştan atı üstünde –bacakları arasında bir kamış– büyülü bir hızla ilerlerdi ve bu kamıştan at köylü oyuncağı haline gelmişti. *Kalevala*'da ise kahraman Vainamoinen kuzeye, samandan bir at üzerinde seyahat etmişti, bu da Finli kız ve erkekler tarafından nesiller boyunca taklit edilmişti. Rusya'da atın, ülkenin Asyalı mirasının –Rus tarihinin akışını şekillendiren Hazarlardan Moğollara kadar, bozkırın göçebe atlılarının art arda gelen istila dalgaları– sembolü olarak özel

kültürel bir tınısı vardır. At Rusya'nın kaderinde büyük şiirsel bir metafor olmuştur. Bunu Puşkin *Bronz Atlı* ile başlatmıştı.

> Nereye gideceksin dörtnala, gururlu at,
> İleri fırlayan toynağının sesleri en son nereye yerleşecek?[168]

Kandinski'nin içinde bulunduğu sembolist çevreler için at, Rusya'nın Avrupai medeniyetinin inşa edildiği Asyalı bozkırın sembolüydü. Sembolist resimde sürekli yer almıştı (belki de en ünlüsü Petrov-Vodkin'in *Kızıl Atın Banyosu* [1912] [levha 25] eseriydi) ve Blok'un *Steplerin Kısrağı* yapıtından Briusov'un *Solgun Atlı*'sına kadar İskit şiirinin ana motifiydi. Böylece bozkırdan yaklaşan Moğol göçebelerin toynak sesleri Bely'nin *Petersburg*'unda yankılanmıştı. Çocukların hiç şüphesiz bütün masumiyetleriyle bindikleri sallanan oyuncak ata Rusya'da "karanlık bir taraf" atfedilmesi saçma olabilirdi. Ama Ruslar erken yaşta, "bozkırların savaş atı üzerinde dörtnala gitmek" ne demek farkındaydılar. Onlar, Asya'nın bozkırındaki atların kuvvetli toynak seslerini ayaklarının altında hissediyorlardı.



sayfa arkası
Anna Ahmatova Fıskiyeli Ev'de.





SOVYET MERCEĞİNDEN RUSYA

1

Ahmatova, Şeremetevoların eski sarayı Fıskiyeli Ev'e 1918 yılında ikinci eşi Vladimir Shileiko ile birlikte yaşamak için gelmişti. Ev her zamanki gibiydi, Petersburg'u dört yıl önce Petrograd* yapan savaşın ve devrimin yıkımına karşı bir sığınaktı, ama şehir gibi (başkent statüsünü kaybeden) sarayın güzelliği de geçmişte kalmıştı. Son sahibi, Praskovya ve Nikolai Petrovich'in torunu Kont Sergei evi bir aile müzesi olarak korumuştu. Kendisi Şeremetevo klanının tarihi üzerine birkaç kitap yazmıştı. 1917'deki Şubat Devrimi sırasında, çarın son sadık birliklerine karşı mücadelelerine yardımcı olması için silah talep eden kalabalıklar eve geldiklerinde kont, sarayın kurucusu Mareşal Boris Petrovich'in koleksiyon dolaplarını açmış ve on altıncı yüzyıldan kalma kazma ve baltaları vermişti.[1] Evini ayaktakımının vahşetinden korumak için devlete vermiş, ailesi yurtdışına kaçmadan önce evin müze olarak korunması için yeni kurulmuş Sovyet hükümetiyle bir anlaşma imzalamıştı. Eski Şeremetevo hizmetkârları çıkarılmamış ve Shileiko'nun, son kontun torununun eğitmeni ve ailenin yakın dostu olan Ortadoğulu arkeoloğun kuzey kanattaki dairesinde kalmasına izin verilmişti. Ahmatova, Shileiko'yu savaş öncesinden, Mandelstam ve önceki kocası şair Nikolai Gumilev'in bulunduğu "Serseri Köpek" kulübündeki bohem çevresinde önemsiz bir şair olduğu zamandan tanıyordu. Fıskiyeli Ev, Shileiko ile romantik ilişkisinin sahnesi olmaktan biraz daha önemliydi, onu manevi olarak Shileiko'ya çekiyordu. Otuz yıldan fazla yaşadığı Fıskiyeli Ev'de hanedanlık armalarına kazılı olan Şeremetevo düsturu "*Deus conservat omnia*" (Tanrı her şeyi korur), Ahmatova'nın hayatının ve sanatının temel kurtarıcı ilkesi haline gelmişti.

Şeremetevo sarayına yerleştiğinde sadece 29 yaşında olma-

* Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından sonra Alman tınısına sahip olan St. Petersburg ismi vatansever duyarlılığı doyurmak için daha Slavca olan Petrograd ile değiştirilmiştir. Şehir bu ismi 1924 yılına kadar taşımış, Lenin'in ölümünden sonra Leningrad ismini almıştı.

sına rağmen, Ahmatova da, yeni evi gibi yok olmuş bir dünyadandı. 1889 yılında doğmuş, Puşkin gibi Tsarskoe Selo'da okula gitmiş, burada Fransız şiirinin ruhunu özümsemişti. 1911'de, ressam Amedeo Modigliani ile tanıştığı Paris'e gitmişti, ressamın yaptığı Ahmatova portrelerinden biri 1952 yılına kadar şairin Fıskiyeli Ev'deki dairesinde asılıydı. Erken şiirleri sembolistlerden etkilenmişti. Ama 1913'te yeni bir edebi gruba, sembolistlerin mistisizmini reddeden, klasik şiir ilkeleri olan açıklık, özlülük ve duygusal tecrübelerin kesin ifadesine dönen Akmeistler grubuna, Gumilev ve Mandelstam'a katılmıştı. *Akşam* (1912) ve *Tesbih*'deki (1914) aşk mısraları ile muazzam övgüler almış, nazım tarzının ulaşılabilirliği ve sadeliği ile şiirlerini hafızaya işlemeyi kolaylaştırmıştı, ayrıca o zamanlar Rusya'da bir yenilik olan feminen sesi ve duyarlılığı, onu özellikle kadınlar arasında popüler hale getirmişti. Ahmatova'nın erken tarzının pek çok kadın taklitçisi olmuştu, bu, daha sonraki yıllarda esef edeceği bir gerçekti. *Özdeyiş*'te (1958) şöyle yazar:

> Kadınlara konuşmayı öğrettim ...
> Ama Tanrım, onları nasıl durduracağım![2]

Birinci Dünya Savaşı arifesinde Ahmatova başarısının doruklarındaydı. Uzun boylu ve şaşırtıcı derecede güzel olan şair, arkadaşlar, sevgililer ve hayranlarla çevrilmişti. Bu yılları özgürlük, sevinç ve bohem bir ruh doldurmuştu. O ve Mandelstam birbirlerini "o kadar güldürüyorlardı ki, yıkıldıkları divan bütün yaylarıyla bağırıyordu."[3] Ve sonra bir anda, savaşın patlamasıyla, *19 Temmuz 1914 Anısına* (1916) isimli şiirinde şöyle yazar:

> Yüz yıl yaşlandık,
> Ve bu bir saat içinde oldu:
> Kısa yaz çoktan ölmüştü,
> Sürülmüş ovaların gövdeleri tütüyordu.

Aniden sessiz yol rengârenk oldu,
Bir ağıt uçtu, çınladı, gümüş ...
Yüzümü kapatıp Tanrı'ya yakardım
İlk savaştan önce öldür beni diye.

Artık gereksiz bir yükmüş gibi,
Tutku ve şarkıların gölgeleri silindi
hafızamdan.
Yaratan Rabbim öyle emretti –boşalttı–
Acımasız bir felaket kitabı olsun diye.[4]

Birinci Dünya Savaşı'nın ve Rus Devrimi'nin dehşetinden sonra Ahmatova'nın samimi, lirik şiir tarzı sanki farklı bir dünyadan geliyormuş gibiydi. Eski moda gelmişti, başka bir yüzyıldan.

Şubat Devrimi sadece monarşiyi değil bütün medeniyeti silip süpürmüştü. Liberallerle Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar ülkeyi yönetmek için geçici hükümeti ve kurucu meclisi kuran Alexander Kerenski gibi ılımlı sosyalistler, devrimin siyasi alanla sınırlandırılabileceğini varsaymışlardı. Ama neredeyse bir gecede bütün otorite kurumları çöktü –kilise, hukuk sistemi, toprak sahibi kibar sınıfın gücü, ordu ve donanmadaki subayların otoritesi, üst düzey kişilere duyulan hürmet– böylece ülkedeki tek gerçek güç işçi, köylü ve askerlerin oluşturduğu yerel devrim komitelerinin (Sovyetlerin) eline geçti. Lenin'in Bolşevikleri, 1917'de onlar adına gücü ellerine geçirdi ve proletarya diktatörlüğünü kurdu. Diktatörlüklerini savaşı terk edip Almanya'dan barış satın alarak güçlendirdiler. Mart 1918'de imzalanan Brest-Litovsk barış anlaşması Rus İmparatorluğu'nun tarım arazilerinin üçte birine ve sanayi üslerinin yarısından fazlasına mal olmuştu. Polonya, Baltık toprakları ve Ukrayna'nın çoğuna Almanya'nın koruması altında göstermelik bir bağımsızlık verilmişti. Avrupalı bir güç olarak Sovyet Rusya on yedinci yüzyıl Moskovisi ile karşılaştırılacak bir statüye indirilmişti. Bolşevikler, Beyazlarla (Sovyet rejimine karşı çıkan monarşist, demokrat ve sosyalistlerden oluşan renkli bir koleksiyon) ve 1918-21 yıllarındaki içsavaş

sırasında onları destekleyen İngiltere, Fransa, Japonya, ABD ve bir düzine Batılı gücün müdahaleci gücüyle savaşmak için imparatorluk ordusundan kalanlarla Kızıl Ordu'yu kurmuşlardı.

Genelde bütün ayrıcalıklara karşı bir savaş olarak görülen Rus Devrimi'nin uygulanabilir ideolojisi –çalışmaları yarı okumuş kitleler tarafından pek de bilinmeyen– Marks'tan çok köylü sınıfın eşitlikçi âdetlerine ve ütopik özlemlerine borçluydu. Marks tarafından yazılmasından uzun zaman önce Rus halkı, artan zenginliğin ahlaka aykırı olduğu, bütün mal mülkün hırsızlık olduğu ve tek gerçek değerin el emeği olduğu fikri ile yaşamıştı. Rus köylü mantığında fakir olmakla ilgili bir Hıristiyanlık erdemi vardı – Bolşeviklerin, gazetelerine *Köylü Fakir* adını vererek bunu parlak bir şekilde sömürdüğü bir gerçekti. İşte bu *pravda* çabası, yani gerçek ve sosyal adalet çabasıydı popüler bilinçte devrime yarı dini statüsünü veren; şahsi zenginliğe karşı verilen savaş, dünya üzerinde cennete giden kanlı bir günahtan arınmaydı.

Bolşevikler, bu yok olma kendi yazgılarına herhangi bir ilerleme getirmese bile bu haçlı seferine kurumsal bir biçim vererek, zengin ve güçlünün yok olmasını görmekten tatmin olan fakirler arasındaki sayısız unsurun devrimsel enerjisini çekebildiler. Kızıl Muhafızlara ve kendi kendilerini tayin eden silahlı işçilere "zenginlerin" evlerine baskın düzenleme ve mallarına el koyma izni verdiler. Varlıklı sınıfı toplayıp onları caddelerden kar temizlemek ya da çöp toplamak gibi işleri yapmaya zorladılar. Ahmatova'ya Fıskiyeli Ev çevresindeki caddeleri temizlemesi emredilmişti.[5] Ev komitelerine (genellikle eski kapıcı ve ev hizmetkârlarından oluşturulmuştu) şehirli fakirleri eski ayrıcalıklı elitlerin evlerindeki dairelere yerleştirmeleri talimatı verilmişti. Fıskiyeli Ev gibi evler bölümlere ayrılmış ve apartman daireleri haline getirilmişti. Gücü ele geçirmelerinden kısa zaman sonra Bolşevikler, işçileri ve köylüleri komşularını devrim mahkemelerine, yerel Çeka'ya ya da siyasi polise ihbar etmeleri konusunda teşvik ederek toplu bir terör kampanyasının zincirlerini boşaltmışlardı. Hemen her şey "devrim karşıtı" olarak yorumlanabilirdi –mal gizlemek, işe

geç kalmak, sarhoş olmak ya da kabadayılık– bu yüzden hapishaneler kısa zamanda dolmuştu. Bolşevik rejiminin ilk yıllarında Çeka tarafından tutuklananların çoğu, komşuları tarafından ihbar edilmişlerdi ve sebebi de genellikle intikam almak içindi. Bu toplu terör atmosferinde dokunulmamış hiçbir özel alan kalmamıştı. Halk sürekli gözetim altında yaşıyor, her an ev komiteleri tarafından izleniyor ve tutuklanma korkusu yaşıyordu. Lirik şiir için uygun bir zaman değildi.

Ahmatova geçmişten bir figür olarak uzaklaştırılmıştı. Sol kanat eleştirmenler kişisel şiirlerinin yeni kolektivist düzenle bağdaşmadığını söylüyorlardı. Pasternak gibi neslinin diğer şairleri, devrimin yeni koşullarına uyum sağlayabilmişlerdi. Ya da Mayakovski gibi buna çok uygunlardı. Ama Ahmatova 1917'de reddedilen klasik gelenekten kök salmıştı ve yeni Sovyet çevresiyle uzlaşmakta –Mandelstam gibi– zorlanıyordu. Sovyet'in ilk yıllarında çok az yazdı. Sürekli gıda ve yakacak eksikliği nedeniyle insanlar ölürken ya da açlık yüzünden taşraya kaçarken, nüfusu yarı yarıya azalan Petrograd, içsavaş koşullarında yavaş yavaş tükeniyordu. Ağaçlar ve ahşap evler yakacak odun olarak parçalanıyor, atlar yol ortasında ölü vaziyette yatıyordu, Moika ve Fontanka Nehirleri çöp doluydu, mikrop ve hastalık yayılmıştı; umutsuz halk yiyecek bir parça ekmek ya da yakacak bir parça odun bulmak için çöpleri karışıtırırken, çarın başkentindeki günlük hayat tarih öncesi zamana dönmüştü.[6]

Ve bu vahşi başkente hapsedilip,
Sonsuza kadar unuttuk
Gölleri, bozkırları, şehirleri,
Ve yüce anavatanımızın şafaklarını.
Gece ve gündüz bu kanlı çevrede
Gaddar bir bitkinlik bizi yener...
Kimse bize yardım etmek istemez
Çünkü biz evde kaldık,
Çünkü şehrimizi severek
Ve özgürlüğe kanatlanmayarak,

Kendimiz için koruduk
Saraylarını, ateş ve suyunu.
Farklı bir zaman yaklaşmakta,
Ölümün rüzgârı kalplerimizi çoktan dondurdu,
Ama Petro'nun kutsal şehri
Bizim niyetlenmediğimiz anıtımız olacak.[7]

Koşullar özellikle eski aydın sınıf için sertti. Proletarya diktatörlüğünde sosyal katmanın en altındaydılar. Çoğu devlet çiftliklerinde iş ekiplerine alınmalarına rağmen pek azının işi vardı. Devletten yiyecek alsalar da onlarınki dilenci gibi üçüncü sınıf karneydi, Petrograd parti lideri Zinoviev'in kelimeleriyle "kokusunu unutmayacakları kadar bir ekmek".[8] Gorki açlıktan ölmekte olan Petrograd'ın aydın sınıfının savunmasını üstlendi, 1917'den önce sol kanata gösterdiği bağlılık nedeniyle kendisine değer veren Bolşeviklere aydın sınıf adına özel karneler ve daha iyi daireler için ricada bulundu. Yazarlar Sığınağı'nı, ardından Sanatçılar Evi'ni oluşturdu ve halk kitlelerine klasiklerin ucuz baskılarını yayımlamak için Dünya Edebiyatı isminde kendi yayınevini kurdu. Dünya Edebiyatı çok sayıda yazar, sanatçı ve müzisyene, tercüman ve editör olarak iş olanağı sağladı. Gerçekten de yirminci yüzyıl edebiyatının büyük isimlerinin çoğu (Zamyatin, Babel, Chukovski, Khodasevich, Mandelstam, Piast', Zoshchenko, Blok ve Gumilev) bu aç yıllardaki varoluşlarını Gorki'nin himayesine borçluydular.

Ahmatova da yardım için Gorki'ye gelmiş, ondan iş ve karne istemişti. Shileiko'nun Ermitaj'daki Eski Eserler Şubesi'nde asistan olarak aldığı küçük gıda ödeneğini paylaşıyordu. Yakacak yakıtları yoktu, Fıskiyeli Ev sakinleri arasında dizanteri salgındı ve ne kadar abartı gibi görünse de, Şeremetevo düsturunun ruhuyla tutmaya karar verdikleri, Shileiko'nun bulduğu terk edilmiş St. Bernard cinsi bir de köpek besliyorlardı. Gorki, Ahmatova'ya her tür ofis işi karşılığında karnelerin en yetersizini alacağım söyleyip ardından onu değerli oryantal halı koleksiyonunu görmeye götürdü. Nadezhda Mandelstam'a göre

"Ahmatova, Gorki'nin halılarına baktı, ne kadar güzel olduklarını söyledi ve boş elle çıktı. Bütün bunların sonucunda, sanırım, halılara karşı kalıcı bir nefret duymaya başlamıştı. Korkunç bir şekilde ölmekte olan tozlu bir şehirdeki garip bir zenginlikti."[9] Belki Gorki, Ahmatova'ya yardım etmeye korkmuştu, belki ondan ve şiirlerinden hoşlanmıyordu. Ama Ahmatova en sonunda 1920'de, Petrograd Tarım Enstitüsü'nde kütüphaneci olarak iş buldu, belki de Gorki yardım etmişti.

Ağustos 1921'de Ahmatova'nın eski kocası Nikolai Gumilev, Petrograd Çeka'sı tarafından tutuklandı, birkaç gün hapiste yattı ve neredeyse kesin sahte olan, monarşist bir komployа dahil olma suçlamasıyla yargılanmadan idam edildi. Gumilev, Bolşevikler tarafından vurulan ilk büyük şairdi, elbette arkasından pek çokları gelecekti, onun ölümüyle eğitimli sınıfta bir sınırın geçildiğine dair bir his uyanmıştı; medeniyetleri artık geride kalmıştı. Ahmatova'nın *Anno Domini MCMXXI (Tanrımızın 1921 Yılında)* koleksiyonundaki duygulu şiirler eski kocası ve onun döneminin değerlerine birer dua, birer ağıt gibiydi.

> Gözü yaşlı sonbahar – bir dul gibi
> Kararmış otlarla, bütün kalpleri karartır...
> Kocasının sözlerini hatırlayarak,
> Hiç durmadan hıçkırır.
> Ve böyle de olacaktır, son sessiz kar
> Acılı ve bitkine acıyana dek...
> Acıyı unutuş ve mutluluğu unutuş –
> Bunun için hayattan vazgeçmek hiç basit değil.[10]

Ahmatova'nın devrimle ilgili umutları yoktu – sadece korkuları vardı. Yine de şairlerin 1917'den sonra Rusya'yı terk etmelerinin günah olduğunu düşündüğünü açıklamıştı:

> Ben bırakanlardan değilim
> Topraklarını düşmanın parçalamasına.
> Sağırım kaba dalkavukluklarına,
> Şarkılarımı vermeyeceğim onlara.

Ama benim için sürgün sonsuz acıklı,
Mahkûm gibi, bir hasta gibi.
Yolun karanlık gezgin,
Yabanın ekmeğinin acı kokusu gibi.

Ama burada, yangının kör eden dumanında
Yok eden gençlikten kalan ne varsa,
Kendimizden saptırmadık
Tek bir darbe bile.

Ve biliyoruz son hesapta,
Her saat doğrulanacak ...
Ama yoktur dünyada gözü daha kuru bir halk,
Daha sade ve daha gurur dolu.[11]

Rusya'nın bütün büyük şairleri gibi Ahmatova da ülkesinin "hafızasının sesi" olmak için ahlaki bir sorumluluk taşıyordu.[12] Ama onun görev duygusu ulusalın ötesindeydi; Rusya'da kalmak ve halkla birlikte onun kaderini yaşamak konusunda Hıristiyan bir zorunluluk duyuyordu. Neslinin pek çok şairi gibi o da devrimi günahların bir cezası olarak düşünüyordu ve Rusya'nın günahlarının kefaretini şiirlerinin duası ile ödemenin görevi olduğuna inanıyordu. Ahmatova bir kefaret şairi, Chukovski'e göre, "Ortodoksluğun son büyük şairi" idi ve fedakârlık teması, Rusya için acı çekmek, bütün çalışmalarında ortaya çıkıyordu.[13]

Bana hastalık dolu acı yıllar ver,
Tıkanıklık, uykusuzluk, ateş,
Çocuğumu al ve sevgilimi,
Ve gizemli armağanım şarkıyı -
Senin ayininde buna dua ediyorum
İşkence dolu pek çok günden sonra,
Kararmış Rusya üzerindeki fırtına bulutları
Görkemli ışın bulutları haline gelebilsin diye.[14]

Fıskiyeli Ev'in Ahmatova'nın evreninde özel bir yeri vardı. Kutsanmış bir yer, şiirleri için "ideal şehir" haline gelen St. Petersburg'un manevi özü olarak görüyordu. Şiirlerinin bir kısmında St. Petersburg'u (Petro'nun kutsal şehri) Kitej'le, kutsal değerlerini, Svetloyar Gölü'nün altında kaybolup manevi bir diyara giderek Moğollardan koruyan efsanevi şehir ile karşılaştırmıştı.[15] Fıskiyeli Ev su ile çevrelenen başka bir dünyaydı. İçindeki özel oda Avrupa medeniyetini, Ahmatova'nın nostaljik bir şekilde hasretini çektiği kaybolan evrensel kültürü temsil ediyordu.* Evin tarihi Ahmatova'yı çekiyordu. Orada geçirdiği ilk sonbaharda bahçedeki meşe ağaçlarının St. Petersburg'dan bile yaşlı olduğunu saptayabilmişti. Herhangi bir hükümetten daha uzun, daha dayanıklıydılar.[16] Şeremetevo klanının tarihini araştırmıştı ve özellikle, "şarkı söyleme armağanını" paylaşan ve kendisi gibi Fıskiyeli Ev'de *persona non grata* olarak yaşayan Praskovya'ya yakınlık duymuştu.

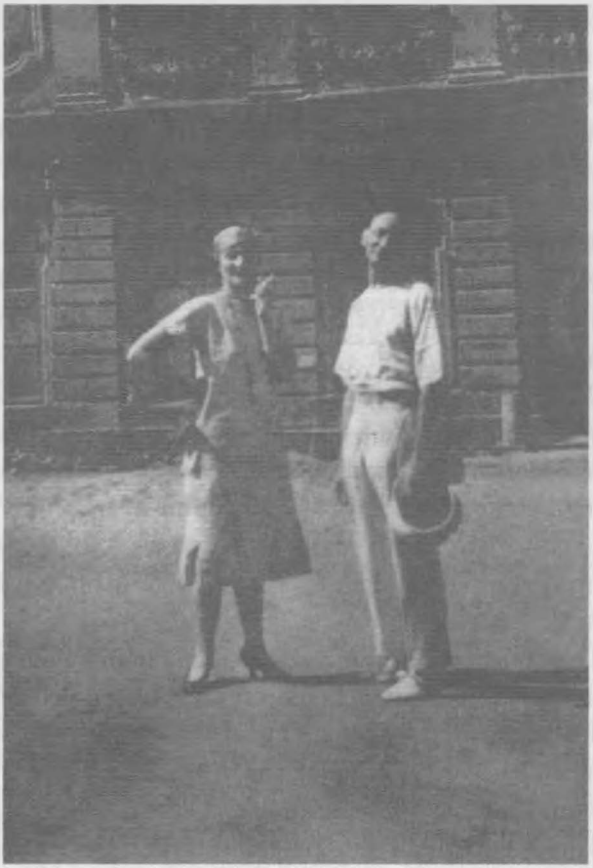
> Neler mırıldanıyorsun, gece?
> Ne de olsa, Parasha öldü.
> Sarayın genç hanımı.[17]

Sarayın kültür tarihi Ahmatova için gerçek bir ilhamdı. Bu evle bağlantıları olan büyük Rus şairlerinin varlıklarını hissetmişti: Tiutchev (Kont Sergei'nin bir arkadaşı), evi ziyaret eden Viazemski (ancak Ahmatova kendisinin yaşadığı odada öldüğüne dair inancında yanılıyordu)** ve hepsinden öte, hayran ol-

---

* Fıskiyeli Ev'e 1945 yılında yaptığı ünlü ziyaret sırasında filozof Isaiah Berlin, Ahmatova'ya Rönesans'ın onun için gerçekten kusurlu insanların yaşadığı tarihi bir geçmiş mi, yoksa hayali bir dünyanın idealleştirilmiş bir görüntüsü mü olduğunu sormuştu. "Elbette ikincisi," diye yanıtlamıştı, şiir ve sanat, onun için –Mandelstam'ın bir ara kullandığı bir ifadeyi kullanmıştı– bir nostalji biçimi, Goethe ve Schlegel'in tasarladığı gibi, sanat ve düşünceye dönüşen şeylerin evrensel kültür özlemiydi (I. Berlin, *"Meetings with Russian Writers in 1945 and 1956", Personal Impressions* (Oxford, 1981), s. 198).

** Odada üzerinde Prens Viazemski yazan bir masa vardı ama masa 1888'de orada ölen oğluna aitti. Şair on yıl önce Baden-Baden'de ölmüştü (N. I. Popova ve O. E. Rubinchuk, *Anna Akhmatova i fontannydom* (St Petersburg, 2000), s. 36-8).



27. *Ahmatova ve Punin Fıskiyeli Ev'in avlusunda, 1927.*

duğu, Praskovya'nın oğlu ve evin son sahibinin babası Dmitri Şeremetevo'nun arkadaşı şair Puşkin. Dizelerini çok ezoterik buldukları için Sovyet yayıncılar tarafından reddedilen Ahmatova, 1920'lerin ortalarından itibaren Puşkin'e doğru daha fazla çekilmişti. Yüz yıl önce, çar tarafından olsa da, o da sansürlenmişti ve kendisini Puşkin'le özdeşleştirmesi, bu dönemdeki en başarılı yazılarının konusu olan Puşkin üzerindeki bilgisine eşsiz bir nitelik kazandırmıştı. Benzer bir şair olarak, onun siyaset ve diğer ahlaki konuları gizli edebi biçimlerde –Puşkin hakkında

yazarken kendisinin yaptığı gibi– yazarak otoritelere karşı çıkma şekline dikkat çekebilirdi.

Ahmatova ve Shileiko 1926'da boşandılar. Kıskanç bir kocaydı, sadece sevgililerini değil yeteneğini de kıskanıyordu (hatta bir kızgınlık anında şiirlerini bile yakmıştı). Ahmatova Fıskiyeli Ev'den taşındı ama kısa zaman sonra yeni sevgilisi Nikolai Punin ve (ayrıldığı) karısı ile birlikte onların güney kanadındaki dairelerinde yaşamak üzere döndü. Punin bir sanat eleştirmeni, fütürist hareketin önde gelen figürüydü ama fütüristlerin pek çoğunun aksine geçmişin şairlerinin kültürel değerini biliyordu. 1922'de yazdığı cesur bir makalede, *Pravda*'da Ahmatova ve Tsvetaeva'nın (iç ve dış göçmen) şiirlerine karşı "Ekim'le ilgisiz bir edebiyat" diyerek saldıran Troçki'ye karşı çıkmıştı.[18] Troçki'nin yazısı gelmekte olan terörün bir uyarısıydı.* "Peki," demişti Punin, "Ahmatova deri ceket giyse ve Kızıl Ordu yıldızı taksa, o zaman Ekim'le ilgili olacak mı? Eğer Ahmatova reddedilecekse niye Bach'ın çalışmalarına izin veriliyor?"

Sol kanat sanatçıların fütürist grubuna olan bağlılığına rağmen Punin'in Fıskiyeli Ev'deki dairesi savaş öncesi Petersburg'un havasını koruyordu. Her zaman misafirler, gece yarısı konuşmaları ve yerlerde uyuyan insanlar vardı. Punin'in eski karısından başka onun annesi, kızı ve Annushka isimli ev çalışanı haricinde, küçük dört odalı dairede kalan birileri daima oluyordu. Sovyet standartlarına göre Punin'lerin hakkı olandan çok daha fazla bir alandı burası ve 1931'de Annushka'nın oğlu ve onun Petrograd'a fabrika işçisi olarak gelen cahil karısı, Ev Komitesi tarafından buraya yerleştirilmiş ve daire ortak alan olarak yeniden düzenlenmişti.[20] Sıkışık koşullar ve Punin'in kıt maaşıyla (1930'larda Ahmatova hiçbir şey kazanmıyordu) yaşanan yoksulluk ilişkilerini geriyordu. Gıda ve para konusunda koridorlara taşan, komşuların da duyduğu sık tartışmalar oluyordu.[21] Lydia Chukovskaya, Punin'den ayrılmadan hemen önce, 1938

* Troçki'nin iki makalesi, önde gelen birkaç yüz aydının ("devrim karşıtı" olmakla suçlanarak) Eylül 1921'de ülkeden kovulmalarından sadece iki hafta önce yayımlanmıştı.

yılında Ahmatova'ya Fıskiyeli Ev'de gerçekleştirdiği ziyareti tarif ediyor:

Başka bir yüzyıla ait tehlikeli arka merdiveni tırmandım, her basamak üç basamak derinliğindeydi. Merdiven ve onun arasında hâlâ bir bağlantı vardı, ama sonra! Zili çalınca bir kadın, elindeki sabun köpüklerini silerek kapıyı açtı. O köpükler ve sıyrılmış duvar kâğıdı parçalarıyla pejmürde giriş holü, nedense oldukça beklenilmezdi. Kadın önümden yürüdü. Mutfak ve dizili bulaşıkların ıslaklığı insanın yüzüne çarpıyordu. Islak bulaşık tıpkı kötü bir hikâyenin sonu gibiydi, belki Dostoyevski'den bir şeylerin. Mutfağın ilerisinde küçük bir koridor ve solda, odasına giden bir kapı.[22]

2

Fıskiyeli Ev 1917'den sonra komünal apartman haline getirilen pek çok eski saraydan biriydi. Prenses Zinaida Volkonski'nin 1820'lerde ünlü salonunun bulunduğu Moskova'daki Volkonski malikânesi de benzer bir şekilde işçi dairelerine çevrilmişti. Sovyet yazar Nikolai Ostrovski, ilk üç yılda 2 milyondan fazla satan ve 1935'te yazarına en büyük Sovyet şeref madalyası olan Lenin Nişam'nı kazandıran sosyalist gerçekçi romanı *Ve Çeliğe Su Verildi*'nin (1932) başarısından sonra, hayatının son yıllarını, 1935-1936 arasında buradaki dairelerden birinde geçirmişti.[23] Bu sırada Zinaida'nın yeğeninin yeğeni, Dekabrist'in torunu, Prens S. M. Volkonski, 1918 ile 1921 yılları arasında Moskova'nın banliyölerindeki bir komünal işçi apartmanında yaşıyordu.[24]

Devrimin günlük gerçeğini, domestik alanın bu dönüşümünden daha iyi hiçbir şey gösteremezdi. Taşra kibar sınıfı mülklerinden mahrum bırakılmış, malikâneleri köylü komünleri ya da yerel Sovyet tarafından yakılmış, el konulmuş, zenginler büyük dairelerini fakirlerle paylaşmak ya da eski hizmetkârlarına ve onların ailelerine vermek zorunda bırakılmıştı. Sovyetin bu "saraylara karşı savaşı" ayrıcalıklara ve çarist geçmişin kültü-

rel sembollerine karşı bir savaştı. Ama aynı zamanda Sovyetler Birliği'nin kültür devriminin merkezinde yatan, daha kolektif bir yaşam tarzı düzenleme seferinin de bir parçasıydı. Bolşevikler, insanları ortak daireler paylaşmaya zorlayarak, onları temel düşünce ve davranışlarında da komünist yapabileceklerine inanıyorlardı. Özel alan ve mal sahipliği yok olacaktı, ataerkil (burjuva) ailenin yerini komünist kardeşlik ve örgüt alacaktı ve bireyin yaşantısı toplum içinde özümsenecekti.

Devrimin ilk yıllarında plan, var olan konut stoğunu sosyalleştirmeyi gerektiriyordu. Aileler eski apartman bloklarında tek bir odaya, bazen daha da azına atanıyor, mutfak ve banyoyu diğer ailelerle paylaşıyordu. Ama 1920'lerden itibaren düşünce tarzındaki bu dönüşümü ortaya çıkaracak yeni tür konutlar tasarlanmaya başlandı. Çağdaş Mimarlar Birliği'ndeki konstrüktivistler gibi en radikal Sovyet mimarlar, giysi ve iç çamaşırları da dahil olmak üzere her şeyin yaşayanlar tarafından paylaşıldığı, yemek pişirme ve çocuk bakımı gibi görevlerin rotasyon yapan ekipler tarafından üstlenildiği ve herkesin büyük bir yatakhanede cinsiyete göre ayrılarak uyuduğu, cinsel ilişki içinse özel odaların bulunduğu komün evleri *(dom kommuny)* inşa ederek özel alanın tamamen yok edilmesini teklif ettiler.[25]

Ütopik düşlemde ve Zamyatin'in *Biz* (1920) adlı romanı gibi fütürist romanlarda büyük görünse de, bu tarzda çok az ev inşa edildi. Konstrüktivist Moisei Ginzburg tarafından tasarlanıp 1928-1930 yılları arasında Moskova'da inşa edilen Narkomfin (maliye bakanlığı) evi gibi, gerçekleşen projelerin pek çoğu, özel yaşam alanları, çamaşırhanesi, banyolar için ayrılmış ortak blokları, yemek odası, mutfakları, çocuk odaları ve okullarıyla pek de komünal biçimi tam olarak gerçekleştirme eğiliminde değildi.[26] Ama mimariyi, bireyi ev yaşantısının özel (burjuva) biçimlerinden uzaklaştırıp daha kolektif bir yaşam tarzına sevk edecek şekilde düzenleme amacı aynı kaldı. Mimarlar herkesin büyük, gökyüzüne uzanan, yeşil açık alanlarla çevrili (Le Corbusier tarafından tasarlanan ya da o dönemde Avrupa'da moda olan bahçe şehir hareketi gibi) komünal evlerde yaşadığı ve eğ-

lenceden elektriğe kadar her şeyin sosyal temelde sağlandığı bir ütopya hayal ettiler. Şehirleri, kitlelerin davranışlarını ve düşüncelerini düzenleyecek geniş bir laboratuvar olarak düşündüler; bireylerin benlikçi dürtülerinin, tek bir kolektif beden ya da bir makine gibi işlemek üzere yeniden biçimlendirilebileceği, tamamen kontrol altında olan bir çevre.[27]

Bolşeviklerin amacı her zaman yeni tür insan yaratmaktı. Birer Marksist olarak insan doğasının tarihi gelişimin ürünü olduğuna inanıyorlardı ve bu nedenle insanların yaşam şekilleri de bir devrimle değiştirilebilirdi. Lenin, beynin dış uyarıcılara yanıt veren elektromekanik bir aygıt olduğunu öne süren fizyolog İvan Sechenov'un fikirlerinden çok etkilenmişti. Sechenov'un maddeciliği I. P. Pavlov'un, beynin (özellikle köpeklerin beyninin) şartlı refleksi üzerine yaptığı araştırmanın başlangıç noktasıydı ve Pavlov'un Sovyet karşıtı görüşleri çok iyi bilinmesine rağmen araştırma Sovyet hükümeti tarafından yoğun bir şekilde desteklenmişti. Bilim ve sosyalizmin birleştiği yerdi burası. Lenin, Pavlov'un çalışmasıyla ilgili olarak "devrimimiz için son derece önemli" demişti.[28] İnsanı yeniden yapılandırmakla ilgili olan "gerçek bilimsel olasılık" Troçki'yi epey heyecanlandırmıştı:

> İnsan nedir? Elbette ki tamamlanmış ya da ahenkli bir varlık değildir. Hayır, oldukça beceriksiz bir yaratıktır. İnsan, bir hayvan olarak, bir plana uygun olarak değil kendiliğinden gelişmişti ve pek çok karşıtlık biriktirmişti. İnsanın nasıl eğitilip düzenleneceği, fiziksel ve ruhsal yapısının nasıl geliştirilip tamamlanacağı, sadece sosyalizm temelinde anlaşılabilecek muazzam bir problemdir. Büyük Sahra boyunca demiryolu inşa edebiliriz, Eyfel Kulesi'ni yapabiliriz ve direkt NewYork'la konuşabiliriz, ama elbette insanı daha iyi yapamayız... Evet, yapabiliriz! İnsanın yeni "gelişmiş versiyonunu" üretmek; komünizmin gelecekteki görevi bu. Ve bunun için önce insanla ilgili her şeyi öğrenmeliyiz, anatomisini, fizyolojisini ve fizyolojisinin psikoloji denen kısmını. İnsan kendine bakmalı ve kendini ham madde olarak görmeli ya da en iyi ihtimalle yarı işlenmiş ürün ve "en sonunda, sevgili *homo sapiens*, senin üzerinde çalışacağım," demeli.[29]

Sanatçının Sovyet insanının yapılmasında oynayacağı merke-

zi bir rol vardı. Sanatçının "insan ruhunun mühendisi" olduğu ile ilgili ünlü deyim ilk olarak 1932 yılında Stalin tarafından kullanılmıştı. Ancak mühendis olarak sanatçı kavramı (sadece parti çizgisinde kurallara uyan değil) bütün Sovyet avangardının merkeziydi ve sanatlarını 1917'den sonra Yeni Dünya'nın kurulmasına adayan sol kanat ve deneyci grupların pek çoğu için geçerliydi: Konstrüktivistler, fütüristler, proletkült ve Sol Cephe'ye bağlı sanatçılar, tiyatroda Vsevolod Meyerhold ya da sinema da Kinok grubu ve Eisenstein – hepsi geniş anlamda komünist ideali paylaşıyorlardı. Bütün bu sanatçılar "burjuva" sanata karşı kendi devrimleriyle meşguldüler ve yeni sanat biçimlerinin insan aklını dünyayı daha sosyalist açıdan görmek konusunda eğitebileceklerine inanıyorlardı. Beyni, mekanik sanatlarının (sinematik montaj, tiyatroda biyomekanik, endüstriyel sanat, vs.) kışkırttığı refleksler aracılığı ile yeniden koşullandırabilecekleri karmaşık bir makine parçası olarak görüyorlardı. Bilincin çevre tarafından şekillendirildiğine inandıkları için, mimari ve dokümanter film, fotomontaj ve poster sanatı, giysi ve kumaş tasarımı, ev objeleri ve mobilya gibi insanların günlük hayatına etkisi olan sanat biçimlerine odaklandılar.

Konstrüktivistler sanatı hayatla birleştirme hareketinin ön planındaydılar. 1921'de yazılan kuruluş bildirgelerinde, bireyci ve yeni toplumla ilgisiz oldukları gerekçesiyle, şövale ressamlığını ve diğer sanatsal şekilleri reddederek, kendilerini sanat tarihinden ayırdılar; buna karşın "yapıcı" ve "teknisyen" olarak kendilerini sosyal hayatı dönüştürebileceğine inandıkları pratik objelerin tasarım ve üretimine adadıklarını ilan ettiler.[30] Bu maksatla Varvara Stepanova ve Vladimir Tatlin, işçilerin giysi ve üniformalarını tasarladılar. Stepanova'nın güçlü bir biçimde geometrik ve kişisiz olan tasarımları kadın ve erkek kıyafetleri arasındaki bölünmeyi yıktı. Tatlin'in tasarımlarının işlevselliği, sanatsal unsuru arka plana attı. Örneğin bir erkek pardesüsü hafif ve ısıyı tutacak şekilde tasarlandı ama boyanmamış malzeme kullanıldı, ayrıca süsleyici desenlerden de mahrumdu.[31] Alexander Rodchenko ve Gustav Klutsis tahriği ticari reklama

ve hatta paketlemeye gizlice sokmak için fotomontajı kullandı. El Lissitski (konstrüktivistlerin üretim sanatına sonradan dönen) standart kullanım için toplu üretime uygun, basit, hafif mobilyalar tasarladı. Komünal evin sürekli değişen koşullarının gerektirdiği gibi çok amaçlı ve hareketliydiler. Katlanabilir yatağı konstrüktivist felsefenin iyi bir örneği idi. Çok pratikti, sıkışık Sovyet dairelerine yer kazandırıyordu, üstelik aynı zamanda, tek kişinin uyku yerini ve uyku partnerini değiştirmesini mümkün kıldığı gibi, burjuva ailenin evlilik ilişkilerini yıkma komünist hareketi için de, yararlı olacak şekilde tasarlanmıştı.[32]

Proletkült hareketi de, sanatçının yeni sosyal hayat biçimlerini beslemesi fikrine eşit derecede bağlıydı. "Yeni bilim, sanat, edebiyat ve ahlak," diye yazmıştı kurucularından biri olan Pavel Lebedev-Polianski 1918'de, "yeni duygu ve inanç sistemleriyle yeni insanı hazırlıyor."[33] Hareketin kökleri 1900'lere, İleri (Vperedist) Sosyal Demokrat grubun (Gorki, Bogdanov ve Anatoly Lunacharski) Rusya'dan gizlice kaçırılan işçiler için İtalya'da okullar açtığı zamana dayanıyordu. Amaç "bilinçli proleter sosyalist" katmanı oluşturmak, bilgilerini diğer çalışanlara yayacak bir tür çalışan aydın sınıfı kazanmaktı, böylece devrim kendi kültür devrimini sağlayacaktı. Vperedist'lerin görüşüne göre çalışan sınıf kültürünün organik gelişimi, sosyalist ve demokratik bir rejimin ön koşuluydu, çünkü bilgi, gücün anahtarıydı ve bunu halk kitleleri kontrol etmediği sürece burjuva sınıfa bağımlı kalacaklardı. Vperedist'ler işçilerin bağımsız kültür gücü potansiyelini hafife alan Lenin'le kızgın bir şekilde çarpışıyorlardı, ama 1917'den sonra, önde gelen Bolşevikler içsavaşın daha önemli konuları ile meşgul olunca, kültür politikası çoğunlukla onların eline kaldı. Bogdanov, proletkült hareketinin liderliğini üstlenirken, Lunacharski de aydınlanma komiseri olarak adlandırıldı. 1920'lerde zirvedeyken, proletkültün Sovyet topraklarına yayılan, 300 dalda örgütlenmiş, fabrika kulüplerinde, tiyatrolarında, sanatçı atölyelerinde, yaratıcı yazım gruplarında, mızıka ve korolarda 400.000'i aşkın üyesi olduğu iddia edilmişti. Hatta Moskova'da Proletarya Üniversitesi ve yayınlanmasıyla

ilgilenen Bogdanov tarafından gelecekteki proleter medeniyete hazırlık olarak görülen *Sosyalist Ansiklopedi* bile vardı, onun bakış açısına göre, Diderot'nun, on sekizinci yüzyıl Fransa'sının burjuva sınıfını kendi kültür devrimine kalkıştırma çabası olan *Encyclopedie*'si gibiydi.[34] Bu kadar geniş bir hareketten beklenebileceği gibi, devrim kültürünün uygun içeriği ile ilgili geniş bir çeşitlilik vardı. Esas ideolojik bölünme, proleter medeniyetteki yeni ile eski, Sovyet ile Rus arasındaki ilişkiydi. Proletkültün aşırı sağ kanadında, eski dünyanın yok edilmesinden haz alan güçlü bir ikonoklast eğilim vardı. "Mermilerin müzelere akmasının zamanı geldi," diye ilan etmişti Mayakovski, avangard ile proletkült ve Sovyet devletini birbirine bağlamayı isteyen fütürist ve konstrüktivistlerin serbest birliği LEF'in kurucusu. Klasikleri "eski estetik çöp" olarak hafife alıyor ve St Petersburg'un büyük saray inşaatçısı Rastrelli'nin duvara yapıştırılması gerektiğine dair bir sözcük oyunu yapıyordu (Rusça *rasstreliat* idam demektir). Bunların çoğu entelektüel caka satmaydı, proletkült şairi Vladimir Kirillov'un *Biz* şiirinin şu dizeleri gibi:

> Yarınımız adına Raphael'i yakacağız,
> Müzeyi yok edip sanatı çiğneyeceğiz.[35]

Ama yeni kültürün eskisinin yıkıntıları üzerine kurulabileceğine dair ütopik bir inanç da vardı. Proletkültün en bağlı üyeleri, tarihi ve ulusal unsurlardan tamamen arındırılmış saf bir Sovyet medeniyeti fikrine gerçekten inananlardı. Bu "Sovyet kültürü", uluslararası, kolektivist ve proleter olacaktı. Proleter felsefe, proleter bilim ve proleter sanatlar olacaktı. Bu tür fikirlerin etkisiyle sanatın deneysel biçimleri görülmeye başlandı. Profesyonel aktörlerin olmadığı filmler (sokaklardan seçilen "tipler" kullanıldı), şefi olmayan orkestralar ve enstrüman olarak siren, ıslık, korna, kaşık ve yıkama tahtalarının kulanıldığı "fabrika konserleri" vardı. Şostakoviç (belki de şaka yollu) 1927'de İkinci Senfonisi'nin *(Ekim'e)* doruk noktasında, fabrika ıslıklarının sesini kullandı.

Ama eskiden öğrenmeden yeni bir kültür oluşturmak mümkün müydü? Proletarya önce eski medeniyetin sanat ve biliminde eğitilmeden nasıl "proleter kültür" ya da "proleter aydın sınıf" olacaktı? Ve bu şekilde eğitilince onlar ya da kültürleri hâlâ proleter olurlar mıydı? Proletkültün daha ılımlı üyeleri yeni kültürlerini tamamen baştan yaratamayacaklarını ve planları ne kadar ütopik olursa olsun, çalışmalarının çoğunun, işçileri eski kültürde eğitmeyi içerdiğini kabul etmek zorunda kalmışlardı. 1921'den sonra, içsavaşta Bolşevik zaferi garantilenince resmi politika, Yeni Ekonomi Politikası aracılığıyla "küçük burjuva" (yani köylü ve küçük tüccar) sektörü ve aydın sınıftan kalanlarla bir nevi uzlaşıyı teşvik etti.

Sanatsal konularda tutucu olan Lenin, avangardın kültürel nihilizmiyle dehşete düşmüştü. Bir defasında Alman komünist Klara Zetkin'e, modern sanatı anlayamadığını ya da herhangi bir keyif almadığını itiraf etmişti. Lenin'in kültür politikaları sıkı bir şekilde on dokuzuncu yüzyıl aydın sınıfın aydınlanma fikirlerine dayalıydı ve devrimin görevinin çalışan sınıfı eski elit kültürün seviyesine çıkarmak olduğu görüşündeydi. Zetkin'e belirttiği gibi, "Güzeli korumalıyız, model olarak almalı, başlangıç noktası olarak kullanmalıyız, 'eski' bile olsa. Sadece 'eski' diye niye gerçekten güzel olan bir şeye yüz çevirmeli? Niye yeni olanın önünde sanki tanrıymış gibi sadece 'yeni' olduğu için eğilmeliyiz?"[36]

Ama proletkült üzerindeki baskı yukarıdan olduğu kadar aşağıdan da geliyordu. Kulüplerini ziyaret eden işçilerin çoğu Fransızca konuşmayı, çift olarak dans etmeyi öğrenmek istiyorlardı; kendi kelimeleriyle daha *"kul'turny"* (kültürlü) olmak istiyorlardı, aslında kastettikleri daha "kibar" olmaktı. Alışkanlıkları ve sanatsal zevklerinde Rus halk kitleleri avangardın deneylerine dirençli görünüyordu. Tatsız gereklilikle ilgili çağrışımdan hiç kaçamayan komünal konutlarla ilgili çok az bir coşku vardı. Komünal evlerde yaşayanlar bile sosyal alanları nadiren kullanıyorlardı; ortak yemek salonunda yemektense yemeklerini kantinden alıp yataklarına götürüyorlardı.[37] 1930'da inşa edilen Moskova Sovyet'in örnek komün evinde ikamet edenler

yatakhane duvarlarına azizlerin ikonlarını ve takvimlerini asmışlardı.[38] Avangardın cansız görüntüleri, görsel sanatlarla olan sınırlı tanışıklığı ikona dayalı insan için de yabancıydı. Ekim Devrimi'nin ilk yıldönümünde Vitebsk caddelerini süsleyen Chagall'a yerel görevliler sormuştu: "İnek niye yeşil ve ev niye gökyüzüne doğru uçuyor, niye? Marks'la Engels arasındaki bağlantı ne?"[39] 1820'lerde popüler okuma alışkanlıkları ile ilgili yapılan anketler işçilerin 1917'den önce okudukları türde macera hikâyelerini, hatta on dokuzuncu yüzyıl klasiklerini, "proletarya şiirine" tercih etmeyi sürdürdüklerini göstermişti.[40] Yeni müzik de bir o kadar başarısızdı. "Fabrikada bir konser" sırasında, bütün siren ve kornalardan öyle ahenksiz bir gürültü çıkıyordu ki, işçiler bile kendi proletarya medeniyetlerinin marşı olması gereken melodiyi anlayamamışlardı: Çalan Enternasyonal'di.[41]

3

Lenin'in "Bizim için sanatların en önemlisi sinema," dediği söylenir.[42] Filme her şeyin ötesinde propaganda rolü nedeniyle değer veriyordu. 1920'lerde beş yetişkinden ikisinin okuyabildiği[43] Rusya gibi bir ülkede, partinin, el konan kilise ve köy salonlarında eğreti sinemaların kurulduğu uzak taşra bölgelerine ulaşması mücadelesinde, hareketli resimler can alıcı bir öneme sahipti. Troçki sinemanın taverna ve kilise ile rekabet edebileceğini söylemişti, karakteri bir çocuk gibi oyunla biçimlenen genç topluma hitap edebilirdi.[44] 1920'lerde Sovyet sinema izleyicisinin neredeyse yarısının yaşının 10 ile 15 arasında olması (insanın aklında siyasi fikirlerin biçimlenmeye başladığı yaş) Kremlin'deki hamileri açısından bu kanalın en büyük faziletlerinden biriydi.[45] Burada yeni sosyalist toplumun sanat biçimi bulunuyordu, eski dünyanın bütün sanatlarından teknolojik olarak daha ileriydi, daha demokratik ve daha "gerçek hayattı."

"Tiyatro bir oyun. Sinema ise hayat," diye yazmıştı bir Sovyet eleştirmen 1927'de.[46] Filmi, Sovyetler Birliği'nde "geleceğin

sanatı" yapan şey fotoğrafik görüntünün gerçekçiliğiydi.[47] Diğer sanat biçimleri hayatı temsil ediyordu; ama sadece sinema, hayatı yakalayıp yeni bir gerçeklik olarak düzenleyebilirdi. 1922'de parlak yönetmen Dziga Vertov, karısı, sinema haber film editörü Elizaveta Svilova ve Vertov'un içsavaşta Kızıl Ordu'da bulunan cesur kameraman kardeşi Mikhail Kaufman tarafından oluşturulan Kinok grubunun alanıydı bu. Her üçü de Sovyet *agitprop* (kışkırtıcı propaganda) bürosu için propaganda filmleri yapıyorlardı. Özel "*agit-train*" (kışkırtıcı propaganda trenleri) ile içsavaşta ön cephedeki bölgelerde seyahat ederken filmlerini gösterdikleri köylülerin anlatım beklentilerinin olmadığını fark ettiler. Pek çoğu daha önce bir film ya da oyun görmemişti. "Propaganda trenlerinin birinde sinema vagonunun yöneticisiydim," diye yazar Vertov daha sonra. "İzleyiciler cahil ya da yarı okumuş köylülerden oluşuyordu. Altyazıları bile okuyamıyorlardı. Bu şımartılmamış izleyiciler teatral âdetleri anlayamıyordu."[48] Bu keşiften yola çıkarak Kinok grup, Sovyet Rusya'da sinemanın geleceğinin kurgusal olmayan filmlerde olduğuna inandı. Grup temel fikri isminde göstermişti. *Kinok* kelimesi *kino* (sinema) ile *oko* (göz) kelimelerinin karışımıydı ve *kinoki* ya da "sinegözler", görüntüyle ilgili bir savaşa girmişlerdi. Grup, stüdyoların kurgu filmlerine, halk kitlelerini burjuvaziye köle yapan "hayal fabrikalarına" savaş ilan etti ve amacı "hayatı olduğu gibi yakalamak" olan ya da daha doğrusu, amaçları dünyayı proleter devrim adına görmek ve göstermek olduğu için, hayatı olması gerektiği gibi yakalayan filmler yapmak adına kamerayı sokağa çıkardı.[49]

Kinoki ile daha sonra Batılı sinematik gelenekte *cinema verité* olarak bilinecek tarz arasındaki en önemli fark, bu çıkarcı unsurdu: *Cinema verité* nispeten objektif doğalcılık peşindeyken *kinoki* (iddiaları bunun zıttı olsa da) gerçek hayat görüntülerini sembolik bir şekilde düzenliyordu. Belki de bunun nedeni görsel yaklaşımlarının Rusya'nın ikonik geleneğinden çıkmasıydı. Kinok grubun en ünlü filmi *Kameralı Adam* (1929), ideal Sovyet başkentinde bir günün bir tür görüntü senfonisiydi. Farklı tarzda işlerden erken sabah manzaralarıyla başlayıp akşam sporu

ve eğlencelere doğru ilerliyor ve perdesinde *Kameralı Adam* filminin gösterildiği bir sinema salonu ziyaretiyle bitiyordu. Film, kurgu filmin hayallerini çürütmek için tasarlanmış bu tür görsel şakalarla doluydu. Ama bu şakacı hicivden, çözmek için birkaç kez izlemek gerekse de, görmek ve gerçeklikle ilgili parlak bir entelektüel söylem çıkıyordu. Filme baktığımızda ne görüyoruz? Olduğu gibi hayat mı yoksa kameralar için oynanan bir hayat mı? Kamera hayata bir pencere mi açıyor, yoksa kendi gerçekliğini mi yaratıyor?

Bütün Sovyet avangard yönetmenler gibi Vertov da sinemanın, izleyicinin dünya görüşünü değiştirmesini istiyordu. Sonra Sovyet bilincini düzenleyecek yeni bir tekniğe rastladılar: Montaj. Montajın amacı çarpıcı zıtlıklar yaratmak için ara çekimler yaparak izleyicinin reaksiyonunu istendiği gibi işlemek, onların yönetmenin amaçladığı sonuca ulaşmalarını sağlamaktı. Montajı, Batı'dan çok önce, sinemada kullanan ilk yönetmen Lev Kuleshov'du. Kazara bulmuştu bu tekniği, içsavaş sırasında yaşanan sürekli film sıkıntısı, onun eski film parçalarını kesip yeniden düzenleyerek yeni filmler yapmayı denemesine neden olmuştu. Film sıkıntısı, ilk Sovyet yönetmenlerin hepsini sahneleri önce kâğıt üzerinde (sahnelerin elle çizimi) planlamaya zorlamıştı. Hareket ve jest serileri olarak filmlerinin entelektüel oluşumunu güçlendiren bir etkiye neden olmuştu bu. Kuleshov filmin görsel anlamının, sessiz filmlerde ya da hatta Amerika'da D. W. Griffith'in ilk montaj denemelerinde olduğu gibi bireysel çekimlerin içerikleriyle değil en iyi sahnelerin düzenlenmesiyle (montaj) iletildiğine inanıyordu. Kuleshov'a göre sinema zıt görüntülerin montajı ile izleyicide anlam ve duygu yaratabilirdi. Teorisini göstermek için aktör İvan Mozzukhin'in tek bir nötr yakın planını üç farklı görsel kesit ile çekmişti: Buharı tüten bir çorba, tabutta yatan bir kadın bedeni ve oynayan bir çocuk. İzleyicinin, yakın planı, yerleştirildiği bağlam içerisinde yorumladığı ortaya çıkmıştı; ilk kesitte Mozzukhin'in yüzünde açlık, ikincisinde keder ve üçüncüsünde neşe vardı ama yakın planların hepsi de aynıydı.[50] 1920'lerin bütün büyük film yönetmenleri montaj kullanmıştı: Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Boris Barnet ve

en mantıklılaştırılmış biçimiyle Sergei Eisenstein. Montaj, Sovyet deneysel sinemasının görsel etkisi için o kadar merkeziydi ki, taraftarları sesli filmin gelmesiyle ellerindeki aracın yok olacağından korkuyorlardı. Film sanatının özü, bu yönetmenlerin gördüğü kadarıyla, görsel imajların orkestrasyonunda duygu ve fikirlerin sezdirilmesi için hareket ve mimik kullanımında yatıyordu. Sözlü unsurun girişi filmi tiyatroya karşı ucuz bir alternatif konumuna indirmeye mahkûmdu. Sesin gelişiyle Eisenstein ve Pudovkin, sesi montajın ek bir unsuru gibi görüntüyle karşılaştırarak "çeşitleri birleştirme"yi teklif ettiler.[51]

Montaj, farklı türde bir oyunculuğu, filmin anlamını hızlı ve ekonomik bir şekilde aktarabilmeyi gerektiriyordu. Bu yeni oyunculuğun ardındaki teorinin çoğu mim, dans ve ritmin jimnastik (ritmik düzen) sistemlerini geliştiren Francois Delsarte ve Emile Jacques Dalcroze'nin çalışmalarından türemişti. Sistem, hareket ve jest kombinasyonlarının, düşünce ve duyguları izleyiciye iletmek için kullanılabileceği fikrine dayanıyordu ve aynı fikir Kuleshov tarafından hem aktörlerin eğitimlerine hem de sinema için montaj eğitimlerine uygulanmıştı.

Delsarte-Dalcroze sistemi Rusya'ya 1910'larda Prens Sergei Volkonski tarafından getirilmişti. Dekabrist'in torunu 1899 ile 1901 arasında İmparatorluk Tiyatrosu'nun yönetmeniydi ama başbalerin (ve çarın metresi) Mathilde Kshesinskaya ile aralarının açılması üzerine işten atılmıştı. İşten çıkarılmasının nedeni bir jüpondu. Kshesinskaya *Kamargo* balesinde jüpon giymeyi reddetmiş ve Volkonski onu cezalandırınca da görevinden alınması için çarı ikna etmişti. Volkonski cezayı geri çekerek kariyerini kurtarabilirdi ama büyükbabası gibi o da mesleki görevi olarak gördüğü bir şeyden sarayın emriyle vazgeçecek bir tip değildi.[52] Volkonski'nin kısa görev süresinin tek gerçek mirası, İmparatorluk Tiyatrosu yıllık dergisinin editör ve yayınlayıcısı konumuna getirdiği Diaghilev'in keşfiydi.* 1901 yılından sonra

* Volkonski, İmparatorluk Tiyatrosu'ndan ayrılınca Diaghilev de işten çıkarıldı. Diaghilev'in çıkarılması gelecekte İmparatorluk Tiyatrosu'nda herhangi bir görev imkânı olmadığı anlamına geliyordu, bu nedenle Ballets Russes'in kurulmasında Volkonski'nin de payının olduğu söylenebilir.

Volkonski, Rusya'nın en önemli sanat ve tiyatro eleştirmenlerinden biri oldu. Bu nedenle Delsarte-Dalcroze sisteminin propagandasını yaparken, hatta Petersburg'da kendi ritmik jimnastik okulunu açarken, Diaghilev ve onun Ballets Russes'i de dahil Rus tiyatrosundan pek çok kişiyi bu sisteme döndürmüştü. Volkonski'nin öğretisinin özü, bir sanat çalışmasının gerektirdiği duyguları ifade etmek için ritmik hareketleri bilinçaltı eğitilebilecek bir dinamo olarak insan bedeni kavramıydı.* Volkonski insan bedenini genel mekanik kanunlarına uyan, ama duygularla yağlanan ve harekete geçen bir makine olarak düşünüyordu.[53] 1917'den sonra bu fikir, benzer "biyomekanik" teorilerin büyük avangard yönetmen Meyerhold tarafından da desteklendiği Sovyet film ve tiyatro çevrelerinde kabul edildi. Volkonski 1919'da Moskova'da Ritmik Enstitüsü'nü kurdu. 1921'de Rusya'dan kaçmaya zorlanana kadar teorilerini, Kuleshov'un bu teorilerden etkilenen yönetmenlerden biri olarak yetiştiği, Birinci Sinema Devlet Okulu'nda da öğretiyordu. Kuleshov'un 1920'de Moskova'da kurduğu atölyelerdeki aktörler, Volkonski'nin ritmik prensiplerine dayalı hareket ve jest dilinde eğitiliyorlardı.[54]

Avangardın en önemli Sovyet yönetmenlerinin çoğu, Pudovkin, Barnet ve Eisenstein da dahil olmak üzere, hepsi de Kuleshov'un atölyesinden mezun olmuşlardı. 1898'de Riga'da doğan Sergei Eisenstein, Alman-Yahudi soyundan, Rusya'nın ünlü bir *style moderne* mimarının oğluydu. 1915'te Petrograd'a makine mühendisliği okumaya gelmişti. Yaptığı tarih filmlerinin konusu olacak devrimci kalabalıklara 1917'de, 19 yaşında bir öğrenci olarak Petrograd'da bulaştı. Eisenstein, temmuzun ilk haftasında geçici hükümete karşı Bolşevik gösterilerinde yer aldı ve Nevski Prospekt'in çatılarına gizlenen keskin nişancı polisler

* Gordon Craig'in teorisinde "süperkukla" (biyomekanik oyuncu), aktör kavramından çok farklı değildi. Tek bir fark vardı, Craig'in aktörünün hareketleri yönetmen tarafından düzenleniyordu, Volkonski'nin aktörünün ise tamamen bilinçaltı haline gelene kadar bu ritmik dürtüleri içselleştirmesi gerekiyordu. Daha fazla bilgi için bkz. M. Yampolski, *Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Actor*, R. Taylor ve I. Christie, *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Londra, 1991), s. 32-3.

göstericiler üzerine ateş açtığında kendisini o kalabalığın ortasında buldu. Halk her yere dağılmıştı. "Koşabilecek durumda olmayan insanların, hatta çok zayıfların bile aceleyle kaçtıklarını gördüm," diye hatırlar.

> Zincirlerin ucundaki saatler yelek ceplerinden fırlıyordu. Sigara tabakaları ceplerin kenarlarından uçuyordu. Ve bastonlar. Bastonlar. Bastonlar. Panama şapkaları... Ayaklarım beni makineli tüfeklerin menzilinden dışarıya taşıdı. Ama hiç de korkutucu değildi... O günler tarihe karıştı. Çok susadığım, bulmak istediğim tarihe![55]

Eisenstein bu görüntüleri kendi sinema eseri *Ekim*'deki (1928), bazen *Dünyayı Sarsan On Gün* olarak da bilinen sahnede kullanacaktı.

Bolşeviklerin gücü ele geçirmesiyle coşan Eisenstein, bir mühendis olarak Kızıl Ordu'nun Petrograd yakınındaki kuzey cephesine katıldı. 1919 sonbaharında şehir duvarlarına ulaşan General Yudenich'in Beyaz Ordu'suna karşı içsavaşa karışmıştı. Eisenstein'ın babası ise beyazların yanında mühendis olarak çalışıyordu. Bu olaylara filmleri aracılığıyla bakan Eisenstein, devrimi, gencin yaşlıya karşı mücadelesi olarak görmüştü. Filmleri, kapitalist düzenin ataerkil disiplinlerine karşı ayaklanan genç proletarya ruhu ile doluydu. İlk filmi *Grev*'deki (1924) fabrika patronundan *Ekim*'deki iyi eğitimli figür Başbakan Kerenski'ye kadar filmlerinde yer alan bütün burjuva sınıfı karakterlerle kendi babası arasında benzerlikler vardı. "Babamın 40 çift rugan ayakkabısı vardı," diye hatırlar. "Başka türlüsünü kabul etmezdi. Ve 'her duruma uygun' geniş bir koleksiyonu vardı. Hatta bir özelliğini belirterek onları listelemişti: 'yeni', 'eski', 'çizik'. Zaman zaman teftiş eder, yoklama yapardı."[56] Eisenstein bir keresinde devrimi desteklemesinin nedeninin "sosyal adaletsizliğin ıstıraplarıyla çok ilgili olmadığını... doğrudan ve tamamen her tür sosyal zalimliğin kesin prototipi –babasının ailedeki despotluğu– ile ilgili olduğunu" yazmıştı.[57]

Devrime olan bu bağlılığı yeni toplumla ilgili sanatsal vizyo-

nuyla da eşit derecede ilişkiliydi. Anılarının "Neden Yönetmen Oldum" bölümünde, sanatsal ilhamının kaynağını Petrograd yakınlarında bir köprü inşa eden Kızıl Ordu mühendislerinin kolektif hareketiyle konumlandırır:

Deneyimsiz, taze yüzlü acemi askerler bir karınca yığını gibi, ölçülmüş patikalarda kesin ve disiplinli bir şekilde ilerliyor ve nehir üzerine uzanan, durmadan büyüyen köprüyü inşa etmek için uyum içinde çalışıyorlardı. Ben de bu karınca tepesinin bir yerinde hareket ediyordum. Kalası destekleyen omuzlarımın üzerindeki kare deri parçaları yanlamasına duruyordu. Şekiller bir saat mekanizmasının parçaları gibi hızlı hareket ediyor, köprü dubasına gidiyor ve birbirlerine kablolarla zincirlenmiş kiriş ve parmaklıklar atıyorlardı – kolay ve uyumlu bir *perpetuum mobile* modeliydi, sürekli uzayan yolda devamlı uzaklaşan köprünün ucuna doğru kıyıdan uzanmak... Bütün bunlar bir şeyin yapıldığına dair harika, orkestral, çok sesli bir tecrübeye karışıyordu... Kahretsin, ama bu iyiydi!.. Hayır: Ne klasik ürünlerden modeller, ne olağanüstü performanslardan bir kayıt, ne karmaşık orkestra partisyonları, ne de, bu kendinden geçişi ilk kez yaşadığım *bale topluluğunun* özenli değişimiydi, açık bir genişlik çizgisinde, farklı hızlarda ve farklı yönlere doğru koşuşan bedenlerin hareketinde bulduğum zevkti. Kesişen yörüngelerin oyunundaydı, bu patikaların aldığı kombinasyonun sürekli değişen dinamik biçimi ve sonsuza kadar ayrılmadan önce çarpışmalarının anlık kargaşa modelleriydi. Köprü dubası... beni hiç terk etmeyecek bu büyünün zevkine gözlerimi ilk o açtı.[58]

Eisenstein bu şiir duygusunu *Grev*'den *Ekim*'e kadar filmlerine hâkim olan kalabalık sahnelerinde yeniden yaratmaya çalışmıştı.

1920'de Moskova'ya dönünce proletkülte tiyatro yönetmeni olarak girer ve Kuleshov'un atölyesine katılır. Her ikisi de *typage* fikrine –eğitimsiz aktör kullanımı ya da sokaklardan alınan "gerçek tiplerin" (bazen gerçekten sokaktakilerin) kullanımına– yönlendirir onu. Bu teknik, Kuleshov tarafından *Bay Batı'nın Bolşevik Diyarındaki Olağanüstü Maceraları* (1923) filminde ve Eisenstein'ın ünlü *Potemkin Zırhlısı* (1925) ve *Ekim* filmlerinde kullanılmıştı. Proletkült, Eisenstein üzerindeki son etkisini özellikle tarih filmlerinde halk yığınlarına karşı tavrında kullanmıştı.

Ama Eisenstein üzerindeki en büyük etkiyi, 1921'de tiyatro okuluna katıldığı yönetmen Meyerhold bırakmıştı.

Vsevolod Meyerhold Rus avangardında merkezi bir figürdü. 1874'te taşra kenti Penza'da tiyatro âşığı bir ailede doğan Meyerhold, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda aktör olarak çalışmaya başladı. 1900'lerde sembolist fikirlerin etkisi altında kendi deneysel prodüksiyonlarını yönetmeye başladı. Tiyatroyu gerçeğin bir taklidi olarak değil, son derece biçimlendirilmiş, hatta soyut bir sanat formu olarak görüyor, izleyiciye fikirleri iletmek için mim ve jest kullanımının önemini vurguluyordu. Bu fikirleri, Delsarte ve Dalcroze'nin uygulamalarından pek de farklı olmayan, İtalyan *commedia dell'arte* ve Japon Kabuki tiyatro geleneklerinden geliştirmişti. Meyerhold, 1915 ile 1917 yılları arasında Petrograd'da pek çok başarılı prodüksiyon sahnelemişti ve Bolşevikler 1917'de tiyatroları millileştirdiklerinde onları destekleyen pek az sanat şahsiyetinden biriydi; hatta ertesi yıl partiye katılmıştı. Meyerhold 1920'de eğitim ve sanatta baş Sovyet otoritesi olan Aydınlanma Komiserliği'nde tiyatro bölümünün başına getirilmişti. "Tiyatroda Ekim" sloganıyla tiyatronun eski doğalcı âdetlerine karşı bir devrim başlattı. 1921'de devrimci tiyatrosunu sokaklara taşıyacak yeni yönetmenler yetiştirmek için Sahne Yönetimi Devlet Okulu'nu kurdu. Eisenstein, Meyerhold'un ilk öğrencilerinden biriydi. Meyerhold'un oyunlarını "mühendisliği bırakıp kendisini sanata vermesine" ilham olmalarıyla övmüştü.[59] Eisenstein, Meyerhold aracılığıyla toplu gösteri fikrine ulaştı – sahnenin âdet ve yanılsamalarını yıkacak gerçek yaşam tiyatrosu fikrine. Aktörleri, duygu ve fikirleri hareket ve jestlerle ifade edecek birer atlet gibi eğitmeyi öğrendi ve Meyerhold gibi sanatına fars, pandomim, jimnastik ve sirk numaraları, güçlü görsel semboller ve montajı getirdi.

Eisenstein'ın film montaj tarzı Meyerhold'un biçimlendirme yaklaşımını da açığa çıkarmaktaydı. Duyguları bilinçaltı etkilemeyi amaçlayan Kuleshov'un montajına karşın Eisenstein'ın çabaları açıkça didaktik ve açıklayıcıydı. Görüntülerin bitişikliği

izleyicileri bilinçli bir şekilde bağlamayı ve onları doğru ideolojik sonuca çekmeyi amaçlıyordu. Örneğin *Ekim*'de Eisenstein köprüden Neva Nehri'ne düşen beyaz bir atın görüntüsünün arasına, Kazak güçlerin 1917'de işçilerin geçici hükümete karşı yaptığı gösteriyi bastırma sahnelerini koyar. Betimleme çok karmaşıktır. At, Rus entelektüel geleneğinde çok uzun zamandır kıyametin sembolü olmuştu. 1917'den önce sembolistler tarafından, yakınlığını hissettikleri devrimi temsil etmek üzere kullanılmıştı. (Bely'nin *Petersburg*'u bozkırdan yaklaşan Moğol atlarının nal sesleriyle doludur.) Özellikle beyaz at çelişkili bir şekilde Bonapart geleneğinin amblemiydi. Bolşevik propagandasında beyaz at üzerindeki general, devrim karşıtının standart sembolüydü. Temmuz gösterilerinin bastırılmasından sonra geçici hükümetin yeni başbakanı Alexander Kerenski, gösterileri kendi darbe girişimlerini başlatmak için kullanmayı amaçlayan Bolşevik liderlerin tutuklanmasını emretti. Saklanmak zorunda kalan Lenin, Kerenski'yi Bonapartçı devrim karşıtı olmakla suçladı, Kış Sarayı'nda imparator gibi yaşayan Kerenski ara kesitleri ile Napolyon görüntülerinin birlikte kullanıldığı *Ekim* filminde güçlenen bir noktaydı. Lenin'e göre Temmuz olayları devrimi içsavaşa, Kızıllar ve Beyazlar arasındaki askeri bir çatışmaya çevirmişti. Eğer Sovyet kontrolü eline almazsa Kerenski'nin kendi Bonapartçı diktatörlüğünü kuracağını iddia ederek gücü ele geçirme konusunda kampanya yaptı. Bütün bu fikirler Eisenstein'ın düşmekte olan at görüntüsünün içindeydi. İzleyicinin, Temmuz gösterilerinin bastırılmasının, Lenin'in tanımladığı gibi, 1917'nin kritik bir dönüm noktası olduğunu algılamasını sağlamaktı amacı.

Montajın benzer kavramsal kullanımı filmde, General Kornilov yönetimindeki devrim karşıtı Kazak güçlerin 1917 yılının Ağustos ayında Petrograd'a ilerleyişini dramatize eden ve ironik bir şekilde "Tanrı ve Ülke için" başlığı verilen bölümde de bulunabilir. Eisenstein izleyiciyi, fikre gittikçe meydan okuyan bir görüntü (ikon-balta-ikon-kama-kutsanma-kan) bombardı-

manına tutarak, "Tanrı" kavramının görsel bir yapısal analizini yapar.[60] Montajı zamanı uzatmak ve gerilimi artırmak amacıyla da kullanmıştır, *Potemkin Zırhlısı*'nda (1925), Odesa'nın basamaklarında, askerlerin merdivenlerden aşağı inişinin tekrarlayan görüntülerine kalabalıktan yüzlerin yakın plan ara çekimlerinin eklenerek, aksiyonun yavaşlatıldığı ünlü katliam sahnesinde olduğu gibi.* Bu arada bu sahne tamamen kurgusaldı: Tarih kitaplarında sık sık karşılaşılsa da 1905'te Odesa'nın basamaklarında katliam olmamıştı.

Bu, Eisenstein'ın filmlerinin mitsi görüntüleri ile tarihin ilk defa değiştirilişi de değildi. *Ekim*'in büyük saldırı sahnesini çekmek üzere Kış Sarayı'na geldiğinde Bolşevik tırmanışının gerçekleştiği soldaki (*Ekim*) merdivenler gösterilmişti ona. Ama burası onun kafasındaki toplu hareket için çok küçüktü, bu nedenle çarist dönemde devlet törenleri için kullanılan muazzam Ürdün merdiveninde çekti sahneyi. Ürdün merdivenleri halkın aklına Ekim Devrimi'nin kendi zafer rotası olarak yerleşti. Ama Eisenstein'in *Ekim*'i tarihsel gerçekten çok daha büyük bir prodüksiyondu. 5000 emekli içsavaş askerini çağırmıştı; bu sayı, 1917'de saray baskınında yer alan birkaç yüz asker ve kızıl muhafızdan çok daha fazlaydı. Emekli askerlerin çoğu gelirken yanlarında gerçek mermilerin bulunduğu kendi silahlarını getirmişler ve merdivenlere çıkarken Sevr vazolara ateş etmiş, birkaç kişiyi yaralamış ve kesinlikle 1917'de verilenden çok daha fazla kayba neden olmuşlardı. Çekimden sonra, kırılmış bir porseleni süpüren yaşlıca bir kapı görevlisinin Eisenstein'a, "Adamlarınız sarayı ilk aldıkları zaman daha dikkatliydiler," dediği anlatılır.[61]

Bu arada Meyerhold tiyatroda kendi devrimiyle engellere saldırıyordu. Vladimir Mayakovski'nin *Gizemli Güldürü* (1918; 1921'de yeniden sahnelendi) isimli çarpıcı eserinin prodüksiyonu ile başladı: Bu eser, "masumun" (burjuvanın) "günahkâr" (proletarya) tarafından fethini dramatize eden sokak tiyatrosu

* Genellikle "örtüşen düzenleme ile geçici genişleme" olarak tanımlanır. Bkz. D. Bordwell ve K. Thompson, *Film Art, An Introduction,* 3. basım (New York, 1990), s. 217.

komedisiyle gizem oyunu arasında bir kesişmeydi. Meyerhold perde yerindeki kemeri kaldırmış ve sahne yerine oditoryumun derinlerine giden çıkıntılı, devasa bir platform inşa etmişti. Gösterinin doruk noktasında, sanki şehir meydanındaymış gibi izleyiciyi, kostümleri içindeki aktörlerle, palyaço ve akrobatlarlarla birbirlerine karışmaları ve eski tiyatronun sembolleriyle –maske ve peruklar– boyanmış perdeyi yırtmaları için platforma çıkarttı.[62] Teatral illüzyona karşı savaş, oyunun giriş bölümünde özetlenmişti: "Size gerçek hayatı göstereceğiz, ama bu, gösteride oldukça olağanüstü bir şey haline dönüşecek."[63] Bu tür fikirler Meyerhold'un siyasi hamileri için çok radikaldi ve 1921'de komiserlikteki görevinden çıkarıldı. Ama bazı gerçekten devrimsel prodüksiyonlar gerçekleştirmeye devam etti. Belçikalı oyun yazarı Fernand Crommelynck'in *Deyyus* (1920) adlı eserinin 1922 tarihli prodüksiyonunda (Konstrüktivist sanatçı Liubov Popova'nın yaptığı) sahne bir tür "çok amaçlı iskele" haline geldi; karakterlerin hepsi tulum giymişlerdi ve kendilerini farklı sirk numaraları yaparak tanımlıyorlardı. Sergei Tretiakov'un, Marcel Martinet'in *La Nuit*'inden adapte ettiği, Birinci Dünya Savaşı'nda Fransız birliklerinin isyanıyla ilgili bir dram olan 1923 tarihli *Şahlanan Dünya* isimli oyununda sadece sahnede değil, koridorlarda da arabalar ve makineli tüfekler vardı. Aydınlanma sahnenin önündeki büyük projektörlerle sağlanmıştı ve Kızıl Ordu uçağına para toplanması için izleyiciler arasında asker üniformalı gerçek aktörler dolaşmıştı.[64]

Meyerhold'un en ilginç tekniklerinden bazıları bir yönetmen olarak da çalıştığı (1917'den önce iki film yapmıştı) ve muhtemelen en büyük etkisini bıraktığı (Eisenstein ve Grigory Kozintsev gibi yönetmenler üzerindeki etkisi sayesinde) sinemanınkilere yakın olanlardı.[65] Örneğin Ostrovski'nin *Orman* isimli eserinin 1924 yılındaki prodüksiyonunda Meyerhold, montajı, tempo ve atmosfer karşıtlıkları yaratmak için pandomin tarzı aralarla beş sahneyi otuz üç küçük bölüme bölerek kullandı. Diğer yapıtlarda, örneğin en dikkat çekenlerden biri olan Gogol'un



28. *Liubov Popova: Meyerhold'un 1922 tarihli* Deyyus *prodüksiyonunun sahne tasarımı.*

1926 tarihli *Müfettiş* isimli eserinde, sinemanın yakın plan fikrine benzetmek için bir grup aktörü küçük sahne arabasına yerleştirmiş ve ana sahnenin önüne doğru sürmüştü. Filmleri bütün Sovyetler Birliği'nde sinemalarda gösterilen Buster Keaton ve daha da önemlisi Charlie Chaplin gibi aktörlerden çok etkilenmişti. Chaplin'in mim ve jest vurgusu onu Meyerhold'un teatral idealine yakınlaştırmıştı.[66]

İdeal, Delsarte—Dalcrozean okulunun refleksoloji ve ritmik jimnastiğinden çok da farklı olmayan, aktörün bedenine

duygu ve fikirlerin fiziksel ifadesi için biyomekanik bir alet olarak yaklaştığı için "biyomekanik" olarak bilinen sistemle ifade edilmişti. Meyerhold aktörlerini akrobatik sirk, eskrim, boks, bale, ritmik hareketler, jimnastik ve modern dans teknikleriyle eğitirdi. Böylece, bir hikâyeyi bütün bedenlerinin akıcı hareketleriyle ya da bazen sadece yüzleriyle anlatabilirlerdi.[67] Sistem bilinçli bir şekilde Stanislavski metoduna (1898 ve 1902 yılları arasında Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Meyerhold'un eğitimini aldığı metod) karşıydı, bu metodda aktör, oynadığı karakterin iç düşünce ve duygularıyla özdeşleşmek için kendi hayatındaki yoğun anları hatırlamaya teşvik ediliyordu. Bu tür özgür anlatımcılığın olduğu yerde Meyerhold aktörlerin ritmik tasnifi konusunda ısrarcı olmuştu. Kızıl Ordu'nun kültürfizik programına (senkronize jimnastik ve diğerleri) çok ilgi göstermişti ve hatta 1921'de, ordunun jimnastik sistemini, deneysel bir askeri yerleşkede bilimsel iş organizayonunda kullanmayı amaçlayan Aydınlanma Komiserliği'nde kültürfizik özel tiyatro bölümünün yönetimini almıştı.[68] İşgücü yönetiminin bu yönü, biyomekanik ve Delsarte-Dalcrozean okulu arasındaki en önemli farktı. Meyerhold, aktörü, kendi bedeninin "ham maddesini" zaman ve hareket prensiplerine göre düzenleyen bir sanatçı-mühendis olarak hayal ediyordu. Kendi sistemini sanayideki "bilimsel yönetimin" teatral eşiti olarak görüyordu. Bütün Bolşevikler gibi o da, "zaman ve hareket" çalışmalarını sanayide iş görevlerini bölmek ve otomatikleştirmek için kullanan Amerikalı mühendis F. W. Taylor'ın teorilerinden özellikle etkilenmişti. Lenin, Taylorculuğun büyük bir hayranıydı. İşçinin bütün üretim sürecinin en az etken parçası olduğu önermesi onun Rus işçi sınıfı görüşüne uyuyordu. Taylorculuğun "bilimsel" metodlarım işçiyi ve toplumu daha kontrol edilebilir ve düzenlenebilir çizgide yeniden biçimlendirecek bir disiplin aracı olarak görmüştü. Bunlar insan ve evreni dönüştürmek için makinenin gücüne olan modern inançla aynıydı. Meyerhold'un mekaniğe karşı coşkusu genellikle avangard tarafından da paylaşılıyordu. Bu, teknolojiyi idealleştiren fütüristlerde, Eisenstein ve Vertov'un filmlerine işlemiş makine-

nin cazibesinde, sağ kanat sanatın fabrika üretimindeki coşkuda ve konstrüktivistlerin sanayileşmesinde görülebilir. Lenin, Taylor ve bu dönemde bütün Rusya'da gelişen eşitlikçi "T" modelinin mucidi, diğer büyük Amerikalı sanayici Henry Ford kültünü desteklemişti, en uzak köylerde yaşayanlar bile Henry Ford'un adını biliyorlardı (bazıları onun Lenin ve Troçki'nin işlerini düzenleyen bir tür Tanrı olduğuna inanıyordu).

Taylorcu fikrin en radikal yandaşı, üretim metodlarından sıradan insanın düşünce modellerine kadar, Sovyet Rusya'da hayatın hemen her yönünün mekanikleşmesini hayal eden Bolşevik mühendis ve şair Alexei Gastev'di. Meyerhold'un arkadaşı da olan Gastev, 1922'lerde "biyomekanik" terimini kullanan ilk kişiydi.[69] "Proleter bir şair" olarak (şair arkadaşı Nikolai Aseev'in tarifiyle "mühendislerin, madencilerin ve metal işçilerinin Ovid'i"),[70] Gastev, insan ve makinenin birleştiği bir gelecek komünist toplum vizyonu icat etti. Dizeleri yüksek fırın ve fabrika sireninin gürleyen sesini yansıtır. Dualarını, tamamen otomatikleşmiş insanın cesur yeni dünyasını açığa çıkaracak "demir mesihe" söyler.

1920'de kurulan Merkez İşçi Enstitüsü'nün başındaki Gastev, sonunda makine gibi hareket etmeleri için işçileri eğitme deneyleri gerçekleştirmişti. Aynı şekilde giyinmiş yüzlerce acemi, sütunlar halinde sıralarına ilerleyecek ve emirler makinelerden gelen sinyallerle verilecekti. İşçiler, örneğin doğru şekilde çekiç vurmak konusunda, özel bir makineye tutturulmuş bir şekilde hareket eden bir çekici tutarak eğitilmişlerdi, böylece çekiçlemenin mekanik ritmini içselleştirmişlerdi. Aynı süreç yontma, eğeleme ve diğer temel işlerde de tekrarlanmıştı. Gastev'in amacı, kendi sözleriyle, işçiyi bir tür "insan robota" dönüştürmekti, bu bağlamda Rusça (ve Çekçe) "çalışma" kelimesinden, pek de tesadüf eseri olmadan türeyen bir kelimedir *rabotat*. Gastev makineleri insanlardan daha üstün gördüğü için biyomekanizasyonun insanlıkta bir ilerlemeyi temsil edeceğini düşünmüştü. Bunu gerçekten de insan evriminin bir sonraki mantıklı adımı olarak görmüştü. Gastev "insanların" A, B, C ya da 325, 075,

0 gibi şifrelerle tanımlandığı "proleter birimlerle" yer değiştirdiği bir ütopya tasarlamıştı. Bu otomatlar makineler gibi bireysel düşünceden yoksun olacaklardı ve sadece kontrolörüne yanıt verecekti. "Mekanikleşmiş kollektivizm", "proletaryanın psikolojisinde bireysel kişiliğin yerini alacaktı." Duygulara artık ihtiyaç olmayacaktı ve insan ruhu artık "çığlık ya da gülümsemeyle değil, hacim basıncı ve hız ölçerle" ölçülecekti.[71] İsimler yerine numaralarla bilinen robot benzeri varlıkların olduğu ve yaşantılarının her yönünün, Tek Devlet ve onun Büyük Birader benzeri yöneticisi olan bir Hayırsever tarafından kontrol edildiği fütürist bir akılcılık ve yüksek teknoloji dünyasını anlatan Zamyatin'in romanı *Biz*'de hicvedilen Sovyet cenneti işte buydu. Zamyatin'in romanı George Orwell'in *1984* isimli romanının ilham kaynağıydı.[71]

Meyerhold'un sayesinde iki büyük sanatçı sinemanın yörüngesine girdi. Biri 1928 ve 1929 yıllarında Meyerhold'un tiyatrosunda çalışan ve bu dönemde hiç şüphesiz onun *Müfettiş* prodüksiyonundan etkilenerek kendi Gogolvari operası *Burun*'u (1930) oluşturan Dmitri Şostakoviç'ti. 1924 ve 1926 arası öğrencilik yıllarında Şostakoviç, Leningrad'da Nevski Prospekt'te bulunan Bright Reel sinemasında sessiz filmler için piyano eşlikçisi olarak çalışmıştı.[73] Hayatının modelini belirleyen bu olmuştu; fazladan biraz para kazanmak ve başını dertten uzak tutmak amacıyla sinema için beste yapmak (toplamda otuzdan fazla film için müzik yazmıştı).[74]

Sahne için yazmanın, tıpkı bütün Sovyet müzik okulunda olduğu gibi[75] Şostakoviç'in beste tarzına da büyük bir etkisi olmuştu. Sovyet orkestrası için film sesi ve halk kitlelerini çekecek ahenkli melodi ihtiyacı yeteri derecede açıktı. Mayakovski haricinde yirminci yüzyılda hiçbir besteci Şostakoviç'ten daha fazla senfoni ve Prokofiev'den daha güzel ezgiler yazmamıştır. Her ikisi için de sinemaya yazıyor olmanın etkisi kesindi. Özellikle montaj kullanan filmler çok sesli dramaturjilerini yansıtacak yeni müzikal düzenlemeler talep ediyordu. Kareler

arasındaki daimi paralel düzenleme ile başa çıkmak,* sahneler arasındaki keskin birleşmelerle tema ve görsel imgeler arasındaki birliği vurgulamak için yeni ritmik işleyişlere ve daha hızlı armonik değişimlere ihtiyaçları vardı. Bu sinemaya ait nitelikler Şostakoviç'in çalışmalarının pek çoğunda fark edilebilir, bunların en dikkat çekici olanları *Burun* için yazdığı müzik ve müzikal tablonun hızlı montajıyla Üçüncü (Mayıs Günü) senfonisidir. Şostakoviç, film müziklerini yazarken standart Batılı çizim ya da eşlik prensiplerini takip etmediğini, daha ziyade tek bir müzikal fikirle serileri birbirine bağlamayı amaçladığını açıklamıştı, bu nedenle bu bağlamda "filmin özünü ve fikrini" açığa çıkaran bir müzikti.[76] Müzik montajın eklenen bir unsuru olacaktı. Bu fikir en iyi, Şostakoviç'in, *Yeni Babil* (1929) için yazdığı ilk film partisyonunda, 1871'de Paris komünündeki devrimci olayların sinemaya özgü yeniden canlandırmasında ifade edilir. Yönetmeni Kozintsev'in açıkladığı gibi, müziğin amacı sadece aksiyonu yansıtmak ya da resmetmek değildi, aynı zamanda filmin altında yatan duyguların izleyiciye iletilmesinde aktif bir rol almaktı.[77]

Meyerhold'un sinemaya kazandırdığı diğer yeni üye ise yaklaşık on üç film senaryosu yazan ve (olağanüstü hatlarıyla) birkaç filmde de rol alan şair Mayakovski idi. Meyerhold ve Mayakovski savaş öncesinden beri yakın arkadaştılar. Siyaset ve tiyatroda, *Gizemli Güldürü*'deki ortaklıklarında ifadesini bulan aynı uzak sol görüşü paylaşıyorlardı. Mayakovski oyunun ilk prodüksiyonunda (1918) –proleter bir *deus ex machina*** gibi tavandan sarkarak sahnede görünen– "Geleceğin İnsanı" rolünü oynamıştı. Kendisine ve Meyerhold'a, "Bu bizim şiir ve tiyatroda devrimimiz," diyerek atıfta bulunuyordu. "Gizem aksiyonun büyüklüğünde, güldürü ise içindeki kahkahada."[78] Mayakovski'nin yetenekleri yayılmıştı: Şiir yazıyor, tiyatro ve sinemadaki çalışmalarına gazeteciliği ekliyor, radyo şarkıları ve hiciv yazmayı sürdürüyor, Rus Telgraf Ajansı'nın (ROSTA) *lubok-benzeri* pro-

* Montaj kullanan Sovyet filmleri, 1920'lerde, geleneksel Hollywood filmlerinin ortalama çekimleriyle (yaklaşık 600) karşılaştırıldığında çok daha fazla farklı çekim yapıyorlardı (örneğin *Ekim*'de 3200 çekim vardı).

** Lat. Tanrı rolündeki kişi.

paganda posterlerine kısa manşetlerin olduğu karikatürler çiziyor ve devlet mağazaları için reklam cıngılları ile her caddede görünen çeşitli afişler için sloganlar yaratıyordu. Şiirleri, sevgilisi Lily Brik'e yazdığı özel aşk dizeleri bile siyasete dalmıştı; 150 milyon Rus işçisinin lideri İvan ile Batılı kapitalist hain Woodrow Wilson arasındaki savaşın hikâyesini anlatan *bylina* Sovyet parodisi, alegori *150.000.000* (1921) gibi en iyi bilinen şiirlerinin oldukça büyük bir çoğunluğu kışkırtıcıydı. Mayakovski'nin kısa, ikonoklast tarzı *lubok* ve *chastushka*'nın (sade, çoğunlukla müstehcen, kafiyeli şarklar) halk yığınlarının bilincinde gerçek köklere sahip olduğu Rusya gibi bir ülkede siyasi etki için çok uygundu ve her iki edebi biçimi de taklit etmişti.

İleri, ülkem,
Hızlı hareket et!
Anlaş onunla,
Eskimiş çöpü süpür!
Daha güçlü, komünüm,
Saldır düşmana,
Ölmesini sağla,
O canavarın, eski yaşam tarzının.[79]

Mayakovski devrimi hızla kucakladı. Geçmişin dağınıklığını, "eski yaşam tarzının" (*byt*) "küçük burjuva" evcilliğini süpürüp yerine daha yüksek ve manevi bir varoluş (*bytie*) getirmeyi istiyordu.* *Byt*'e karşı savaş, daha komünist bir yaşam tarzı yerleştirme Rus devrimci dürtüsünün merkezindeydi.[80] Mayakovski *byt*'ten nefret ediyordu. Bütün rutinden nefret ediyordu. "Sıcacık evdeki" bütün banal objelerden nefret ediyordu: *Samovar*, plastik bitkiler, küçük çerçevesi içinde Marks portresi, *Izvestiia*'nın eski sayıları üzerinde yatan bir kedi, şömine rafındaki süs porselen, şarkı söyleyen kanaryalar...

* *Byt* ("hayat tarzı") kelimesi; olmak, gerçekleşmek anlamına gelen *"byvat"* fiilinden türemiştir. Ama on dokuzuncu yüzyıldan sonra *bytie* olumlu "anlamlı varoluş" fikrini üstlenip Rus entelektüel geleneğinin merkezi haline gelmişti! Bu arada *byt* gittikçe artan bir şekilde "eski" yaşam tarzının olumsuz yönleriyle de ilişkilendirilmeye başlamıştı.

Marks duvardan izler ve izler
Ve aniden
Ağzını kocaman açıp,
Bağırmaya başlar:
Devrim cahillik düğümüne dolaştı
Wrangel'dan* daha kötüdür cahil *byt*
İyisi
Kanaryanın kafasını kopar–
Böylece komünizm
Kanaryalar tarafından vurulmaz.[81]

Mayakovski yazılarının pek çoğunda maddi eşyaların ("hepimizi kültürsüz cahillere çevirecekler") can sıkıcı dünyasından kaçmak ve Chagall'ın bir figürü gibi daha yüksek manevi bir diyara uçmak arzusundan bahseder. Lily Blik'e bir aşk şarkısı biçiminde yazdığı uzun şiiri *Pro eto*'nun *(Bu Konuda)* (1923) teması buydu. Lily Blik, kocası sol kanat şairi ve eleştirmen Osip Brik'le beraber "*menage a trois*"** bir ilişkide, birlikte bir Moskova'da, bir Petersburg'da yaşadığı sevgilisiydi. Mayakovski otobiyografisinde, şiiri "kişisel malzeme kullanarak genel yaşam tarzımızla ilgili" yazdığını belirtmişti. Şiir için "byt'le ilgili, bununla, hiç de değişmeyen ve bizim en büyük düşmanımız olan yaşam tarzını söylemek istiyorum," demişti.[82] *Pro eto* Mayakovski'nin, Lily Brik tarafından 1922 Aralık ayında zorla kabul ettirilen iki aylık bir ayrılığa yanıtını kaydeder. Burada, sevgilisi Lily yoğun ev ve sosyal hayatına devam ederken küçük odasında tamamen yalnız yaşayan şair, 1917'den önce yazdığı bir şiiri rüyasında görür. Bu şiirde İsa benzeri bir varlık, kendisinin sonraki halinden daha saf bir versiyon, gelmekte olan devrim için hazırlanmaktadır. Umutsuz kahraman, bir köprüden Neva Nehri'ne atlayıp intihar etmekle tehdit eder: Lily'e olan aşkı kendi kişilik krizini karıştırmaktadır, çünkü imgeleminde Lily, kendisini gerçek devrimin çileci yolundan çeviren NEP'te (Yeni Ekonomi Politikası) Rusya'nın "küçük Burjuva" *byt*'ine bağlıdır. Bu ihanet, anlatıcı-

* İçsavaş sırasında Güney Rusya'daki Beyaz ordularının lideri.
** Üç kişinin dahil olduğu ilişki türü.



29. Alexander Rodchenko: Mayakovski'nin Pro eto'*sundan (1923) bir örnek.*

nın çarmıha gerildiği dramatik bir sahneye yol açar, ancak daha sonra, aşkın artık kişisel ya da bedensel bir biçim değil, daha yüksek bir kardeşlik biçimi olduğu gelecekteki komünist ütopyanın kurtarıcı görüntüsü gelir. Şiirin doruk noktasında anlatıcı kendisini binlerce yıl sonraya, kimyagere kendisini hayata döndürmesi için yalvardığı komünal aşk dünyasına fırlatır:

Dirilt beni -
Payımı yaşamak istiyorum!
Aşkın hizmetkâr olmadığı
evlilikler,
şehvet,
para.
Yatağı lanetleyen,
Koltuktan kalkan,
Aşk, evrende yürüyecek.[83]

4

Mayakovski 1930'da, otuz yedi yaşında, Moskova'da Lubianka binasının yanında, Brikler onu almadığı için yaşadığı komün evde kendini vurdu. İntihar Mayakovski'nin şiirlerinin değişmez temasıydı. İntihar notu olarak alıntı yaptığı şiir (ufak değişikliklerle) muhtemelen 1929 yazında yazılmış başlıksız ve bitmemiş bir şiirdendi:

Dedikleri gibi,
karışık bir hikâye.
Aşk teknesi
çarptı
varoluşa.
Ve biz ödeştik
hayatla.
Bu yüzden neden
boş boş suçlayalım birbirimizi
acı ve hakaretlerle?
Kalanlara – mutluluklar diliyorum.[84]

Brikler Mayakovski'nin intiharını "hayata karşı abartılı tutumunun kaçınılmaz bir sonucu" olarak açıklamışlardı.[85] Soyut umut ve beklentileri hayatın gerçeklerine çarpmıştı. Son kanıtlar Mayakovski'nin kendisini öldürmediği yönünde. Lily Brik'in Stalin'in siyasi polisi NKVD'nin bir ajanı olduğu ve şairin özel görüşleriyle ilgili bilgi verdiği açıklandı. Komün evinde,

Mayakovski'nin odasına girip, şairi vurup komşulara görünmeden kaçabileceği gizli bir giriş vardı. Yakın arkadaşı Eisenstein'ın arşivinde bulunan notlar Mayakovski'nin tutuklanma korkusu içinde yaşadığını açığa çıkarmıştı. "Ortadan kaldırılması gerekiyordu ve ondan kurtuldular," der Eisenstein.[86]

İntihar ya da cinayet, şairin ölümünün önemi açıktı: Sovyet edebiyatında bireyselciliğe artık yer yoktu. Mayakovski devrim öncesi döneme çok sıkı kök salmıştı ve onun trajedisi yeni toplumun kaderine ortak olan bütün avangardlar tarafından paylaşılıyordu. Mayakovski'nin son çalışmalarına Sovyet otoriteleri acımasız bir şekilde saldırmıştı. Basın, *Tahtakurusu* (1929) yapıtına saldırmıştı.[87] Yapıt Sovyet davranışları ve yeni bürokrasiyle ilgili göz alıcı bir hicivdi ve montaja Şostakoviç'in birkaç grubun sahne içinde ve dışında farklı müzik tarzları (klasikten fokstrota) çaldığı çarpıcı partisyon eklenmişti. Oyunun Sovyet geleceğini görkemli terimlerle resmedemediğini söylediler. Bir izleyici, "Sosyalizm altındaki hayatın 1979'da çok sıkıcı olacağı sonucuna ulaştırıldık," diye şikâyet etmişti (bu yorumun Brejnev yıllarının doğru bir portresi olduğu ortaya çıktı).[88] Şairin ölümünden bir ay önce Meyerhold'un tiyatrosunda sahnelenen oyunu *Banyo* ise korkunç bir başarısızlıktı, Sovyet bürokratlarla ilgili gülünç eleştirisi basın tarafından açıkça itham edilmişti. Ama bardağı taşıran son damla, Mayakovski'nin 1930 yılının Mart ayında Moskova'da açtığı geriye dönük sanat çalışmalarının sergisiydi. Sanatçı aydın sınıf sergiden bilinçli bir şekilde uzak durmuştu; Mayakovski'yi ziyarete giden şair Olga Berggolts gördüğü manzarayı şöyle hatırlıyor: "Üzgün ve ciddi yüzlü, uzun boylu bir adam, ellerini arkada kavuşturmuş, boş odaları adımlıyor."[89] Sergiye adanan bir akşamda, Mayakovski, artık başladığı şeyi –"çalakalem yazmadan ya da standartlarımı bilerek düşürmeden, yanlış olduğunu düşündüğüm şeylere gülmek... ve işçilere büyük şiiri getirmek"– başaramayacağını söyledi.[90]

RAPP'ın (Rus Proleter Yazarlar Birliği) etkinlikleri, proleter olmayan yazarlar ve hayatının son birkaç haftasında kendisini kurtarmak için son bir çabayla LEF'i, Sol Cephe'yi, dağıtıp

RAPP'a katılan Mayakovski gibi "yoldaş yolcular" için hayatı imkânsız hale getiriyordu. 1928'de Stalin'in sanayi için Beş Yıllık Plan'ının edebi kanadı olarak oluşturulan RAPP kendisini eski aydın sınıfa karşı kültürel devrimin saldırgan kuvveti olarak görüyordu. "Sovyet edebiyatının bir ve tek görevi," diye ilan eder 1930'da, bülteninde, "Beş Yıllık Plan'ın tanımlanması ve sınıf savaşıdır."[91] Beş Yıllık Plan, Rusya'yı ileri bir sanayileşmiş devlete dönüştürecek ve işçi sınıfa güç sağlayacak olan yeni devrimin başlangıcı olarak planlanmıştı. Sanayide sözde "burjuva" yöneticilere karşı yeni bir terör dalgası başlamıştı (yani 1917'den bu yana hâlâ işi olanlara) ve bunu, meslek ve sanattaki "burjuva uzmanlara" karşı benzer bir saldırı takip etmişti. Devlet tarafından desteklenen RAPP, sol kanat avangardın içinde gizli olduğunu iddia ettiği Sovyet edebiyatının "burjuva düşmanlarına" saldırdı. Ölümünden sadece beş gün önce Mayakovski, eleştirmenlerinin önümüzdeki yirmi yılda hâlâ okunuyor olacağına dair kanıt istedikleri bir RAPP toplantısında suçlu bulunmuştu.[92] 1930'ların başlarından itibaren bireysel sesi olan bütün yazarlar siyasi şüpheli olarak addediliyorlardı. Saldırıya ilk uğrayanlar 1920'lerin görece liberal atmosferinde gelişen hicivciler oldu. Örneğin Sovyet bürokrasisinin boş laf kalabalığı ve komün evlerinin sıkışık koşulları üzerine yazdığı ahlaki hicivleri, yazarların olumlu olmalarının beklendiği ve kabul edilebilir tek hiciv konusunun Sovyetler Birliği'nin yabancı düşmanlarıyla ilgili olduğu Beş Yıllık Plan'ın yeni siyasi atmosferinde aniden anti-Sovyet görülen Mikhail Zoshchenko vardı. Bir de Mikhail Bulgakov vardı; sansür döneminde (NEP) (*Kızıl Ada*) Moskova'da günlük yaşam (*Chichikov'un Maceraları*) ve Sovyetler Birliği'nde yabancı düşmanlığı (*Ölümcül Yumurtalar*) ile ilgili Gogolvari hicivleriyle enfes komik romanı *Köpek Kalbi* (Pavlov benzeri bir bilimadamının bir köpeğin kalbini ve cinsel organlarını bir insana naklettiği) eserlerine sadece yayın yasağı gelmemiş, aynı zamanda elden ele dolaşan müsveddelerinin bile okunması yasaklanmıştı. Son olarak mühendis ve (1926'da Bolşevik Parti'den kovulana kadar) ütopyacı bir komünist olan Andrei Platonov vardı, Sov-

yet deneyinin insani zararı konusunda kendi şüpheleri bir dizi olağanüstü distopyacı hicve yansımıştı: Büyük Petro'nun muhteşem olan ama felaketle sonuçlanan kanal inşaatı ile ilgili güncel alegorisi *Epifan Kanalları* (1927); gerçek komünist toplum arayışındaki ölümcül serüven *Chevengur* (yine 1927) ve yerel proletarya için yapılacak büyük bir komünal apartmanın temel çukurunun muazzam bir insanlık mezarı olduğunun ortaya çıktığı kâbus gibi bir ortak kullanım görüntüsü *Temel Çukuru* (1930). Üçü de "devrim karşıtı" olmakla suçlanmış ve altmış yıldan fazla bir zaman da yayınlanmaları yasaklanmıştı.

RAPP'ın "sınıf savaşı", Zamyatin ve Pilnyak'a karşı 1929'daki organize kötüleme kampanyasıyla doruk noktasına ulaşmıştı. Her iki yazar da Sovyetler Birliği'nde sansürlenmiş çalışmalarını yurtdışında yayımlamışlardı: Zamyatin'in *Biz* eseri 1927 yılında Prag'da ortaya çıkmış, Pilnyak'ın, Sovyet devletinin devrimci fikirlerinin çöküşüyle ilgili acı bir yorum olan *Kızıl Maun* eseri ise 1929'da Berlin'de yayımlanmıştı. Ama onlara karşı yapılan saldırının, belirli çalışmalarının kınanmasının ötesinde bir anlamı vardı. Bütün Rusya Yazarlar Birliği'nin yönetim kurulu başkanı ve Sovyetler Birliği'nin bir numaralı yazarı olan Boris Pilnyak, belki de ülkenin en çok okunan ve en geniş çapta taklit edilen ciddi nesir yazarıydı.* Ona verilen bu sıkıntı, ilk Beş Yıllık Plan'ın başlangıcından itibaren Sovyet devletinin bütün yazarlarından talep edeceği katı boyun eğiş ve uzlaşının ön uyarısıydı.

Çünkü Beş Yıllık Plan sadece sanayileşme programı değildi. Bütün sanatların devlet tarafından yeni toplum kurma kampanyası için çağrıldığı bir kültür devriminden farksızdı. Plana göre Sovyet yazarın birinci hedefi işçilerin bilinçliliklerini artırmak, anlayabilecekleri ve olumlu idealler olarak bağlantı kurabilecekleri sosyal içerikli kitaplar yazarak onları "sosyalist bir yapı" için "savaşa" katmaktı. RAPP militanlarına göre bu ancak Gorki gibi kusursuz proleter geçmişi olan yazarlar aracılığıyla başa-

* Pilnyak'ın en tanınan romanları: *Çıplak Yıl* (1921), *Kara Sakal* (1923) ve *Makineler ve Kurtlar* (1914).

rılabilirdi, sadece "yoldaş yolcu" olarak adlandırılabilecek sol kanat "burjuva" yazarlar aracılığıyla değil. 1928 ile 1930 yıllarında, planı gerçekleştirmek için hücumu yönetecek süper üretken işçilerin yazın meslektaşları olarak yaklaşık 10.000 süper üretken yazar, üretim bölümlerinden seçildi ve RAPP tarafından Sovyet basını için işçi hikâyeleri yazmak üzere eğitildi.

Gorki, Sovyet edebiyatının modeli olarak adlandırılıyordu. 1921'de devrimin vahşet ve diktatörlüğünden dehşete kapılan Gorki, Avrupa'ya kaçtı. Ama sürgün hayatı yaşamaya katlanamıyordu: Benimsediği anavatanı İtalya'daki yükselen faşizm onu hayal kırıklığına uğratmıştı ve Beş Yıllık Plan, ona göre, devrimin başarısızlığının nedeni olan köylü geriliğini bir yana süpürünce, Stalin'in Rusya'sının daha katlanılabilir olacağına kendini inandırdı. 1928'den sonra Gorki yazlarını Sovyetler Birliği'nde geçirmeye başladı ve 1931'de de eve kesin dönüş yaptı. Kayıp evlat itibar yağmuruna tutulmuştu; adı cadde, bina, çiftlik ve okullara verilmiş, hayatını anlatan üç bölümlü film yapılmış, Moskova Sanat Tiyatrosu Gorki Tiyatrosu olmuş, doğduğu şehire (Nizhnyi Novgorod) onun adı verilmişti. Ayrıca daha önce Pilnyak'ın bulunduğu görev olan Yazarlar Birliği'nin başkanlığına da getirilmişti.

Gorki başlangıçta RAPP'ın işçi yazarları teşvik etme kampanyasını geçici bir deney olarak desteklemişti ama kısa zamanda çalışmaların kalitesinin hiç de iyi olmadığını fark etti. Nisan 1932'de merkezi komite, RAPP'ın ve diğer bütün bağımsız edebi grupların feshedilip Yazarlar Birliği'nin merkezi kontrolü altına alınması kararını kabul etmişti. Bu ani yön değişiminde Gorki'nin etkisi yararlı olmuştu ama işler hiç de onun planladığı gibi olmadı. Gorki'nin iki amacı vardı: RAPP tarafından yürütülen yıkıcı "sınıf savaşını" durdurmak ve Sovyet edebiyatını Tolstoy tarafından yerleştirilen estetik prensiplere oturtmak. Ekim 1932'de, Gorki'nin Moskova'daki evinde, Stalin, diğer Kremlin liderleri, elli yazar ve başka görevlilerin katıldığı ünlü bir toplantı yapıldı. Sosyalist gerçekçilik doktrini bu toplantıda formüle edildi, ama Gorki bunun Sovyetler Birliği'ndeki bütün sanatçılar

için kontrollü uygunluk haline geleceğini o zamanlar bilmiyordu. Gorki'nin anladığı sosyalist gerçekçilik on dokuzuncu yüzyıl edebiyatının hassas gerçekçi gelenekleri ile Bolşevik geleneğin devrimci romantizmini birleştirecekti. Sovyetler Birliği'ndeki hayatın mütevazı günlük gerçeğinin tasvirini devrimin destansı vaadleri ile birleştirecekti. Ama doktrinin Stalin versiyonunda, Yazarlar Birliği'nin 1934'teki birinci kongresinde tanımlandığı gibi, sanatçı Sovyet yaşantısını resmedecekti, ancak gerçekte olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi:

> Sosyalist gerçekçilik, gerçeğin sadece ne olduğunu değil nereye doğru ilerlediğini de bilmek anlamına geliyor. Sosyalizme doğru, uluslararası proletaryanın zaferine doğru ilerliyor. Ve sosyalist gerçekçinin yarattığı sanat çalışması, sanatçının hayatta gördüğü ve çalışmasına yansıttığı ikilem çelişkisinin nereye gittiğini gösteren çalışmadır.[94]

Bu formülde sanatçı tam anlamıyla partinin sosyal gelişim anlatısına uyan övgü ya da ikonik sanat biçimi üretecekti.[95] *Kinoki* ve 1920'lerin diğer avangard sanatçıları, izleyicilerinin özgürlük ve olasılık görüşlerini genişletmeye çalışırken şimdi sanatçı, o görüşü devlet tarafından katı şekilde saptanmış yerlere sabitleyecekti. Yeni Sovyet yazarı artık orijinal sanat çalışmalarının yaratıcısı değil, partinin kendi halk biliminde var olan hikâyelerinin kayıtçısıydı.[96] Sovyet yazarların kendi roman ve karakterlerini şekillendirirken kullanacakları bir tür "ana plan" vardı. En klasik biçimiyle plan, Gorki'nin ilk romanlarından *Ana*'da (1906) gösterildiği gibi, *Bildungsroman*'ın Bolşevik versiyonuydu: Genç işçi kahraman, sınıf mücadelesine katılır ve kıdemli parti yoldaşlarının eğitimi sayesinde, daha yüksek bir bilince ulaşır, etrafındaki dünyayı ve devrim için yapılacak görevleri daha iyi anlamaya başlar ve sonunda davanın bir şehidi olarak ölür. Daha sonra yazılan romanlar bu ana plana çeşitli unsurlar eklemişlerdi: Dmitri Furmanov'un *Chapaev*'i (1923) içsavaş kahramanı modelini yerleştirdi, Fedor Gladkov'un *Çimento*'su

(1925) ve Ostrovski'nin *Ve Çeliğe Su Verildi* eserleri komünist üretim işçisini, partinin onun enerjisini yönlendirmesine izin verdiği sürece, önündeki her şeyi fethedebilecek, hatta doğal dünyanın en yabani güçlerini bile fethedebilecek Prometeus statüsüne yükseltti. Ama temelde romancının anlatabileceği hikâye partinin kendi devrim tarihinin mitsi versiyonu ile kesin bir şekilde sınırlanmıştı, kıdemli yazarlar bile bu doksolojiye bağlı kalmazlarsa çalışmalarını değiştirmeye zorlanıyorlardı.*

Kültürlü Batılı okuyucuya bu hiç şüphesiz edebiyatın rolünün korkunç bir şekilde saptırılması olarak görünebilir. Ama ezici okuyucu halk kitlesinin edebi kurgunun âdetlerine yeni olduğu Stalin Rusya'sında öyle görünmüyordu, ayrıca gerçek dünya ile kitapların dünyası arasındaki fark konusunda daha az farkındalık vardı. İnsanlar edebiyata, belki ikonlara ya da azizlerin hikâyelerine bir zamanlar yaklaştıkları gibi, hayatları için ahlaki gerçekler taşıdığı inancı ile yaklaşıyorlardı. Alman yazar Lion Feuchtwanger, Sovyet okuyucu kitlesinin bu kendine özgü karakteristiği ile ilgili olarak 1937'de Moskova'yı ziyaretinde şu yorumu yapmıştı:

> Sovyet halkı arasında okumaya olan açlık hayal bile edilemez. Gazeteler, dergiler, kitaplar, bütün bunlar bu açlığı bir nebze bastırmadan tüketiliyor. Okumak günlük hayatın ana etkinliklerinden biri. Ama Sovyetler Birliğinde okuyucu için, içinde yaşadığı gerçeklikle kitaplarda okuduğu arasında kesin bölünmeler yok sanki. Okuyucu kitaplardaki kahramanlara sanki gerçek insanlarmış gibi davranıyor. Onlarla tartışıyor, onları itham ediyor ve hatta hikâyenin olaylarına ve karakterlerine gerçeklik atfediyor.[97]

Isaiah Berlin, edebiyata karşı bu benzer davranışa, 1945 yılında Sovyetler Birliği'ne yaptığı ziyarette işaret etmişti:

---

* En ünlü örnek Alexander Fadeev'dir. 1946'da, İkinci Dünya Savaşı sırasında işgal altındaki Ukrayna'da yeraltı gençlik örgütünü anlattığı yarı-gerçekçi romanı *Genç Muhafız* ile Stalin Ödülü'nü kazandı. Parti liderliğinin rolünü azımsadığı gerekçesiyle basının saldırısına uğrayan Fadeev, romanına yeni malzeme eklemeye zorlandı. 1951'de basılan genişletilmiş versiyonu daha sonra klasik sosyalist gerçekçi metin olarak adlandırıldı.

Pek çok şeyin yanı sıra, Batı'da demiryolu kitap büfelerini dolduran pornografi, adi ve düşük kaliteli gerilim romanlarım da önleyen sansür, Sovyet okuyucu ve tiyatro izleyicisinin tepkisinin bizimkinden daha saf, daha doğrudan ve daha toy olmasına neden oldu. Shakespeare ya da Sheridan veya Griboedov temsillerinde bazı izleyicilerin –ki bazılarının taşradan geldiği çok açık– sahnedeki olaylara ya da aktörlerin söyledikleri dizelere tepki göstermeye eğilimli olduklarına dikkat ettim... Onay ya da memnuniyetsizliklerini sesli bir şekilde ifade ediyorlardı; ortaya çıkan heyecan bazen çok güçlü ve Batı'dan gelen bir ziyaretçi için alışılmamış ve dokunaklı oluyordu.[98]

Devletin sanatın ahlaken didaktik bir rol oynaması endişesi sinemada sosyalist realist filmin yükselişi için kritikti. Beş Yıllık Plan'ın başlamasıyla parti, entelektüel filmleri hiçbir zaman izleyici yığınlarını çekmeyen avangard yönetmenlere karşı sabırsızlığını da açıkladı. Araştırmalar Sovyet halkının yabancı filmleri, aksiyon dolu maceraları ya da romantik komedileri Vertov ya da Eisenstein'in propaganda filmlerine tercih ettiğini göstermişti. 1928'de düzenlenen sinemayla ilgili bir parti konferansında, filmin Beş Yıllık Plan ve sınıf savaşı için kitlesel coşkuyu harekete geçirmekte daha etkin bir rol oynaması için yüksek sesli çağrılar oldu. 1920'lerin avangard yönetmenleri –Vertov, Pudovkin, Kuleshov– "biçimciler" olarak, "milyonlar tarafından anlaşılabilecek" filmler yapmak yerine sadece bir sanat olarak sinemayla ilgilenen entelektüeller olarak itham edildiler.[100] Eisenstein'in konferansın arifesinde gösterime giren *Ekim* filmine, montajla "biçimci" meşguliyeti, izleyici kitlesinin kendisini özdeşleştirebileceği bir kahramanın eksikliği, Lenin karakteri için *tipleme* uygulanması (Nikandrov isimli bir işçi tarafından oynanmıştı), ki kalaslığı parti duyarlılığını çok rahatsız etmişti ve –özellikle, stüdyoda filmin ön izlemesinde görüntüsünün çıkarılmasını emreden Stalin'e karşı bir hakaretti– konferansın başlamasından sadece üç ay önce partiden kovulan, Ekim ayaklanmasının askeri lideri Troçki'yi tarif ettiği gerçeği nedeniyle acımsızca saldırılmıştı.[101]

Ama Lunacharski'nin komiserliği yönetimindeki Sovyet film tröstü Sovkino liderliğine de, yurtdışından ithal edilen ucuz eğlence filmlerine daha çekici ve daha sağlıklı bir Sovyet alternatifi sağlayamadığı için aynı derecede çok eleştiri gelmişti. Devletin propaganda silahı olarak Sovyet sinemasının daha popüler olması gerekiyordu. "Bizim filmlerimiz yüzde 100 ideolojik doğrulukta ve yüzde 100 ticari uygunlukta olmalı," diye ilan etmişti bir parti yetkilisi.[102]

Sovkino, 1920'lerden sonra gelişen bağımsız stüdyolarla birlikte en sonunda 1930'da dağıtıldı ve Sovyet sineması Soiuzkino'nun (Bütün Birlik Sovyet Film Tröstü) merkezi yönetimi altında tek, geniş devlet kuruluşu olarak ulusallaştırıldı. Baş apparatçik (Rus Sovyet bürokrasisi üyesi) Boris Shumiatski Sovyet sinema dünyasının en üst otoritesi haline geldi (1938 yılında Troçkici olarak kendi tutuklanmasına ve infazına kadar) ama sinemaya bayılan ve Kremlin sinema salonunda sık sık film seyreden Stalin boncuk gözlerini son filmlerden ayırmıyor ve çoğunlukla prodüksiyona karışıyordu.* Shumiatski, Moskova, Kiev, Leningrad ve Minsk'de büyük prodüksiyon stüdyolarıyla hasılat rekorları kıran Sovyet müzikalleri romantik komediler, savaş maceraları ve Stalin'in favori filmi *Chapaev* (1934) gibi** Batı modelli öncü filmlerle bir tür "Sovyet Hollywood"u yönetti. Shumiatski, sinema için sadece 1932'de 500'den fazla filmin yapılmasını gerektiren bir Beş Yıllık Plan çizmişti. Ve hepsi de proletarya saflarından gelen olumlu kahraman bireylerin Sovyet yaşantılarının olumlu birer portresini gerektiren, yeni ideolojik yönergelere uygun olacaktı. Parti kontrolündeki yapımcılar ve senaryo departmanları bütün bu eğlencenin siyasi açıdan doğru

---

* 1938'de Eisenstein'in *Alexander Nevski* filmi üzerindeki çalışmaların son safhasında Stalin ham çekimleri görmek istedi. Aceleyle Kremlin'e giden yapımcı bir makarayı unutmuştu. Stalin filme bayılmıştı ancak kimse ona filmin tam olmadığını söylemeye cesaret edemediği için film eksik makarayla piyasaya sürülmüştü. (J. Goodwin. *Eisenstein, Cinema and History* (Urbana, 1993),s. 162,).

** Görünen o ki Stalin diyalogdan uzun parçaları ezbere biliyordu. Bkz. R. Taylor ve I. Christie (editörler), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema Documents, 1896-1939* (Londra, 1994), s. 384.

olmasını sağlamak için prodüksiyonun başına getirilmişti. "Hayat gittikçe keyifleniyor, yoldaşlar," demişti Stalin. Ama sadece belirli tarzda kahkahaya izin vardı.

Eisenstein 1932'de geri döndüğünde var olan atmosfer buydu. Önceki üç yıl boyunca Sovyet sinemasının yarı muhalif elçisi olarak yurtdışındaydı. Avrupa'ya ve Hollywood'a yeni ses tekniklerini öğrenmek üzere gitmiş, hiç yapmadığı birkaç film anlaşması yapmıştı. Batı'nın özgürlüğünü sevmişti ve hiç şüphesiz Shumiatski'nin "biçimciler"e yaptığı saldırıların en aşırılarının kendisine yapılacağı Rusya'ya dönmeye korkuyordu. Stalin, Eisenstein'ı Batı'ya iltica etmekle suçlamıştı. NKVD, Eisenstein'ın eve dönmesi için yalvaran annesine zorbalık yapmış, eğer bunu yapmazsa onu bir şekilde cezalandırmakla tehdit etmişti. Dönüşünden sonraki ilk iki yılda Eisenstein, Soiuzkino tarafından reddedilen birkaç film teklifinde bulunmuştu. Devlet Film Okulu'nda eğitmenlik pozisyonuna geri çekilmiş ve (halka açık beyanatlarında) o dönemde seri üretilen alelade filmlere övgüler yağdırmasına rağmen, kendi yaptığı filmlerden ödün vermemiş, partinin 1935'teki ikinci sinema kongresinde istenmesine rağmen kendisini itham etmeyi cesur bir şekilde reddetmişti.[103]

Sosyalist gerçekçi kalıba uygun bir film yapma baskısıyla Eisenstein 1935'te Komsomol (Komünist Gençlik Ligi) tarafından verilen bir görevi kabul etmişti. Başlığını, Turgenyev'in *Bir Avcı'nın Notları*'ndan birini oluşturan ve ölümün doğaüstü işaretlerini tartışan köylü çocukları ile ilgili bir hikâye olan *Bezhin Otlağı*'ndan alan bir film çekecekti; tabii bu filmden başlığından başka bir şey almamıştı. Film aslında, Stalinist rejimin propagandalaştırdığı versiyona göre, köy Sovyet'inin başkanı olan babasının Sovyet kamulaştırma kampanyasına karşı bir *kulak* olduğunu ihbar edince Urallardaki uzak köyünün *kulakları* tarafından öldürülen çocuk kahraman Paviik Morozov'un hikâyesinden

esinlenmişti.* 1935'e gelindiğinde Morozov kültü zirveye ulaşmış, onunla ilgili şarkılar ve şiirler, hatta tam bir orkestra ve koroyla bir kantat bile yazılmıştı. Hiç şüphesiz bu, Eisenstein'ı onunla ilgili film yapmanın güvenilir olduğuna ikna etmişti. Ama onun filme bakışı kabul edilemez olarak addedilmişti. Hikâyeyi, bireylerin hikâyesinden tipler arasındaki eski ile yeni çatışmasına döndürmüştü ve komünistlerin *kulak* sabotajcıların direncini kırmak için kiliseyi sökmelerini gösteren bir sahnede, kamulaştırmanın yıkıcı bir şey olduğunu ima etmeye tehlikeli derecede yakınlaşmıştı. Filmin büyük bir kısmının çekilmiş olduğu Ağustos 1936'da Shumiatski, Eisenstein'a senaryoyu yeniden yazmasını emretti. Eisenstein yazar Isaac Babel'in yardımıyla sonbaharda tekrar çekimlere başladı. Kilise sahnesi çıkarılmış ve Stalin'i öven bir söylev eklenmişti. Ama sonra, Mart 1937'de, Shumiatski film üzerindeki bütün çalışmaların durdurulmasını emretti. *Pravda*'da yayımlanan bir makale, Eisenstein'ı kamulaştırmayı iyi ile kötü arasındaki ana çatışma olarak tasvir etmekle suçlayıp filmi "biçimci" ve dini karakteri nedeniyle itham etti.[104] Eisenstein hatalarını itiraf edip bunları basında yayımlamaya zorlandı, ama bu düşünceleri kendisi için önemli olanlar tarafından Stalinci efendilerine hicivli bir saldırı gibi kaleme alınmıştı. Filmin bütün negatifleri –1948'deki ölümünden sonra Eisenstein'ın kişisel arşivinde bulunan olağanüstü fotografik güzelliğe sahip birkaç yüz fotoğraf haricinde– yakıldı.[105]

Bezhin Otlağı'nın durdurulması sanatsal avangarda karşı yürütülen kampanyanın bir parçasıydı. 1934'te Birinci Yazarlar Kongresi'nde, geçmiş hatalarını kendini iyi bir Stalinci gibi göstererek kapatmaya çalışan eski Troçkici parti lideri Karl Radek –Eisenstein ve Sovyet avangardını çok etkileyen – James Joyce'un eserlerini mahkûm etmişti. Radek, *Ulysses*'i, bir mikroskoptan kameraya alınan "kurtçukların kaynaştığı gübre yığını" olarak tarif etmişti.[106] Bu hiç kuşkusuz *Potemkin Zırhlısı*'ndaki kurtçuk sahnesine atıfta bulunuyordu, Eisenstein rahatsızlık veren

* Aslında Morozov, propaganda nedeniyle çocuğu öldürmekle yalan yere suçlanan *kulak*'tan otuz yedisini infaz eden NKVD tarafından öldürülmüştü. Tam hikâye için bkz. Y. Druzhnikov, *Informer 001: The Myth of Paviik Morozov* (New Brunswick, 1397).

larvalardan birine, komuta eden subayın monoklundan bakarak yaklaşmıştı. Ardından, Ocak 1936'da, *Pravda,* Şostakoviç'in, 1934'te Leningrad'da yapılan prömiyerinden beri hem Rusya'da hem de Batı'da yüzlerce gösteri yapıp büyük başarı kazanan operası, *Mtsensk'li Lady Macbeth*'e karşı küçük düşürücü bir eleştiri yayınladı. "Müzik Yerine Kaos" başlıklı imzasız makalenin Kremlin'in tam desteği ile yazıldığı açıktı; kanıtlardan anlaşıldığı kadarıyla ve o zamanlar söylendiğine göre, makalenin yayımlanmasından birkaç gün önce operayı seyreden ve nefret ettiği açıkça belli olan Stalin'in kişisel talimatıyla Leningrad'daki parti patronu Andrei Zhdanov tarafından yazılmıştı.[107]

Dinleyici ilk andan itibaren sesin, inadına ahenksiz, karmaşık akışıyla şaşkınlığa uğrar. Ezgiler, gelişmemiş kısa parçalar duyulur ama sonra şamata, tırmalama ve çığlık içinde tekrar kaybolur... Bu müzik... tiyatroya... "Meyerholdculuğun" en olumsuz özelliklerinin katlanmışını taşır. Burada doğal, insani müzik yerine "solcu" bir karmaşa bulunmaktadır... Bu modanın Sovyet müziği için tehlikesi açıktır. Operada solcu bozulma, resimdeki, şiirdeki, eğitim ve bilimdeki aynı solcu bozulmadan kaynaklanmaktadır. Küçük burjuva icatları, gerçek sanat, gerçek bilim ve gerçek edebiyatta bir kırılma başlatır... Bütün bunlar ilkel ve bayağı.[108]

Bu sadece Şostakoviç'e bir saldırı değildi ama onun üzerindeki etkisi o kadar yıkıcıydı ki, bir daha opera yazmaya cesaret edemedi. Bu bütün modernistlere bir saldırıydı, resimde, şiirde, tiyatroda ve elbette müzikte. Özellikle, açık bir şekilde Şostakoviç adına ve partinin sanat üzerindeki kısıtlayıcı etkisine karşı konuşacak kadar cesur ve kendinden emin olan Meyerhold, yoğun hararetli ithamların hedefi olmuştu. Sovyet basınında "yabancı" olarak suçlanmış ve kendisini kurtarmak için 1937'de sosyalist realist *Ve Çeliğe Su Verildi*'yi sahnelemesine rağmen tiyatrosu bir sonraki yılın başında kapatılmıştı. Eski öğrencisinin yardımına Stanislavski gelmiş ve iki yönetmen sanatsal açıdan birbirlerine kutuplar kadar uzak olmalarına rağmen Mart 1938'de onu kendi Opera Tiyatrosu'na davet etmişti. Stanislavski o yaz

ölünce, Meyerhold tiyatronun sanatsal yönetmeni olmuştu. Ama 1939'da tutuklanmış, "itiraf" almak isteyen NKVD tarafından işkenceye uğramış ve sonra, 1940'ın başlarındaki kutup soğuklarında vurularak idam edilmişti.[109]

Avangarda karşı yapılan bu yenilenmiş saldırı, kültür politikalarına karşı bir karşı devrimi içeriyordu. 1930'lar sona ererken rejim, geçmişin kültüründen ayrı tutulabilecek "proleter" ya da "Sovyet" kültür biçimi yerleştirme fikrine olan bağlılığını tamamen terk etmişti. Yerine, kendi çarpıtılmış sosyalist gerçekçilik formuyla yeniden icat ettiği on dokuzuncu yüzyılın ulusalcı geleneklerine dönüşü desteklemişti. "Rus klasiklerinin" yeniden onanması, saltanat sürdüğü toplu kargaşa devrinde kültürü istikrar düşü yaratmak için kullanan ve özellikle "yabancı" avangardın etkisine karşı hareket eden kendi ulusalcı okulunu destekleyen Stalinci siyasi programın temel unsuruydu. Bütün sanatlarda on dokuzuncu yüzyıl klasikleri Sovyet sanatçıların uyması beklenen örnek olarak destekleniyordu artık. Ahmatova gibi çağdaş yazarlar yayıncı bulamazken Puşkin, Turgenyev, Çehov ve Tolstoy'un bütün çalışmaları (ama Dostoyevski'nin değil)* milyonlarca basılıyor, yeni okuyucularla tanıştırılıyordu. 1920'lerde ölen bir sanat olan manzara ressamlığı, özellikle Sovyet endüstrisinin doğal dünyaya olan destansı hâkimiyetini gösteren sahneler, sosyalist gerçekçi sanatın ayrıcalıklı kanalı olarak aniden eski yerine iade edilmişti; hepsinin stil kaynağı on dokuzuncu yüzyıl sonunun manzara ressamlarıydı, bazı yaşlı sanatçıların

* "Gerici pislik parçası" dediği Dostoyevski'nin Rus devrimci zihniyeti ile ilgili yıkıcı eleştirileri olan *Cinler* isimli romanını reddeden Lenin, (okumamıştı ama) Dostoyevski'den nefret ediyordu. Lunacharski haricinde hiçbir Sovyet lider onun edebi listede tutulmasının taraftarı değildi, Gorki bile ondan kurtulmak istemişti. Bu nedenle 1930'larda, Dostoyevski'nin görece daha az kitabı basılmıştı – 1938 ile 1941 arasında tüm kitapları yaklaşık 100.000 adet basılırken, Tolstoy'un eserleri 5 milyon kopya basılmıştı. Kruşçev'in siyasi yumuşama döneminde Dostoyevski'nin çalışmalarının basımı çoğalmıştı. Ölümünün yetmiş beşinci yılı anısına yayınlanan 10 ciltlik 1956 basımı Dostoyevski eserleri 300.000 kopya satılmıştı. Ki bu Sovyet standartlarına göre hâlâ düşüktü. (V. Seduro, *Dostoevski in Russian Literary Criticism, 1846-1956* (New York, 1957),s. 197; ve yine aynı yazarın, *Dostoevski's Image in Russia Today* (Belmont, 1975),s. 379).

gençliklerinde çalıştıkları Levitan ya da Kuindzhi veya Gezginlerdi. İvan Gronski'nin bir kez belirttiği gibi (*Izvestiia*'nın editöründen beklenebilecek bir dobralıkla) "sosyalist gerçekçilik, işçi sınıfın hizmetine sunulan Rubens, Rembrandt ve Repin'di."[110]

Müzikte de saati on dokuzuncu yüzyıla döndürmüştü rejim. 1910'ların avangard bestecileri tarafından kabul edilmeyen Glinka, Çaykovski ve *kuchkist*ler şimdi Sovyetler Birliği'nin gelecekteki müziği olarak destekleniyorlardı.

On dokuzuncu yüzyılda popüler ulusalcı sanat davasını destekleyen Stasov'un çalışmaları, kutsal yazı seviyesine yükseltildi. Stasov'un demokratik bir içerik ve ilerici amaç veya fikir sahibi sanata olan desteği 1930'larda sosyalist gerçekçi sanatın kurucu iddiası olarak harekete geçmişti. Diaghilev ve Avrupalı avangardın kozmopolitliğine muhalefeti, Stalinci rejimin "yabancı" modernistlere karşı kendi yürüttüğü kampanyanın hizmetine sokulmuştu.* Eleştirmenin görüşlerinin aşırı derecede çarpıtılmasıydı bu. Stasov bir Batıcıydı. Rusya'nın kültürünü Batı'nın kültür seviyesine yükseltmeyi, eşiti olarak Rusya'nın Batı ile temas kurmasını sağlamayı istiyordu ve onun ulusalcılığı hiçbir zaman Avrupa'nın etkisinden ayrı değildi. Ama Sovyet rejiminin elinde bir Rus şovenisti, Batı etkisi düşmanı ve Rusya'nın kültür üstünlüğünün Stalinci inancının kâhini oldu.

1937'de Sovyet Rusya, Puşkin'in ölümünün yüzüncü yılını kutladı. Bütün ülke şenliklerle meşguldü: Küçük taşra tiyatroları oyunlar sergiledi, okullar özel kutlamalar düzenledi, genç komünistler şairin hayatı ile ilgili yerlere hac yolculuğu yaptı, fabrikalar "Puşkinci" çalışma grupları ve kulüpler kurdu, kolektif çiftlikler Puşkin'in peri masallarından karakterlerin kılığına giren figürlerin bulunduğu Puşkin karnavalları gerçekleştirdi (bunlardan birinde, hiçbir neden yokken makineli tüfekli bir

* Örneğin Stasov'un çalışmalarının 3 ciltlik 1952 basımında (V. V. Stasov, *Sobranie sochinenii v ykb tomakh, 1847-1906* (Moskova, 1952)) Sovyet editörler, "Seçilen malzeme, Stasov'un, 'Sanat için Sanat', estetik, biçimcilik ve sanatta çürüme kâhinlerinin on dokuzuncu yüzyılda bulunabileceği İmparatorluk Akademisi'ne karşı mücadelesini gösterme çabamız için seçilmiştir" olağanüstü duyurusunu yapmışlardı.

Chapaev vardı), hayatıyla ilgili film parçaları yapıldı, adına kütüphane ve tiyatrolar kuruldu, cadde ve meydanlara, tiyatro ve müzelere şairin adı verildi.[111] Puşkin basımındaki patlama şaşırtıcıydı. Sadece jübilede, çalışmalarının on dokuz milyon kopyası satılmıştı ve 1937'de yayımlanması planlanan, ama düzenleme ve sık personel kaybı nedeniyle ancak 1949'da tamamlanan, bütün çalışmalarının yeni basımı için milyonlarca abonelik alınmıştı. *Pravda* onu "yarı ilahi" ilan ettiğinde ve merkezi komite "Rus yazın dilinin yaratıcısı", "Rus edebiyatının babası" ve hatta "komünizmin kurucusu" olduğu haberini veren bir kararname yayımladığında, Puşkin kültü coşkunun en üst seviyesine ulaştı.[112] "Yoldaşımız Puşkin" başlıklı bir makalede yazar Andrei Platonov, Puşkin'in Ekim Devrimi'ni öngörmüş olduğunu, çünkü Rus halkının ruhunun onun kalbinde "kor bir alev" gibi yandığını ileri sürmüştü, aynı ruh on dokuzuncu yüzyıl boyunca titremiş ve Lenin'in ruhunda yeniden alevlenmişti.[113] *Pravda*'nın iddia ettiğine göre, yazdığı her şey bütün insanlara hitap eden gerçek ulusalcı bir yazar olduğu için Puşkin'in anavatanı sadece eski Rusya değil, Sovyetler Birliği ve tüm insanlıktı.[114]

"Şiire sadece bu ülkede saygı duyuluyor," der Mandelstam arkadaşlarına 1930'da. "Ve başka hiçbir yerde şiir için daha fazla insan öldürülmemiştir."[115] Puşkin'e anıtlar diken Sovyet rejimi aynı zamanda edebi soyunu da katlediyordu. 1934'teki Birinci Yazarlar Kongresi'ne katılan 700 yazardan sadece ellisi ikinci kongreye katılabilmişti.[116] Stalin edebi kardeşliğe karşı zulmünde değişkendi. Bulgakov'u korumuş, Pasternak'ı bağrına basmıştı (her ikisi de Sovyet karşıtı olarak yorumlanabilir) ama RAPP kadrolarındaki parti uşaklarını ve sol kanat yazarları hiç tereddüt etmeden suçlamıştı. Stalin kültürel konularda cahil değildi. Ciddi eserler de okumuştu (şair Demian Bedny ona kitap ödünç vermekten nefret ediyordu, çünkü kitaplar geri geldiğinde üzerlerinde yağlı parmak izleri oluyordu).[117] Rusya'da şiirin gücünü biliyor ve korkuyordu. Stalin çok yetenekli ya da tehlikeli yazarlardan kıskanç gözünü ayırmıyordu: Gorki bile sürekli gözlem altındaydı. Ama 1934'ten sonra geniş çaplı terör serbest bıra-

kıldığında, Stalin daha zorlayıcı kontrol tedbirlerlerine yöneldi. Dönüm noktası Leningrad Parti başkanı Sergei Kirov'un katliydi. Kirov'un, Stalin'in emriyle öldürülmüş olması olasıydı: Partide Stalin'den daha popülerdi, daha ılımlı politika taraftarıydı ve onu başa geçirmek konusunda planlar vardı. Ama öyle veya böyle, Stalin, cinayeti Sovyet gücünün bütün "düşmanlarına" karşı toplu bir terör kampanyasını başlatmak için kullandı; bu durum Bolşevik liderlerden Bukharin, Kamenev ve Zinoviev'in 1936-38'deki göstermelik duruşmalarıyla zirveye çıktı ve ancak Rusya'nın 1941'de İkinci Dünya Savaşı'na girmesiyle hafifledi. Ahmatova, 1930'ların başlarını "vejetaryen yıllar" olarak tanımladı, bu, gelecekteki "etobur" yıllarla karşılaştırıldığında, görece zararsız oldukları anlamına geliyordu.[118]

Mandelstam ilk alınandı. Kasım 1933'te Stalin hakkında, arkadaşlarına gizlice okuduğu bir şiir yazmıştı. Yazdığı en sade, en anlaşılır dizelerdi. Dul eşi Nadezhda'nın, şairin yazdığı şiirin anlaşılabilir ve herkes tarafından ulaşılabilir olması endişesini taşıdığı şeklinde açıkladığı bir gerçekti bu. "Bence bütün hayatından ve çalışmalarından mantıklı bir şekilde akan bir jest, bir hareketti... Etrafımızda olan şeylerle ilgili ne düşündüğünü, anlamı açık terimlerle belirtmeden ölmek istemedi."[119]

Sağır yaşıyoruz altımızdaki toprağa
On adım ötede duyulmuyor konuşmalarımız,
Tek duyduğumuz Kremlin dağ adamı,
Cani ve köylü katili.
Parmakları tombul tırtıllar gibi
Ve kurşunlar gibi ağır, dudaklarından dökülen kelimeler,
Sırıtan hamamböceği bıyıklar
Ve pırıl pırıl botlar.
Etrafında ince boyunlu lider güruhu -
İnsan bozuntuları, o oynasın diye kuyruk sallayan.
Islık çalan, miyavlayan ve inleyen
O gevezelik edip parmağını sallarken,
Tek tek fırlatıyor yasaları zorla

nal gibi kafaya, göze ya da kasıklara.
Ve her cinayet bir ikram
Geniş omuzlu Oset'e.[120]

Mayıs 1934'te gizli polis evi bastığında Ahmatova Moskova'da Mandelstamları ziyaret ediyordu. "Arama bütün gece sürdü," diye yazmıştı Mandelstam'la ilgili bir anısında. "Şiir arıyorlardı ve sandıktan dışarı atılmış el yazılarına rastladılar. Hepimiz bir odada oturuyorduk. Çok sessizdi. Duvarın öbür tarafında, Kirsanov'un dairesinde, bir kitara çalıyordu... Onu sabah yedide aldılar."[121] Lubianka'daki sorgulama sırasında Mandelstam, doğruca Sibirya'daki çalışma kamplarına gönderilmeyi beklemesine neden olacak Stalin şiirini saklamaya çalışmadı (hatta işkencecileri için yazdı). Ama Stalin'in kararı "izole et ve koru" olmuştu: Bu safhada şairin ölüsü canlısından daha tehlikeliydi onun için.[122] Bolşevik lider Nikolai Bukharin, Mandelstam adına araya girmiş, Stalin'i, "Şairler her zaman haklıdır, tarih onlardan yana," diyerek uyarmıştı.[123] Pasternak ise Stalin onu evden telefonla aradığında, kendini riske atmamaya dikkat ederek Mandelstam'ı korumak için elinden geleni yapmıştı.[124]

Mandelstamlar Moskova'nın 400 kilometre güneyine, Voronezh'e sürgün edilmişlerdi. Moskova bölgesine 1937'de döndüler (ama başkentin içine girmeleri hâlâ yasaktı). O sonbahar sonunda, yaşayacak hiçbir yerleri yokken, Leningrad'da Ahmatova'yı ziyaret etmişler, Fıskiyeli Ev'deki odasında bir kanapede yatmışlardı. Bu son ziyaret sırasında Ahmatova, ikizi olarak düşündüğü kişi, Osip Mandelstam için bir şiir yazdı. Bu, her ikisinin de sevdiği şehir hakkında bir şiirdi:

Avrupa başkenti gibi değil
Güzellikte büyük ödülüyle -
Ama Yenisey'e boğucu bir sürgün gibi,
Çita'ya transfer gibi,
İşim'e, susuz Irgiz'e,
Ünlü Atbasar'a,

Svobodny ileri karakoluna,
Çürüyen ranzalardaki ceset kokusuna -
Yani bu şehir bana göre
O gece yarısı, soluk mavi -
Bu şehir, ilk şair tarafından kutlanan,
Günahkârlar tarafından ve senin tarafından.[125]

Altı ay sonra Mandelstam tekrar tutuklandı ve doğu Sibirya'da, Kolyma'da beş yıllık kürek cezasına mahkûm edildi; sağlık durumunun kötülüğü düşünüldüğünde bu aslında bir ölüm cezasıydı. Giderken yolda Yenisey Nehri'nden, Çita ve Svobodny şehirlerinden geçti ve sonunda Vladivostok'ta bir kamp yerinde, 26 Aralık 1938'de kalp krizi geçirerek öldü.

Mandelstam'la ilgili bir anı yazısında Ahmatova, her şeyini kaybetmiş arkadaşını, tutuklanmasının arifesinde, en son gördüğü zamanı hatırlar: "Benim için o sadece büyük bir şair değil, aynı zamanda büyük bir insandı da. Fontanka'daki evde benim için durumun ne kadar kötü olduğunu (muhtemelen Nadya'dan) öğrenince, Leningrad'da Moskova tren istasyonunda bana veda ederken, 'Annuşka (daha önce hiç böyle söylememişti) hiç unutma, benim evim senin evin,' demişti."[126]

Mandelstam'ın kışkırtıcı şiiri, Ahmatova'nın oğlu Lev Gumilev'in 1935'te tutuklanmasında da rol oynamıştı. Lev, babasının 1921'deki ölümünden beri Moskova'nın 250 kilometre kuzeyindeki Bezhetsk şehrinde akrabalarıyla birlikte yaşıyordu, ama 1929'da Fıskiyeli Ev'deki Punin evine taşındı ve birkaç başvurunun ardından ("sosyal kökenleri" nedeniyle reddedilmişti) sonunda 1934'te Leningrad Üniversitesi'ne tarih öğrencisi olarak kaydoldu. Bir bahar akşamı Lev, Fıskiyeli Ev'de Mandelstam şiirini okudu, ki o dönemde pek çok kişi gibi o da şiiri ezbere biliyordu. Ama o gece öğrenci arkadaşlarının arasında, Ekim 1935'te kendisini ve Punin'i tutuklamaya gelen NKVD'nin bir muhbiri vardı. Ahmatova çılgına dönmüştü. Moskova'ya koşmuş ve Stalin'e bizzat mektup yazan Pasternak'ın yardımıyla Lev'i çıkarmıştı. Ama bu Lev'in ilk tutuklanması değildi, son

da olmayacaktı. Hiçbir zaman Sovyet karşıtı kışkırtıcılığa dahil olmamıştı. Aslında tek suçu, Gumilev ile Ahmatova'nın çocuğu olmasıydı ve tutuklanmalarının tek nedeni annesinin Sovyet rejimine boyun eğmesini sağlamak için rehin tutulmaktı. Ahmatova'nın Mandelstam'la olan yakın ilişkisi onu yetkililerin karşısında şüpheli konuma sokmaya yeterliydi.

Ahmatova'nın kendisi de 1935'te NKVD'nin yakın kontrolü altındaydı. Ajanlar onu takip ediyor, arşivlerin şimdi ortaya çıkardığı bilgilere göre, tutuklanmasına hazırlık amacıyla Fıskiyeli Ev'e giren ve çıkan arkadaşlarının resimleri çekiliyordu.[127] Ahmatova içinde bulunduğu tehlikenin farkındaydı. Lev'in tutuklanmasından sonra Punin, evine yapılacak başka bir baskın beklentisiyle elyazmalarının bulunduğu büyük bir yığını yakmıştı.[128] Bütün diğer komünal apartmanlar gibi Fıskiyeli Ev de NKVD muhbirleriyle doluydu; üstelik bu muhbirler ücretli memurlar değil, kendileri de korkan ve sadakatlerini göstermek isteyen ya da komşularına karşı küçük garezleri olan veya onları ihbar ederek daha geniş bir yaşam alanına sahip olacaklarını düşünen sıradan insanlardı. Komünal yaşamın sıkışık koşulları, bunu yaşayanların içindeki kötüyü dışarıya çıkarıyordu. Herkesin birbiriyle anlaştığı komünal evler de vardı ama birlikte yaşamak genel olarak komünist idealden çok uzaktaydı. Komşular kişisel eşyalar konusunda tartışıyor, ortak mutfaklardan yiyecekler kayboluyor, geceleri gürültü yapan sevgililer ya da yüksek sesle dinlenen müzik ve herkesin sürekli olarak asabi bir paranoya içinde olması kavgaların NKVD'ye ihbara dönüşmesi için fazla zaman geçmesine olanak bırakmıyordu.

Lev, Mart 1938'de yeniden tutuklandı. Sekiz ay boyunca tutuldu ve Leningrad'daki Kresty Cezaevi'nde işkence gördü, ardından kuzeybatı Rusya'da, Beyaz Deniz Kanalı'nda on yıl ağır cezaya mahkûm edildi.* Bunlar, Stalin terörünün zirvede olduğu, milyonlarca insanın kaybolduğu zamanlardı. Sekiz ay boyunca Ahmatova her gün Kresty Cezaevi'nin önündeki kuyruğa girdi;

* Ceza daha sonra Norilsk'deki çalışma kampında beş yıla çevrilmişti.

şimdi o da, o küçük pencereden bir mektup ya da bir paket veren ve eğer kabul edilirse sevdiği kişinin hâlâ hayatta olduğunu bilmenin verdiği mutlulukla oradan ayrılan Rusya'nın pek çok kadınından biriydi. Şiirsel dönüşü *Requiem*'m arkasında bu vardı (1935 ile 1940 arasında yazılmış ve ilk olarak 1963'te Münih'te yayımlanmıştı). Ahmatova "Giriş yerine" kısa satırları şöyle yazar (1957):

Yezhov terörünün korkunç yıllarında, Leningrad hapishane kuyruğunda on yedi ay geçirdim. Bir seferinde biri tanıdı beni. Sonra arkamda, dudakları morarmış bir kadın, elbette daha önce adımı duymamıştı, herkesin içinde bulunduğu o uyuşukluktan sıyrıldı ve kulağıma şöyle fısıldadı (orada herkes fısıldayarak konuşurdu):

"Bunu tarif edebilir misin?"

Ve ben cevapladım. "Evet, edebilirim."

Sonra, yüzünden gülümsemeye benzer bir şey geçti.[129]

Ahmatova *Requiem*'de halkın sesi oldu. Şiir, sanatsal evriminde belirleyici bir anı temsil ediyordu, kişisel deneyimin lirik şairinin, *Requiem*'in kelimeleriyle, "yüz milyonun çığlık attığı ağız" olduğu anı.[130] Şiir yoğun bir şekilde kişiseldi. Ama birilerini kaybetmiş herkesin kederine ses veriyordu:

Bu sadece ölülerin,
Mezarlarında mutlu, güldüğü zamandı.
Ve gereksiz bir eklenti gibi, Leningrad
Hapishanelerinden sallandı.
Ve işkenceden duyarsızlaşan,
Mahkûm alayları yola çıktığında,
Ve kısa veda şarkıları
Söylendiğinde lokomotif düdükleriyle.
Ölüm yıldızları üzerimizde durdu
Ve masum Rusya kıvrandı
Kanlı çizmelerin altında
Ve hapishane araçlarının tekerlekleri altında.[131]

Ahmatova'nın Rusya'da kalma kararının bir şey ifade etmeye başladığı yer burasıydı. Halkının acısını paylaşmıştı. Şiiri ölüler için arkadaşlar arasında fısıltılı büyülerle söylenen bir ağıt oldu ve bir anlamda bu acıyı telafi etti.

> Hayır, yabancı gökkubbelerin altında değil,
> Ve yabancı kanatların sığınağında değil –
> O zamanlar kendi halkımlaydım,
> Orada, halkımın ne yazık ki olduğu yerde.[132]

5

1940'larm sonuna doğru bir tarihte Ahmatova, Nadezhda Mandelstam'la birlikte Leningrad'da yürürken, aniden, "Hayatımızın en iyi yıllarının pek çok insanın öldürüldüğü, açlık çektiğimiz ve oğlumun zorla çalıştırıldığı zaman olduğunu düşünmek..."[133] dedi. Terörden onun kadar acı çekmiş biri için İkinci Dünya Savaşı bir kurtuluş gibidir. *Doktor Jivago*'nun son sözünde Gordon'un Dudorov'a söylediği gibi, "Savaş başladığında, yalanın insanlık dışı gücü karşısında onun gerçek tehlikeleri ve ölüm tehditi bir lütuf gibiydi, o ölü mektup büyüsünü bozan bir kurtuluş gibiydi."[134] İnsanların savaştan önce düşünmeleri bile imkânsız olan şekillerde hareket etmelerine izin vardı ve onlar da öyle davranmışlardı. Sivil savunma için örgütlendiler. Gereklilik yüzünden sonuçlarını düşünmeden birbirleriyle konuştular. Kendiliğinden hareketler yeni bir milliyet duygusu ortaya çıkardı. Pasternak'ın daha sonra yazdığı gibi, "savaş bir canlılık zamanıydı ve bu bağlamda da kısıtlanmayan, mutlu bir topluluk duygusunun yenilenmesiydi."[135] Pasternak'ın savaş dönemi şiirleri bu topluluğa karşı duygularıyla doluydu; sanki mücadele, devleti soyup Rusya'nın milliyet duygusunun çekirdeğini ortaya çıkarmıştı:

Geçmişin beklenmedik değişikliği sayesinde,
Ve savaş ve fakirlik yılları
Sessizce fark etmeye başladım
Rusya'nın eşsiz özelliklerini

Sevgi duygumu aşarak
Gördüm dualarında
Yaşlı kadınların, sakinlerin
Öğrencilerin ve çilingirlerin [136]

Alman orduları 22 Haziran 1941'de Sovyet sınırını geçerken dışişleri bakanı Vyacheslav Molotov, radyoda anavatan, onur ve özgürlük için vatansever bir savaşın yaklaşmakta olduğuyla ilgili bir demeç veriyordu.[137] Ertesi gün Sovyet ordu gazetesi *Krasnaia zvezda* "kutsal savaş" olarak bahsetti bundan.[138] Komünizm savaş sırasında dikkat çekici bir biçimde Sovyet propagandasında yer almamıştı. Rusya adına, Sovyetler Birliği "halk ailesi" adına, Pan-Slav kardeşliği adına ya da Stalin adına savaşılıyordu, ama komünist sistem adına savaşılmıyordu. Desteği harekete geçirmek için Stalinist rejim, vatansever mesajları kamulaştırmanın yıkıcı etkilerinden yeni yeni kurtulan kırsal kesimi daha kolay ikna edebilecek olan Rus Kilisesi'ni bile kucaklamıştı. 1943'te, 1917'den beri ilk kez bir patrik seçildi; ilahiyat akademisi ve birkaç papaz okulu tekrar açıldı ve yıllar süren eziyetin ardından mahalle kiliselerinin, manevi yaşamlarının bir parçasını yeniden kazanmalarına izin verildi.[139] Rejim, Rus tarihinin askeri kahramanlarını göklere çıkardı –Alexander Nevski, Dmitri Donskoi, Kuzma Minin ve Dmitri Pozharski, Alexander Suvorov ve Mikhail Kutuzov– ve hepsi ulusun kendisini korumasının ilhamı olarak kullanıldı. Hayatları hakkında filmler yapıldı, onların adına askeri şeref rütbeleri yaratıldı. Tarih, sınıf savaşının planlanması değil büyük liderlerin hikâyesi haline geldi.

Rus sanatçıları savaş yıllarında yeni bir özgürlük ve sorumluluğa sahip oldular. Sovyet rejimi tarafından hoşnutsuzlukla

bakılan ya da yayımlanmaları yasaklanan şairler aniden cephedeki askerlerden mektuplar almaya başladı. Terör yılları boyunca okuyucuları tarafından unutulmamışlardı ya da görünen oydu ki, manevi otoritelerini gerçekte kaybetmemişlerdi. 1945'te Rusya'ya gerçekleştirdiği bir seyahatte Isaiah Berlin'e şöyle söylenmişti:

> Blok, Bryusov, Sologub, Esenin, Tsvetaeva ve Mayakovski'nin şiirleri askerler, subaylar ve hatta siyasi komiserler tarafından geniş çapta okunuyor ve ezberleniyordu. Uzun süre boyunca bir tür iç sürgün yaşayan Ahmatova ve Pasternak cepheden inanılmayacak kadar çok mektup almışlardı, mektuplarda hem yayımlanmış hem yayımlanmamış, çoğunlukla elden ele dolaşan elyazması kopyalardan alıntılar vardı; imza isteyenler, metinlerin gerçekliğinin onaylanmasını isteyenler, şu ya da bu soruna yazarın tutumunu öğrenmek isteyenler vardı.[140]

Zoshchenko bir yılda yaklaşık 6000 mektup aldı. Çoğu sık sık intihar etmeyi düşünen ve kendisinden manevi yardım istediğini belirten okuyuculardandı.[141] Sonunda bu tür sanatçıların ahlaki değerinin parti bürokratlarını etkilememesi düşünülemezdi ve bu sanatçılar için koşullar yavaş yavaş düzelmeye başladı. Ahmatova'nın *Altı Kitaptan* isimli erken liriklerinden bir koleksiyon yayımlamasına izin verilir. 1940 yazında sadece 10.000 kopyadan oluşan küçük bir basımın piyasaya çıktığı gün satın almak isteyenler uzun kuyruklar oluşturur, Leningrad'daki yetkililer bundan korkarlar ve parti sekreteri Andrei Zhdanov'un emriyle kitap dolaşımdan çekilir.[142]

Vatansever şiiri *Cesaret*'te (Sovyet basınında Şubat 1941'de yayımlandı) Ahmatova savaşı "Rus dünyasının" savunması olarak sunmuştu ve şiir savaşa dudaklarında onun kelimeleriyle giden milyonlarca askere cesaret vermişti:

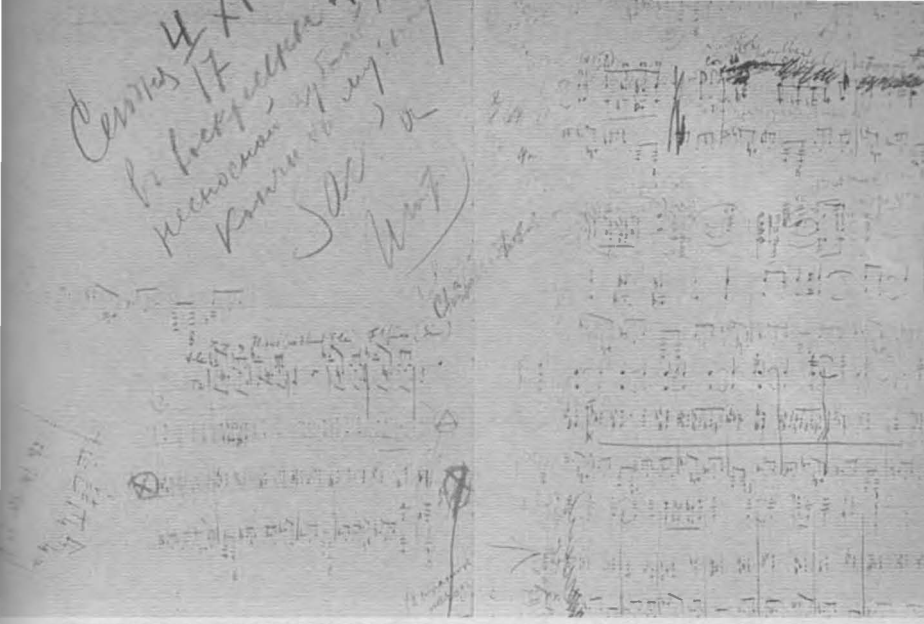
> Şu anda neyin dengede olduğunu biliyoruz.
> Ve tam şimdi nelerin olduğunu.
> Cesaret vakti saatlerimizi çalıyor,

Ve cesaret bizi terk etmeyecek.
Biz kurşun yağmurundan korkmayız,
Bizi başımızın üstünde çatı olmaması üzmez –
Ve seni koruyacağız, Rus dili,
Büyük Rus kelimeleri!
Seni torunlarımıza ileteceğiz
Özgür ve saf ve esaretten kurtulmuş
Sonsuza dek![143]

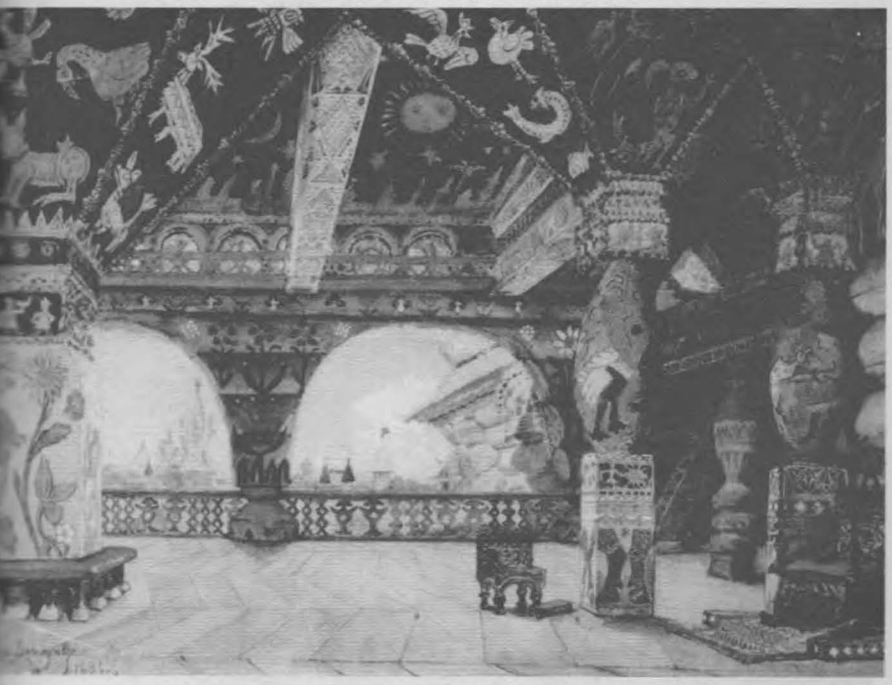
Savaşın ilk aylarında Ahmatova Leningrad'daki sivil savunmaya katıldı. Şair Olga Berggolts şöyle yazar: "Onu Fontanka'daki evin eski demir parmaklıkları yanında hatırlıyorum. Yüzü sert ve kızgındı, omzunda bir gaz maskesi asılıydı, sıradan bir asker gibi yangın nöbetini tutuyordu."[144] Alman orduları Leningrad'ı kuşatırken, Berggolts'un kocası edebiyat eleştirmeni Georgy Makogonenko, şehrin maneviyatını yükseltmek amacıyla radyo yayınında konuşması için Ahmatova'ya dönmüştü. Yıllar boyunca şiirleri Sovyet yetkilileri tarafından yasaklanmıştı. Yine de eleştirmenin daha sonra açıkladığı gibi Ahmatova'nın ismi şehrin ruhuyla öyle eşanlamlıydı ki, Zhdanov bile bu ihtiyaç saatinde boyun eğmeye hazırdı. Ahmatova hastaydı, bu nedenle konuşmasını Fıskiyeli Ev'de kaydetmesi kararlaştırıldı. Ahmatova'nın demeci gururlu ve cesurdu. Şehrin bütün mirasına yalvarmıştı, sadece Lenin'e değil, Büyük Petro'ya, Puşkin'e, Dostoyevski'ye ve Blok'a da. Konuşmasını eski başkentin kadınlarına etkileyici bir övgüyle bitirdi:

Torunlarımız savaşı yaşayan bütün anneleri onurlandıracaklar, ama bir hava saldırısı sırasında bir çatının tepesinde, elinde kayık kancası ve şömine maşasıyla ayakta durup şehri yangından koruyan Leningrad kadınının görüntüsü bakışlarını yakalayacak ve uzun süre tutacak; Leningrad kızı bir binanın hâlâ yanan yıkıntıları arasında yaralılara yardım etmeye gönüllü olur... Hayır, böyle kadınlar yetiştiren bir şehir fethedilemez.[145]

Şostakoviç de radyo yayınında yer aldı. O ve Ahmatova birbirlerinin çalışmalarını sevmelerine ve manevi bir benzeyiş



FOLKLOR FANTEZİLERİ. Bahar Ayini (1913,): *Igor Stravinski'nin orijnal partisyonu. Aşağıda: Viktor Vasnetsov: Mamontov'un Rimski-Korsakov operası* Kar Bakiresi *(Abramtsevo, 1881) için sahne tasarımı. Vasnetsov'un tasarımları, folk-benzeri renk kullanımı nedeniyle Ballets Russes ve Goncharova, Malevich ve Chagall gibi ilkelci ressamlar için birer görsel model haline gelmişti.*





İSKİTLİ RUSYA. *Nikolai Roerich tarafından ortaya çıkarılan eski (İskit) insan kurban etme ayininin canlandırılmasıydı. Arkeoloji eğitimi almış olan Roerich,* Bahar Ayini'nin *kostüm ve sahne tasarımlarını yapmıştı. Joffrey Ballet tarafından orijinal balenin 1987 tarihli (yukarıda) yeniden sahnelenmesi nedeniyle kopya edilmişlerdi. Müziğin ritmi ve koreografi, dansçıların ağırlıklarını ve hareketsizliklerini vurguluyordu. Bu, Roerich tarafından İskit Rusya'sıyla ilgili tablolarında iletilen bir duyguydu.* Aşağıda: *Roerich: İdoller* (Idols) *(1901).*



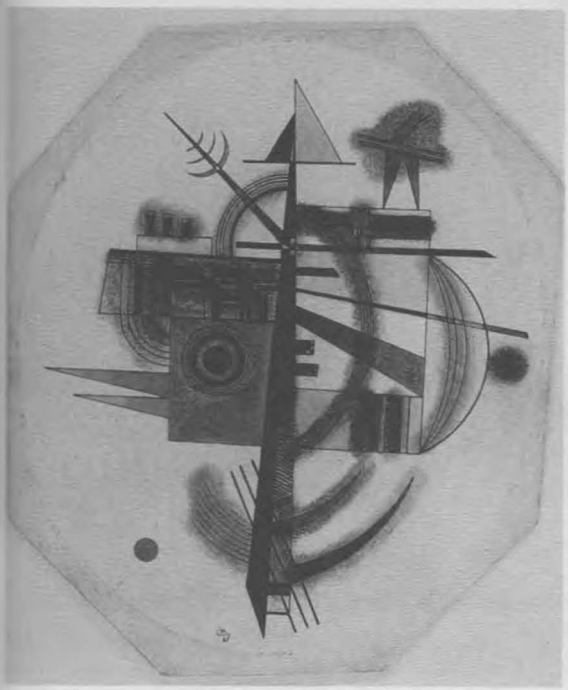


Roerich: Kar Bakiresi *(Chicago, 1921) için kostüm tasarımı. Stasov'un öğrencisi olan Roerich, burada ağır mücevherat ve Tatar benzeri başlığın gösterdiği gibi, Rus halk kültürünün Asyalı kökenlerine inanıyordu.*



PAGAN RUSYA. *Vasily Kandinski:* Renkli Hayat *(1907). Görünürde Rus-Hıristiyan sahnesi, Kandinski'nin antropolog olarak keşfettiği Komi bölgesinden pagan sembollerle doludur.* Aşağıda: *Kandinski:* Bütün Azizler II *(1911) Aziz Stephan ve Komi Şamanı Pam arasındaki yüzleşmenin hikâyesi anlatılır. Pam gibi (eziyetten bir kayıkla kaçarken görülür)iki aziz de (kayanın üstünde ayakta) büyücü şapkası giymişlerdir, ama aynı zamanda, başlarının etrafında Hıristiyan ve pagan geleneklerin iç içe girdiğini simgeleyen bir hale de vardır.*





SANATÇI ŞAMAN

Solda: *Kandinski:* Oval No. 2. *(1915). Kandinski'nin soyut tablolarının oval şekilleri ve hiyeroglifleri çoğunlukla Sibirya Şamanlarının davullarında gördüğü sembollerden kopyalanmıştı. Kancalı kıvrım ve çizgi atı, daireler ise Ay ve Güneş'i sembolize ederken, gaga ve gözler dans ritüelleri için pek çok Şaman tarafından giyilen kuş benzeri başlığı temsil etmektedir (aşağıda).*





RUSYA VE ASYA BOZKIRI. *Isaak Levitan:* Vladimirka *(1892). Rusya'nın mahkûmlarının Sibirya'daki sürgün cezasına giderken geçtikleri yoldu bu.* Aşağıda: *Vastly Vereshchagin:* Sürpriz Saldırı *(1871). Türkistan seferine Rus ordusuyla birlikte giden resmi bir savaş ressamı olan Vereshchagin'in tabloları, Asyalı kavimlere karşı yabani Rus vahşetine saldırı olarak algılanmıştı.*





ATLAR VE KIYAMET. *Puşkin'in* Bronz *Atlı'sından itibaren at Rusya'nın kaderinin ve kıyametin şiirsel metaforu haline gelmişti. Kuzma Petrou-Vodkin:* Kızıl Atı Yıkarken *(1912), güçlü bir şekilde Rusya'nın ikon geleneğinden etkilenmiş bir çalışma.* Aşağıda: *Kazimir Malevich:* Kızıl Süvariler *(1930).*





Nathan Altman: Anna Ahmatova portresi (1914).

hissetmelerine rağmen daha önce hiç karşılaşmamışlardı.* Her ikisi de şehirlerinin acısını derin bir şekilde hissediyorlardı ve bu acıyı kendi yollarında ifade etmişlerdi. Ahmatova gibi Şostakoviç de sivil savunmaya katılmıştı, itfaiyeci olarak. Savaşın ilk günlerinde Kızıl Ordu'ya katılmasını engelleyen tek şey gözlerinin bozuk olmasıydı. Konservatuvarın müzisyenleri temmuz ayında şehri Özbekistan'a, Taşkent'e gitmek için tahliye ederken, kuşatma altındaki şehri terk etmeyi reddetti. Yangınlar arasında ön cephedeki birlikler için marşlar bestelemeye başlamış, eylül ayının ilk iki haftasında bombalar Leningrad'a yağmaya başladığında, elektriği kesilmiş şehirde Yedinci Senfonisi'ni tamamlamak için mum ışığında çalışmıştı. Şostakoviç'in radyo demeci terör endişesi yüzünden oldukça dikkatli hazırlanmıştı. Şehre sadece yeni bir senfoniyi bitirmekte olduğunu söyledi. Normal hayat devam ediyordu.[146]

Aynı günün ilerleyen saatlerinde, 16 Eylül 1941'de Almanlar Leningrad kapılarını kırdılar. 900 gün boyunca şehrin bütün gıda ve yakacak tedariğini kestiler, Leningrad kuşatması Ocak 1944'te kırılana kadar belki de bir milyon insan ya da savaş öncesi nüfusun üçte biri hastalık ve açlıktan öldü. Ahmatova Alman işgalinin hemen ardından Taşkent'e, Şostakoviç ise, iki odalı dairesindeki eski püskü ama ayakta kalan bir piyanoda Yedinci Senfoni'nin son hareketlerini tamamladığı, Volga şehri Kuibyshev'e (şimdi devrimden önceki Samara adıyla biliniyor) taşınmıştı. Birinci sayfanın en üstüne kırmızı mürekkeple "Leningrad şehrine" diye yazmıştı. Senfoni prömiyerini 5 Mart 1942'de Kuibyshev'de yaptı. Volga'daki şehre taşınmış Bolşoy Tiyatrosu'nun orkestrası tarafından icra edilmişti. Radyo aracılı-

* Ahmatova nadiren bir Şostakoviç prömiyerini kaçırırdı. On Birinci Senfonisi'nin "1905 Yılı" ilk icrasından sonra, eleştirmenlerin ilgisiz diyerek önemsemediği (Kruşçev "yumuşama" dönemiydi) umut dolu devrimci şarkılarını, "korkunç kara bir gökyüzüne karşı uçan beyaz kuşlar"la karşılaştırmıştı. Ertesi yıl *"Şiirler"*in Sovyet baskısını "Dmitri Dmitrievich Şostakoviç'e, üzerinde yaşadığım dünya onun devri" diyerek ithaf etmişti. İkili en sonunda 1961'de tanıştı. "Yirmi dakika boyunca sessizce oturduk. Harikaydı," diye hatırlar Ahmatova. (E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* (Londra, 1994), s. 319, 321).

ğıyla tüm ülkede yayımlanan eser, Moskova'da dinleyen kemancı David Oistrakh'ın sözleriyle "insanlık ve ışığın sonunda muzaffer olacağına olan inancımızın kâhince onanışını" iletmişti.[147] Aynı ay ilerleyen bir tarihte yapılan Moskova prömiyeri tüm dünyada yayımlanmış ve yaşanan dram, icranın ortasındaki bir hava saldırısıyla daha da vurgulanmıştı. Senfoni kısa zamanda müttefik dünyada icra edilmeye başlandı, dayanıklılık ve hayatta kalma ruhunun sembolüydü, sadece Leningrad'ın değil, faşist tehdide karşı birleşen bütün ülkelerin sembolüydü ve 1942'de yalnızca ABD'de 62 kez icra edilmişti.[148]

Senfoni Petersburg temalarını yansıtıyordu: Lirik güzelliği ve klasisizmi, moderato'da nostaljik bir şekilde uyandırılıyordu (orijinal başlığı "Anılar"); ilerici ruhu ve modernliği, adagio'nun açılışındaki sert Stravinskivari rüzgâr akorduyla belirtiliyordu, ayrıca kendi vahşet ve savaş tarihi de (çünkü ilk hareketin *Bolero* benzeri marşı sadece yaklaşan Alman ordularının sesi değildi, içeriden geliyordu). Şostakoviç, müziğine 1936'da yapılan Stalinci saldırından beri müzikal dilinde bir tür çift dil geliştirmişti, birini Kremlin'deki efendilerini memnun etmek için, diğerini de bir sanatçı ve vatandaş olarak ahlaki vicdanını tatmin etmek için kullanıyordu. Görünürde başarı dolu bir sesle konuşuyordu. Ama Sovyet sevincinin törensel seslerinin altında daha yumuşak, daha melankolik bir ses vardı, sadece müziğinin ifade ettiği acıyı hissedenlerin duyabildikleri, dikkatli bir şekilde gizlenmiş bir hiciv ve aykırılık sesi. Bu iki ses Şostakoviç'in, ilk olarak Kasım 1937'de Leningrad Filarmoni'nin Büyük Salonu'nda icra edildiğinde yarım saat ayakta alkışlanan Beşinci Senfoni'sinde açık bir şekilde duyulabilir (bestecinin *Lady Macbeth*'e saldıranlara verdiği "sosyalist realist" yanıt).[149] Sovyet devletinin zaferini ilan eden sonsuz tantananın altında dinleyici, Mahler'in Beşinci Senfonisi'nden cenaze marşının uzaktan gelen ekosunu duyar ve marşı hatırlasın ya da hatırlamasın, hüznünü hisseder –çünkü o dinleyicinin neredeyse yarısı 1937 teröründe birilerini kaybetmiş olmalıydı– ve müziğe manevi bir rahatlama olarak yanıt verir.[150] Yedinci Senfoni aynı yoğun duygusal etkiye sahipti.

Sembolik hedefine ulaşması için senfoninin Leningrad'da –hem Hitler'in, hem de Stalin'in nefret ettiği şehirde– icra edilmesi çok önemliydi. Leningrad Filarmoni tahliye edilmişti ve şehirde kalan tek grup radyo orkestrasıydı. Kuşatmanın ilk kış mevsimi üyeleri on beşe indirmişti, bu nedenle emeklilerden ekstra müzisyen getirilmesi ya da Leningrad'ı savunan ordudan ödünç alınması gerekmişti. İcranın kalitesi çok yüksek değildi ama senfoni 9 Ağustos 1942'de, Hitler'in bir zamanlar Astoria Hotel'de Leningrad'ın düşüşünü hesapsız bir ziyafetle kutlamayı planladığı o günde, filarmoninin bombalanmış büyük salonunda en sonunda icra edildi. Şehir halkı konser salonunda bir araya geldiğinde ya da konseri caddede dinlemek için hoperlörlerin etrafında toplandığında bir dönüm noktasına ulaşılmıştı. Sıradan insanlar müzik sayesinde bir araya gelmişlerdi, şehirlerinin manevi gücüyle, şehirlerinin kurtarılabileceği inancıyla birleşmişlerdi. Prömiyerde bulunan yazar Alexander Rozen bunu bir tür ulusal arınma olarak tarif eder:

> Konserde pek çok kişi ağladı. Bazıları mutluluklarını gösterebilecekleri tek yol olduğu için ağladı, bazıları müziğin büyük bir güçle ifade ettiği şeyi yaşadıkları için ağladı, bazılar ise kaybettikleri insanların üzüntüsüyle ağladı, ay ise hâlâ hayatta olma duygusuna yenilerek ağladı.[151]

Savaş Rus besteciler için bir üretim ve görece yaratıcı özgürlük dönemiydi. Hitler'in ordularına karşı yapılan mücadeleden ilham alan ya da Stalinci terörün geçici gevşemesinden rahatlayan besteciler krize yeni bir müzik seliyle yanıt verdiler. Askerlerin yürüyüşleri için savaşçı melodilerin olduğu tempolu senfoni ve şarkılar talep edilen türlerdi. Bu türde müzik üretim hattı vardı. Besteci Aram Khachaturian Alman birliklerinin işgalinin ilk birkaç gününde Moskova'daki Besteciler Birliği'nin önünde bir "şarkı karargâhı" kurulduğunu hatırlar.[152] En ciddi besteciler bile kendilerini bu çağrıya yanıt vermek zorunda hissetmişlerdi.

Prokofiev ulusal davaya bağlılığını kanıtlamakta özellikle istekliydi. Batı'da on sekiz yıl yaşadıktan sonra, her türlü yabancı

bağlantının potansiyel ihanet olarak görüldüğü, Büyük Terör'ün dorukta olduğu Sovyetler Birliği'ne 1936'da dönmüştü. Prokofiev yabancı görünüyordu. New York, Paris ve Hollywood'da yaşamıştı ve Ballets Russes, tiyatro ve sinema besteleri nedeniyle görece de olsa zengin olmuştu. Renkli ve moda kıyafetleriyle Prokofiev, Moskova'nın o zamanki gri atmosferi içinde şaşırtıcı bir figürdü. O zamanlar konservatuvarda öğrenci olan piyanist Sviatoslav Richter onun "kareli pantalon, parlak sarı ayakkabılar giydiğini ve narçiçeği kravat taktığını" hatırlar.[153] Prokofiev'in, edebiyat enstitüsündeki bir öğrenci için terk ettiği İspanyol karısı Lina, Prokofiev ve yeni sevgilisi Kafkaslara gitmek üzere Moskova'yı terk ederken onları takip etmeyi reddettiği için 1941 yılında yabancı olması nedeniyle tutuklanır.* Prokofiev'e "biçimci" olması ve Puşkin'in *Boris Godunov* eserinin 1937 tarihli Meyerhold prodüksiyonu için yazdığı hiç icra edilmemiş partisyonu gibi deneysel müzikleri nedeniyle saldırılır. Ama onu kurtaran şey melodi bestelemekteki şaşırtıcı yeteneğidir. Beşinci Senfoni'si (1944) Sovyet savaş çalışmasının ruhunu mükemmel bir şekilde ifade eden coşkulu ve destansı temalarla doluydu. Ses perdesinin genişliği, kalın bas renkleri ve Borodinvari armonileri Rus toprağının azametini toplamıştı. Aynı epik nitelik *Savaş ve Barış*'ta, teması Rusya'nın Napolyon'a ve Hitler'e karşı savaşlarındaki çarpıcı paralellikleri açıkça anımsatan operada da bulunabilirdi. Operanın 1941 sonbaharında bestelenen ilk versiyonu savaş sahneleri kadar özel aşk sahnelerine de yer veriyordu. Ama 1942'de Sovyet Sanat Komitesi'nin yaptığı eleştirilerin ardından Prokofiev, Tolstoy'un amacını doğrudan ihlal ederek, Kutuzov'un destansı liderliğinin ve (Stalin benzeri) askeri dehasının Rusya'nın zaferinin anahtarı olarak vurgulandığı, köylü askerlerin epik maneviyatlarının ve Rus folk motiflerinin bulunduğu büyük koro parçalarının öne çıktığı, birkaç değişik versiyon bestelemek zorunda kalmıştı.[154]

* Sibirya'da yirmi yıl ağır cezaya çarptırılan Lina Prokofiev 1957 yılında serbest bırakıldı. Bir dul olarak yıllar süren çabalarının ardından en sonunda 1972'de Batı'ya dönmesine izin verildi. 1989 yılında Londra'da öldü.

Prokofiev, *Savaş ve Barış* partisyonu üzerinde çalışırken Eisenstein kendisinden 1944'te gösterime giren *Korkunç İvan* filminin müziklerini bestelemesini istemişti. Sinema Prokofiev için mükemmel bir araçtı. Talebe göre melodi bestelemek ve onları zamanında tamamlama becerisi inanılmazdı. Prokofiev için sinema, konservatuvarda Rimski Korsakov'dan eğitimini aldığı opera geleneğinin bir tür Sovyet versiyonu haline gelmişti. Klasik senfonisine yeni ilham katıyor, görkemli mizansenlere büyük ezgiler yazması için bir kez daha ona tam yetki veriyordu. Prokofiev'in Eisenstein'la işbirliği 1938'de *Bezbin Otlağı* felaketinden sonra, film yönetmenine, Rusya'yı on üçüncü yüzyılda Töton şövalyelerine karşı savunan Novgorod prensi ile ilgili epik tarih filmi (*Alexander Nevski,* 1938) yaparak Stalin'i memnun etmek için bir şans daha verilmesinden sonra başlamıştı. Eisenstein ilk sesli filmi için Prokofiev'den bir partisyon yazmasını istemişti. Meyerhold'un etkisiyle ikili, görüntü ve ses sentezi fikrine doğru ilerliyordu; bu, film kadar operaya da uygulayacakları, esasen Wagner ekolüne ait bir kavramdı.*

Bu teatral ideal *Alexander Nevski* ve *Korkunç İvan*'ı algılayışlarının merkezinde yatıyordu. Bu iki epik film esasen, on dokuzuncu yüzyılın büyük tarihi operalarının sinematik versiyonlarıydı. Özellikle *İvan*'da sahneler operadaki gibi yapılandırılmıştı ve Prokofiev'in parlak partisyonu da hiçbir opera sarayında garip kaçmazdı. Film fırtınalı ana motifleri Wagner'in *Die Walküre* eserinden ödünç alındığı açık olan bir uvertürle başlar. Orkestralaştırılmış aryalar ve korolar vardır; litürjik ilahiler, hatta uyumsuz bir polonez ve senfonik ana motifler ya da Eisenstein'ın yeni Wagner ekolünden olan filmini tarif ettiği gibi, müzikal dramın duygularını taşıyan çan sesleri bulunur. Müzik, dans ve dramın birleştiği son renkli sahnelerde Wagner'in bir zamanlar hayal ettiği gibi tam bir ses ve renk uyumuna ulaşma çabası bile vardır.[155]

---

* İki adam Meyerhold'la birlikte 1939'da Prokofiev'in *Samyon Kotko* operasında çalıştı. Ertesi yıl, Nazi-Sovyet anlaşmasının imzalanmasından sonra Eisenstein Moskova'da, Bolşoy'da *Die Walküre*'yi sahneledi. Daha fazla bilgi için bkz. R. Bartlett, *Wagner and Russia* (Cambridge, 1995), s. 271-81.

Eisenstein için bu filmler sanatsal prensiplerde bir cephe değişimini temsil ediyordu: 1920'lerin avangardı tiyatroyu sinemadan çıkarmaya çalışmıştı ve şimdi burada yeniden yerine koyuyordu. Görüntü ve sesin birleşik etkisi aracılığıyla temanın açık sıralı yorumu için montaj terk edilmişti. Örneğin *Alexander Nevski*'de filmin ana fikri, barışçı Ruslar ve Tötonik işgalcileri arasındaki heyecanlı çarpışma, programlı müzik ve görsel imgelemle iletilmişti. Eisenstein görsel imgelerle tonal imgeleri senkronize etmek için filmi yeniden kesmişti. Hatta ünlü savaş sahnesini partisyona uysun diye buz üstünde çekmişti.[156] Stalin *Alexander Nevski*'den çok memnun kalmıştı. Duygusal gücü, Sovyet rejiminin, savaşın patladığı dönemde ulusal morali artırmak için ihtiyaç duyduğu, destansı liderlik ve vatansever birlik propaganda mesajına, mükemmel bir şekilde uyarlanmıştı. Gerçekten de savaşın konusu Nazi tehditiyle o kadar açık bir paralellikteydi ki, gösterimi, 1939'daki Nazi-Sovyet paktının imzalanmasının ardından ertelenmişti.

Stalin, Korkunç İvan'ı kendi devlet adamlığının ortaçağ prototipi olarak görmüştü. 1941'de Sovyet Rusya savaşa girdiğinde, ulusa, Stalin'in İvan'ın devrinden çıkardığı dersleri hatırlatmak için iyi bir zaman gibi gelmişti: Bu güç (zalimce bile olsa) devleti birleştirmek ve yabancılarla vatan hainlerini ülkeden kovmak için gerekliydi. Resmi İvan kültü Büyük Terör'ün arifesinde (sanki haklı çıkarmak istermiş gibi) 1939'da başladı. "Velinimetimiz bizim çok duygusal olduğumuzu düşünüyor," diye yazar Pasternak, Şubat 1941'de Olga Freidenberg'e. "Büyük Petro artık uygun bir model değil. Yeni tutku, açıkça itiraf edildi, Korkunç İvan, *oprichnina* ve zulüm. Yeni operaların, oyunların ve filmlerin konusu bu."[157] Bir ay önce Zhdanov, Eisenstein'ı filmini yapması için görevlendirmişti. Ama Eisenstein'ın *Korkunç İvan*'ı algılayışı resmi algıdan çok uzaktı. Filmin onun hayalinde oluşan ilk bölümü, İvan'ın, Göğe Yükseliş Katedrali'ndeki Son Kıyamet freskosu önünde diz çöktüğü ve bir keşiş çarın emriyle infaz edilenlerin sonsuz listesini okurken devrinin kötülükleri için tövbe ettiği itiraf sahnesidir (filmin üçüncü ya da son bölümü için planlanmıştı).[158]

Bu durumda *İvan* başından itibaren bir trajedi, *Boris Godunov*'un, tiranlığın mal olduğu insanlık üzerine korkutucu bir yorum içeren Sovyet versiyonu olarak düşünülmüştü. Ama herkes bu tür ibret hikâyelerine Stalin'in ne yaptığını bildiği için filmin trajik doğası ve çağdaş teması film bitene kadar açığa çıkmayacaktı.[159] Filmin birinci bölümünde Eisenstein, İvan'ın cesur özelliklerini betimler, birleşik devletler vizyonu, düzenbaz *boyar*lara karşı korkusuz mücadelesi, güçlü otoritesi ve Kazan Tatarlarına karşı savaştaki liderliği. Stalin son derece memnun kalmış, Eisenstein, Stalin Ödülü ile onurlandırılmıştı. Ama başarısını kutlamak için düzenlenen ziyafette Eisenstein kalp krizi geçirir. O gün erken saatlerde epik filminin (1958 yılına kadar halka gösterime sunulmadı) ikinci bölümünün son dokunuşlarını yapar. Neler olacağının farkındadır. İkinci bölümde aksiyon kamusal alandan İvan'm içdünyasına dönmektedir. Çar şimdi işkence çeken, kendi paranoyası yüzünden terörün peşini bırakmadığı, toplumdan soyutlanmış bir figür olarak ortaya çıkar. Eski müttefiklerinin hepsi onu terk etmiştir, güvenebileceği kimse yoktur ve karısı, *boyar*ların bir entrikası sonucu öldürülmüştür. İvan ve Stalin arasındaki paralellikler kaçırılacak gibi değildir. Stalin de karısını kaybetmişti (1932'de intihar etmişti) ve bu ölümün Stalin'in akli dengesi üzerindeki etkisi, ki doktorlar paranoya ve şizofreni teşhisini çoktan koymuşlardı, hiç şüphesiz serbest bıraktığı teröre katkıda bulunmuştu.[160]

Stalin filmi gördüğünde müthiş öfkelenmişti: "Bu bir film değil, bir tür kâbus."[161] Şubat 1947'de Stalin, Eisenstein'ı Kremlin'de bir gece yarısı görüşmesine davet etmiş ve Rus tarihi üzerine açıklayıcı bir nutuk atmıştı. Eisenstein'ın İvan'ı, Hamlet gibi zayıf iradeli ve nevrotikti ama aslında gerçek çar büyüktü ve "ülkesini yabancı etkilerden korumak konusunda" zekiydi. Şöyle devam eder Stalin:

İvan çok zalimdi ve sen de onu zalim bir adam olarak betimleyebilirsin, ama neden zalim olması gerektiğini de göstermelisin. Korkunç İvan'ın hatalarından biri beş önemli feodal klanı kesmemesiydi. Eğer bu beş klanı yok

etseydi Karışıklık Dönemi olmayacaktı. Ayrıca Korkunç İvan birini idam ettirdiğinde uzun zaman pişmanlık duyup dua ederdi. Bu durumda Tanrı ona bir engeldi. Daha kararlı olmalıydı."[162]

İvan'ın ikinci bölümü Stalin tarafından yasaklandı ama Eisenstein'ın bir önceki filmin onaylanmış malzemesiyle birleştirmesi anlayışıyla üçüncü bölümün prodüksiyonuna yeniden başlamasına izin verilmişti. Stalin'in talebi sonucu İvan'ın sakalını kısaltmaya bile söz vermişti. İkinci bölümün Devlet Sinema Enstitüsü'ndeki gösteriminde Eisenstein, kendisini "biçimci sapmalar" nedeniyle suçladığı bir konuşma yapmıştı. Ama arkadaşlarına filmi değiştirmeyeceğini söylemişti. "Niye tekrar çekeyim?" dedi bir yönetmene. "İlk çekimde öleceğimi fark edemiyor musun?"[163] Yetenek gösterileri eksik olmayan Eisenstein'm, filmin üçüncü ve son bölümündeki itiraf sahnesinde, Stalin'in deliliği ve günahları ile ilgili dehşet verici bir yorumla sonuçlanacak sanatsal bir isyan hazırladığı açıktı.

Çar İvan hızlı hareketlerle diz çöküp alnını kaldırım taşlarına vurur. Gözleri kan içinde yüzmektedir. Kan kör eder. Kan kulaklarına girer ve sağır eder. Hiçbir şey göremez.[164]

Sahneyi çektiklerinde aktör Mikhail Kuznetsov, Eisenstein'a neler olduğunu sorar: "Bak, 1200 *boyar* öldürüldü. Çar *gerçekten* 'korkunç!' Tanrı aşkına neden pişmanlık duyuyor?" Eisenstein yanıt verir: "Stalin daha fazla insan öldürdü ama pişman değil. Bunu görsün ve pişman olsun."[165]

Eisenstein, büyük eseri *Boris Godunov* Dekabrist ayaklanmanın bastırılmasının arifesinde zorbalığa karşı Çar I. Nicholas'a bir uyarı görevi gören Puşkin'den esinlenmişti. Ama bir sanatçı olarak cesur karşı çıkışının dayandığı on dokuzuncu yüzyıl Rus hümanist geleneğinin bütününde daha derin bir anlam vardı. *Boris Godunov*'la olan bağlantıyı işaret eden yönetmen arkadaşlarından birine şöyle açıklar:

"Tanrım, gerçekten görebildin mi? Çok sevindim, çok! Elbette Boris Godunov: 'Beş yıl barış içinde yönettim, ama ruhum huzursuz..' Rus geleneği olmadan, büyük vicdan geleneği olmadan böyle bir film yapamazdım. Şiddet açıklanabilir, yasallaştırılabilir ama haklı çıkarılamaz. Eğer insansan karşılığı ödenmeli. Bir insan diğerini yok edebilir ama insan olarak bunu acı verici buluyorum çünkü insan en büyük değer.. Bu, bana göre, insanımızın, ulusumuzun ve edebiyatımızın ilham veren geleneğidir."[166]

Eisenstein'ın filmini tamamlayacak gücü yoktu. Kalp krizi onu sakat bırakmıştı. 1948'de öldü.

6

Ahmatova'nın 1944'te döndüğü Leningrad eski halinin bir gölgesiydi. Onun için "geniş bir mezarlık, arkadaşlarının mezarıydı," diye yazar Isaiah Berlin: "Bir orman yangınının sonrası gibiydi, nasıl yanmış birkaç ağaç kasveti daha da kasvetli yapar, işte öyle."[167] Savaştan önce evli bir adama âşıktı, Vladimir Garshin ünlü bir on dokuzuncu yüzyıl edebiyat ailesinden gelen bir tıp doktoruydu. Oğlunun tutuklanması sırasında ve 1940'daki ilk kalp krizinde ona yardımcı olmuştu. Leningrad'a dönüşünde yine onunla olmayı bekliyordu. Ama istasyonda karşılaştıklarında doğru gitmeyen bir şeyler vardı. Kuşatma sırasında Garshin Leningrad'ın baş sorgu yargıcı olmuştu ve yamyamlığın yaygınlaştığı aç şehirde her gün karşılaştığı dehşet akıl sağlığını götürmüştü. Ekim 1942'de karısı açlıktan yolda yıkılmış ve ölmüştü. Cesedini morgda fark etmişti.[168] Garshin'in Ahmatova'yı istasyonda karşılamasının nedeni ona ilişkilerinin bittiğini söylemekti. Ahmatova Fıskiyeli Ev'e dönmüştü. Sarayın yarısı bir Alman bombasıyla yıkılmıştı. Eski dairesinin duvarlarında geniş yarıklar vardı, camların hepsi kırılmıştı, su ve elektrik yoktu. Savaşta çarpışması için çalışma kampından serbest bırakılan oğlu Lev, Kasım 1945'te onunla birlikte yaşamak üzere geldi ve üniversitedeki çalışmalarına geri döndü.

Aynı ay, Ahmatova İngiliz bir ziyaretçiyi ağırladı. 1945'te Isaiah Berlin, Moskova'daki İngiliz Büyükelçiliği'ne daha yeni birinci kâtip olarak atanmıştı. 1909 Riga doğumlu, Rus-Yahudi bir kereste tüccarının oğlu olan Berlin, 1916'da ailesiyle birlikte, Şubat Devrimi'ne şahit olduğu Petersburg'a yerleşmişti. 1919'da ailesi Letonya'ya dönmüş ve ardından da İngiltere'ye göç etmişlerdi. Moskova elçiliğine atandığı dönemde Berlin, Marks üzerine yazdığı 1939 tarihli kitapla çoktan lider bir bilimadamı olarak kendini kanıtlamıştı. Bir Leningrad ziyareti sırasında Nevski Prospekt'teki Yazarlar Kitabevi'ni dolaşırken "bir şiir kitabının sayfalarını çeviren biriyle teklifsiz bir sohbete başlamıştı."[169] Bu kişinin tanınmış edebiyat eleştirmeni Vladimir Orlov olduğu ortaya çıkmıştı ve Berlin'e Ahmatova'nın hayatta olduğunu, Fıskiyeli Ev'de, bir taş atımlık uzaklıkta yaşadığı söylemişti. Orlov bir telefon görüşmesi yapmıştı ve o gün akşamüzeri saat üçte o ve Berlin, Ahmatova'nın dairesinin merdivenlerini tırmanıyordu.

> Neredeyse mobilya bile yoktu – aslında içerideki her şey, anladığım kadarıyla kuşatma sırasında gitmişti, yağmalanmış ya da satılmıştı: Bir masa vardı, üç ya da dört sandalye, ahşap bir sandık, bir kanepe ve yakılmamış bir sobanın üstünde de Modigliani'den bir çizim. Omuzlarında beyaz bir şal olan azametli, beyaz saçlı bir kadın yavaşça ayağa kalktı. Anna Andreevna Ahmatova sakin hareketleri, asil kafası, güzel, bir parça keskin hatları ve sınırsız bir keder ifadesi ile son derece ağırbaşlıydı.[170]

Bir süre sohbet ettikten sonra Berlin, dışarıdan birinin adını seslendiğini duydu. Bu, Berlin'in Oxford'da lisans öğrencisiyken tanıdığı, ardından Rusya'ya gazeteci olarak gelen Randolph Churchill'di, yani Winston Churchill'in oğlu. Churchill'in bir tercümana ihtiyacı olmuştu ve Berlin'in şehirde olduğunu duyunca onu Fıskiyeli Ev'e kadar aramıştı. Ama Ahmatova'nın dairesinin yerini tam olarak bilmediği için "Christ Church'teki günlerinde işine yarayan bir yöntemi benimsemişti". Berlin, aşağı inmiş ve varlığı Ahmatova için tehlikeli olan Churchill'le birlikte gitmişti. Ama aynı akşam geri dönmüş ve geceyi, belki

de kendisine âşık olan Ahmatova'yla sohbet ederek geçirmişti. Rus edebiyatı, Ahmatova'nın yalnızlığı ve soyutlanması, devrim öncesi Petersburg'un kaybolan dünyasında yaşayan ve Berlin'in de bazılarıyla yurtdışında tanıştığı arkadaşlarından konuştular. Ahmatova'ya göre Berlin, 1917'de ayrılan iki Rusya arasındaki mesajcıydı. Onun aracılığıyla, Leningrad'da bir "iç sürgün" olarak ayrı yaşadığını hissettiği şehir olan St Petersburg'un Avrupalı Rusya'sına dönebilmişti. Yazdığı en güzel şiirlerden olan *Beşli* dizisinde Ahmatova, İngiliz ziyaretçisi ile arasındaki bağlantıyı kutsal terimlerle hissettirir.

> Sesler havada ölür gider,
> Ve alacakaranlığı geride bırakır karanlık.
> Sonsuza kadar sessiz olan bir dünyada,
> Sadece iki ses var: Senin ve benim.
> Ve neredeyse zil benzeri sesine
> Görünmez Ladoga Gölü'nden gelen rüzgârın,
> O gece yarısı diyaloğu dönüştü
> Birbirine dolanmış gökkuşağının narin parıltısına.[171]

"Yani rahibemiz, yabancı casusların ziyaretlerini kabul ediyor," dedi Stalin, ya da öyle iddia edildi, Berlin'in Fıskiyeli Ev'e ziyareti kendisine söylendiğinde. Berlin'in casus olduğu düşüncesi gülünçtü ama Soğuk Savaş'ın başladığı ve Stalin'in paranoyasının aşırı uçlara gittiği o dönemde Batılı bir elçilik için çalışan herkes otomatik olarak casus kabul ediliyordu. NKVD Fıskiyeli Ev'deki gözetlemesini ana kapıda, özellikle Ahmatova'nın ziyaretçilerini kontrol edecek iki yeni ajanla ve dairesinin duvarlarıyla tavanına beceriksizce delikler açılarak yerleştirilen dinleme aletleriyle artırdı. Delikler küçük sıva yığınları bırakmıştı, Ahmatova ziyaretçilerine uyarı olması için bunlara dokunmamıştı.[172] Ve Ağustos 1946'da Ahmatova, iki bülteni onun çalışmalarını yayımladıkları için sansürleyen merkezi komite tarafından bir kararnameyle saldırıya uğradı. Bir hafta sonra Stalin'in ideoloji şefi Andrei Zhdanov, Ahmatova'yı, "eski aristokrat kültürünün

bir artığı" (geçmişte Sovyet eleştirmenler tarafından kullanılan bir deyim) ve "yarı rahibe, yarı fahişe ya da günahları dua ile karışmış rahibe-fahişe" diye acımasız bir şekilde tarif eder ve Yazarlar Birliği'nden çıkarıldığını açıklar.[173]

Ahmatova yiyecek karnesinden mahrum bırakılmış, arkadaşlarının bağışladığı yemeklerle yaşamaya zorlanmıştı. Lev'in üniversite derecesini alması engellenmişti. 1949'da Lev tekrar tutuklandı, itirafta bulunması için işkence edildi ve Omsk yakınındaki çalışma kampında on yıla mahkûm edildi. Ahmatova çok hasta oldu. Onun da tutuklanacağına dair ortalıkta dolaşan söylentiler Fıskiyeli Ev'deki bütün elyazmalarını yakmasına neden oldu. Bunların arasında yazarlar mahkemesi tarafından yargılanıp hapse mahkûm edilen bir kadın yazarla ilgili olan bir oyunun düzyazı taslağı da bulunuyordu. İşkence içindeki durumunun bir alegorisiydi oyun. Çünkü mahkeme bilinçli bir şekilde, yandaş yazarlar olarak taraf tutmaları gereken düşünce özgürlüğüne ihanet ediyordu ve edebi bürokratları devlet polisinden çok daha korkutucuydu.[174] Oğlunun serbest bırakılmasını sağlamak için çabalarken Stalin hakkında bir methiye bile yazması, mutlak umutsuzluğunun bir işaretidir.* Lev ancak Stalin'in ölümünden sonra, 1956'da serbest bırakılmıştı. Ahmatova onun tutuklanmasının nedeninin 1945'te Berlin'le buluşması olduğuna inanmıştı. Sorgusu sırasında Lev'e birkaç defa, bir seferinde kafası hapishane duvarına vurulurken "İngiliz casus" hakkında sorular sorulmuştu.[175] Ahmatova, (başka kimseyi edemese de) kendisini, Soğuk Savaş'ın nedeninin Berlin'le olan görüşmeleri olduğuna ikna etmeyi bile başarmıştı. "Kendisini ve beni, kozmik bir çatışma başlatmak için seçilmiş dünyanın tarihi kişiliklerinden biri olarak görüyordu," diye yazar Berlin.[176]

Berlin neden olduğu acı için hep kendini suçlamıştır.[177] Ama Fıskiyeli Ev'e yaptığı ziyaret ne Ahmatova'ya yapılan saldırının ne de Lev'in tutuklanmasının nedeniydi, hoş her ikisinin de mazereti olarak işe yaramıştı. Merkez komite kararnamesi sanatçının

* Daha sonra ise toplanan çalışmalarından çıkarılmasını talep etmişti.

özgürlüğüne –Sovyetler Birliği'ndeki son özgürlük sığınağına– yapılan yeni saldırının başlangıcıydı ve Ahmatova da açık bir şekilde başlangıç yeriydi. Aydın sınıf için rejimin ne yok edebildiği ne de kontrol edebildiği bir ruhun yaşayan sembolüydü: Onlara Terör ve savaşı atlatma gücü veren dayanıklılık ve insanlık onurunun ruhu. Zoshchenko kararnamenin, 1944'te Moskova'da, Politeknik Müzesi'nde, Ahmatova'nın 3000 dinleyici tarafından coşkun bir şekilde alkışlandığı bir edebiyat gecesinden Stalin'e bahsedilmesi sonucu hazırlandığına inanıyordu. Stalin'in, "Ayakta alkışı kim düzenledi?" diye sorduğu söylenir, karakteriyle o kadar uyumlu bir sorudur ki, kimse bunu uydurmuş olamaz.[178]

Aynı kararnameyle Ahmatova'dan başka saldırıya uğrayan diğer kişi Mikhail Zoshchenko'ydu. Ahmatova gibi o da Leningrad'da, manevi özerkliği Stalin'i kuşkulandıran şehirde yaşıyordu. Bu iki yazarın sindirilmesi Leningrad aydın sınıfına toplumdaki yerlerini göstermenin bir yoluydu. Zoshchenko, hicivcilerin sonuncusu –Mayakovski, Zamyatin ve Bulgakov, hepsi yok olmuştu– ve Stalin'in baş belasıydı. Saldırının doğrudan nedeni, 1946'da *Zvezda*'da (kararname ile sansürlenen bültenlerden biri) yayımlanan, hayvanat bahçesinden kaçan maymunun insan olarak yeniden eğitildiği çocuk masalı *Maymunun Maceraları*'ydı. Ama Stalin, Zoshchenko'nun hikâyelerinden yıllardır rahatsızlık duyuyordu. Zoshchenko'nun *Lenin ve Muhafız* (1939) eserinde resmettiği, Lenin'in küçük bir çocuk gibi davrandığı bıyıklı, kaba ve sabırsız "Güneyli tip" (Stalin Gürcistanlıydı) nöbetçi figüründe kendisini fark etmişti.[179] Stalin bu tür hakaretleri hiç unutmazdı. Bir "parazit" olarak sinizmi toplumu yozlaştırma tehditi bulunan, olumlu siyasi inançları olmayan bir yazar olarak düşündüğü Zoshchenko'ya yapılan eziyetle şahsen ilgileniyordu. Zhdanov ise kararnamenin ardından yaptığı şiddetli konuşmada aynı terimleri kullanmıştı. Yayımlanması engellenen Zoshchenko, Yazarlar Birliği'ne yeniden kabul edildiği Stalin'in 1953'teki ölümüne kadar tercüman olarak çalışmaya zorlanmış ve ayakkabıcılık olan ilk mesleğine dönmek zorunda kalmıştı. Ama o zamana kadar Zoshchenko o kadar büyük bir

depresyona girmişti ki, 1958'teki ölümüne kadar önemli hiçbir çalışma ortaya çıkaramamıştı.

Ahmatova ve Zoshchenko'ya yapılan saldırıları Zhdanov'un diğer bütün sanat dalları için sıkı bir parti çizgisi belirlediği bir dizi kararname izlemişti. Zhdanov'un etkisi o kadar hâkimdi ki, savaş sonrası dönem *Zhdanovshchina* ("Zhdanov'un devri") olarak bilinmeye başladı. 1948'de ölmesine rağmen kültürel politikaları Kruşçev'in buzların çözülmesi dönemine kadar (ve bazı yönlerden sonrasında da) geçerli oldu. Zhdanov'un ideolojisi, 1945'te Hitler'e karşı zaferle Doğu Avrupa'nın askeri fethinin ardından komünist elitler arasında ortaya çıkan Sovyet zaferinin gösterişçiliğini yansıtıyordu. Soğuk Savaş, kültürel ilişkilerde sıkı disiplin için yenilenen bir ihtiyaç ortaya çıkardı. Devlet terörü şimdi öncelikle aydın sınıfa yönelmişti, amacı bütün sanat ve bilim dallarına parti ideolojisi yoluyla Orwelvari bir uyum dayatmaktı. Zhdanov "çürümüş Batılı etkilere" karşı bir dizi şiddetli saldırı başlattı. "Biçimcilere" karşı yeni bir kampanya başlattı ve Sovyet halkına ve sanatsal zevkine yabancı müzik yapmakla suçlanan bestecilerin kara listesi (Şostakoviç, Khachaturian ve Prokofiev'in de dahil olduğu liste) Şubat 1948'de Merkezi Komite tarafından yayımlandı.[180] Adı geçen besteciler için ani iş kaybı, gösterilerin iptali ve Sovyet repertuvarından gerçekten yok oluşları demekti. Bu yeni temizlemenin açıklanan amacı Sovyet kültürünü Batı'ya kapatmaktı. Besteciler Birliği'nin başında bulunan Zhdanov'cu sabit fikirli Tikhon Khrennikov, Sovyet müzik kurumundan, yabancı ya da modernist etkili (özellikle Stravinski'nin) her şeyin kökünü kazıdı. Sovyetler Birliği'ndeki bütün bestecilere başlangıç noktası olarak katı bir şekilde Çaykovski ve on dokuzuncu yüzyıl Rus müzik okulunun modelini zorunlu kılmıştı.

Sovyet Rusya'nın kültürel ve siyasi üstünlüğü ile ilgili muazzam ulusal gurur Soğuk Savaş'ın Batı karşıtı duyguları ile el ele gidiyordu. Sovyet basınında Rusya'nın büyüklüğü hakkında gülünç iddialar görünmeye başladı. "Tarihi boyunca," diye ileri sürdü *Pravda*, "büyük Rus halkı dünya teknolojisini olağanüstü

keşifler ve icatlarla zenginleştirdi."[181] Marksist-Leninist ideolojinin yönetimi altında Sovyet biliminin üstünlüğü ile ilgili, –Arktik buzullarda bile yetişecek yeni bir buğday cinsi geliştirdiğini öne süren sahte genetikçi Timofei Lysenko gibi sahtekârların ve delilerin yükselmesine neden olan– saçma iddialar da ileri sürüldü. Uçak, buharlı makine, radyo, elektrik ampülü, Rusların kendilerine ait olduğunu iddia etmedikleri neredeyse hiçbir keşif ya da icat kalmamıştı. Hatta kinikler Rusya'nın fillerin anavatanı olduğu ile ilgili şakalar bile yapıyorlardı.*

Zafer gösterişçiliği, 1945'ten sonra Sovyet şehirlerinin yeniden inşasında planlara hâkim olan mimari tarzda da ifade buldu. "Sovyet İmparatorluğu," 1811'den sonra gelişen Rus İmparatorluk tarzının neoklasik ve gotik motiflerini, Sovyet başarılarının ihtişamını ilan eden anıtsal yapılarla birleştirdi. "Stalin'in katedralleri", 1945'ten sonra Moskova civarında hızla yükselen yedi kocaman düğün pastasına benzer yapı (dışişleri bakanlığı ve Lenin Tepelerindeki Moskova Üniversitesi grubu gibi), bu fiyakalı biçimin üstün örnekleriydi. Ama metro istasyonları, "kültür sarayları", sinemalar ve hatta sirkler bile Sovyet İmparatorluğu tarzında, heybetli biçimler, klasik cepheler, sütunlu girişler ve yeni-Rus tarihi motifleriyle inşa edilmişti. En çarpıcı örnek 1952 yılında inşa edilen Moskova metro istasyonu Komsomolskaia-Kol'tsevaia idi. Rusya'nın geçmişindeki askeri kahramanların anıtı olarak düşünülen devasa yeraltı "Zafer Holü" Rus barok tarzının bir örneğiydi. Dekoratif motifleri büyük ölçüde Rostov Kremlin Kilisesi'nden kopyalanmıştı.[182]

Rus kültüründe duyulan Rus gururu savaş sonrası dönemde hiçbir sınır tanımıyordu. Rus balesi dünyanın en iyisi ilan edilmişti, edebiyat ve müzik alanındaki Rus klasikleri ise dünyanın en popülerleri. Rusya'nın kültürel hâkimiyeti, bütün okullarda Rusçanın zorunlu dil olduğu, çocukların Rus peri masalları ve

* Andrei Sakharov o zamanlar söylenmekte olan bir şakayı anlatır. Bir Sovyet delegasyonu fillerle ilgili bir konferansa katılır ve 4 bölümlük bir rapor sunar: (1) Filler üzerinde Marksizm-Leninizm-Stalinizm klasikleri; (2) Rusya – Fil'in Anavatanı; (3) Sovyet Fili: Dünyanın En İyi Fili ve (4) Belarus Fili – Rus Filinin Küçük Kardeşi (A. Sakharov, *Memoirs* (Londra, 1990), s. 113).

edebiyatı ile yetiştirildiği Doğu Avrupa'daki uydu rejimlere ve Sovyetler Birliği'ndeki diğer cumhuriyetlere dayatılıyordu. Sovyet "halk" koroları ve dans toplulukları, Sovyet tarzında kendi devlet destekli "halk" gruplarının ortaya çıktığı (Yugoslavya'da Lado ve Kado, Polonya'da Mazowsze, Çekoslovakya'da Sluk ve Macaristan Devlet Topluluğu) Doğu Avrupa'yı sık sık ziyaret ediyorlardı.[183] Bu "halk" gruplarının belirlenmiş amacı Sovyet bloğu içindeki bölgesel ve ulusal kültürleri geliştirmekti. 1934'ten beri Sovyet politikası "biçimde ulusal ve içerikte sosyalist" kültürleri teşvik etmekti.[184] Ama bu grupların, temsil etmeleri gereken halk kültürü ile çok az gerçek bağları vardı. Profesyonellerden oluşan bu gruplar, Kızıl Ordu topluluklarının icra ettiği yapay halk şarkılarının damgasını açıkça taşıyan tarzda şarkılar söylüyor, danslar sergiliyorlardı, ulusal karakterleri ise sadece dış biçimlerine yansıyordu (jenerik "halk kostümleri" ve melodiler).

Sovyet politikasının uzun dönem planları bu "halk kültürlerini" on dokuzuncu yüzyıl Rus ulusalcılarının düzenlediği (ya da öyle inanılan) çizgide yüksek sanat biçimlerine yönlendirmekti. Moskova tarafından, Orta Asya ve Kafkasya cumhuriyetlerine, yani daha önce "ulusal opera" ve senfoni geleneği olmayan yerlere bu geleneği yerleştirmek için Rus besteciler atandı. Avrupai opera ve konser salonları, Alma Ata'ya, Taşkent'e, Buhara'ya ve Semerkand'a bu ithal Sovyet-Rus kültürünün dayanağı olarak geldi ve kısa zamanda Avrupa tarzında notaya dökülüp ardından on dokuzuncu yüzyıl Rus ulusal hareketinin müzikal çerçevesine yerleştirilen ve esasen yerel kavim melodilerine dayanan tamamen sahte bir "ulusal müziğin" garip sesiyle doldular.

Rus besteci Reinhold Gliere (genç Prokofiev'in hocası), Azeri melodileriyle Avrupai biçim ve ezgileri karıştırarak Azerbaycan'ın ilk ulusal operasını yazmıştı. Gliere aynı zamanda ilk Özbek operası *Gulsara*'yı (1937), kadınların eski ataerkil yaşam tarzından kurtulmalarını anlatan epik Sovyet hikâyesini, Özbek halk ezgilerini Berlioz tarzında armonize edip orkestralaştırarak da bestelemişti. Kırgız operası, Kırgız melodilerini,

pek çok ham ve açık armonilerle kendi hayallerindeki Kırgız ulusal tarzında orkestralaştıran iki Moskovalı (Vladimir Vlasov ve Vladimir Fere)tarafından kurulmuştu. Kazak ulusal operasının Rus kurucusu Evgeny Brusilovski, Kazak operası yazmaya 1950'lere, Alma Ata'daki konservatuvardan doğma büyüme Kazak bestecilerden oluşan yeni bir neslin ortaya çıkmasından çok sonraya kadar devam etmiştir. "Biçimcilere" karşı düzenlenen kampanya çok sayıda besteciyi, uzaktaki cumhuriyetlerin görece özgür atmosferi için Moskova ve Petersburg'dan ayrılmaya teşvik etmişti. Belki de 1920'lerin deneysel müziğinin bestecisi olarak daha iyi tanınan Alexander Mosolov, Gulaglar üzerinden Türkmenistan'a gitmiş ve Borodin tarzı ulusal Türkmen müziğinin bestecisi olarak 1973'teki ölümüne kadar burada kalmıştı. 1900'lerde St Petersburg'da Stravinski'nin en yakın rakibi ve 1920'lerin başlarında önde gelen avangard bestecilerin (Şostakoviç de dahil olmak üzere) hocası olan Maximilian Steinberg, kariyerini Özbek Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin halk sanatçısı olarak tamamlamıştı.[185]

Soğuk Savaş yoğunlaşıp Stalin'in kendi paranoyak "iç düşman" ve "casus" korkusu çoğaldıkça, rejiminin bütün yabancı etkilere karşı olan nefreti Yahudilere yöneldi. Bu Yahudi düşmanlığı ince bir şekilde Sovyet (yani Rus) vatanseverliğiyle örtülüyordu, ama "kozmopolitanlığa" karşı yapılan şiddetli saldırıların kurbanlarının çoğunlukla Yahudiler olduğu konusunda yanılgıya yer yoktu. Ocak 1948'de, Yahudi Anti-Faşist Komite (JAFC) başkanı ünlü Yahudi aktör Solomon Mikhoels devlet güvenlik birlikleri tarafından öldürüldü. Suikast, bu acımasız cinayetten üç gün önce Politbüro'nun bütün üyelerini çağıran, bir öfke krizinde Mikhoels'i itham eden ve bunun sembolik bir cinayet olacağını iddia ederek* "Mikhoels'in kafasına baltayla

* Stalin'in babası kapitone bir cekete sarılmış bir balta ile öldürülmüştü. Stalin'le birlikte 1900'lerde Tiflis'te çarist gizli polis için çalışan olası Ermeni katil, on altı yıl sonra, 1922'de Stalin'in emriyle bir kamyon tarafından ezilerek öldürülmüştü. (R. Brackman, *The Secret File of Joseph Stalin: A Hidden Life* (Londra, 2001), s. 38-43).

vurulacak, ıslak kapitone bir cekete sarılacak ve üzerinden kamyon geçecek," diye belirten Stalin'in katı şahsi talimatı doğrultusunda gerçekleştirilmişti.[186]

Mikhoels'in cinayeti, JAFC tarafından Sovyet Birliği'ne karşı düzenlenen Amerikan-Siyonist komploda yer almakla suçlanan birkaç düzine önde gelen Yahudi'nin tutuklanmasıyla ilişkilendirilmişti.* JAFC, 1941 yılında, Sovyet savaş kampanyası için Yahudileri harekete geçirmek amacıyla Stalin'in emriyle kurulmuştu. Filistin'deki sol kanat Yahudi topluluğundan ateşli bir destek almıştı, o kadar ki, Stalin yeni İsrail devletini Sovyetlerin Ortadoğu'daki etkisinin esas sahası haline döndüreceğini bile düşünmüştü. Ama İsrail'in 1948'den sonra ABD ile artan ilişkileri Stalin'in Yahudilere karşı ömür boyu sürecek olan nefretini açığa çıkarmıştı.[187] Binlerce Yahudi Moskova çevresindeki bölgelerden zorla tahliye edilmiş ve "yurtsuz parazitler" olarak Sibirya yabanına, Birobidzhan'da kurulan özel "Yahudi Özerk Bölgesi"ne sevk edilmişti: Burası, Nazilerin bir zamanlar Yahudileri göndermeyi düşündükleri, Hitler'in Madagaskar'ının bir tür Sovyet versiyonuydu. Kasım 1948'de Merkez Komite Sovyetler Birliği'ndeki bütün Yahudilerin Sibirya'ya yeniden yerleştirilmesi kararını vermişti.[188]

Kültürel alanda avangardın "çirkin çarpıklıkları" Eisenstein, Mandelstam, Chagall gibi Yahudilerin etkisine yüklendi. Bu hücum şahsen Stalin tarafından başlatılmıştı. Hatta dilbilimi çalışmış ve 1949 yılı boyunca *Pravda*'da, aslen 1900'larda Niko Marr tarafından geliştirilen Gürcü dilinin Yahudi kökenleri olduğunu söyleyen "Yahudi" teorisini suçlama amacıyla, uzun uzun yazmıştı.[189] 1953'te Stalin, Kremlin'de çalışan birkaç doktorun, Zhdanov ve diğer bir Politbüro üyesi A. S. Shcherbakov'u zehirlediklerine dair uydurma suçlamalarla (sözde "Doktorlar

* Hatta Stalin'in evlilik bağıyla akrabası olan Anna Redens ve Olga Allilueva bile Yahudi bağlantıları nedeniyle tutuklandı. İki teyzesinin tutuklanmasını kızına açıklayan Stalin, "Çok şey biliyorlar. Çok konuşuyorlar," demişti. (S. Allilueva, *Only One Year* (New York, 1969), s. 154).

Komplosu") tutuklanmasını emretti.* Basında "beyaz gömlekli katillere" karşı yapılan verip veriştirme Yahudi karşıtı bir nefret dalgası üretti ve pek çok Yahudi işlerinden ve evlerinden çıkarıldı. Yahudi bilimadamlarıyla sanatçılar, Yahudi'den çok Rus olsalar da (pek çoğunda durum buydu) "burjuva ulusalcı" olarak saldırılara maruz kaldılar. Sovyet pasaportlarında "Yahudi" yazıyor olması Siyonist olarak suçlanmaları için yeterliydi.**

Yahudi film yönetmenleri (Leonid Trauberg, Dziga Vertov, Mikhail Romm) "Rus karşıtı" filmler yapmakla suçlanıp stüdyolarından çıkmaya zorlandılar. Vasily Grossman'ın savaş muhabiri olarak çalışmalarına dayanan *Stalingrad* romanı öncelikle ana karakter Rus Yahudisi olduğu için yasaklandı. Grossman'ın JAFC Edebiyat Komitesi için topladığı, Sovyet topraklarında soykırımı anlatan anıya dayalı, hâlâ rakipsiz olan romanı *Kara Kitap* (ilk kez 1980'de Kudüs'te basıldı) Sovyetler Birliği'nde hiç basılmadı. Grossman 1930'da romanı yazmaya başladığında kendisini Sovyet vatandaşı olarak görüyordu. Devrim Yahudilere yapılan çarist eziyete bir son vermişti. Ama son romanında, epik savaş zamanı hikâyesi *Hayat ve Kader*'de (ilk kez 1980'de İsviçre'de basıldı) Nazi ve Sovyet rejimlerini karşıtlar olarak değil, birbirinin ikizi gibi resmetmişti. Grossman 1964'te, başyapıtının kendi anavatanında basılmasından bir çeyrek yüzyıl önce öldü. Bir Yahudi mezarlığında gömülmek istemişti.[190]

"Sovyet zaferinden sonra otuzların tecrübelerinin tekrarlanmayacağına inanmıştım ama her şey bana olayların o zamanlar nasıl olduğunu hatırlattı," diye yazar Ilya Ehrenburg (Stalin dö-

---

* Bu saygıdeğer doktorlardan biri, Isaiah Berlin'in, Kremlin sırlarını 1945'te Moskova'ya gelen yeğeni aracılığı ile İngilizlere vermekle suçlanan amcası Leo idi. Çok kötü şekilde dayak yiyen Leo intihara kalkışmış ve sonunda casusluk yaptığını "itiraf" etmişti. Bir yıl hapiste yatmış ve Stalin'in ölümünden kısa bir süre sonra 1954'te serbest bırakılmıştı. Bir gün, hapishanede geçirdiği dönem nedeniyle hâlâ zayıf olan Leo, işkencecilerinden birini sokakta yürürken önünde görmüş ve kalp krizi geçirerek ölmüştü. (M. Ignatieff, Isaiah Berlin: *A Life* (Londra, 1998), s. 168-9).

** Bütün SSCB vatandaşlarının Sovyet pasaportu vardı, ancak pasaportlarının içinde onları etnik kökenlerine göre tanımlayan bir de kategori bulunmaktaydı.

neminden yara almadan çıkan birkaç yaşlı Yahudi aydından biri) *İnsan, Yıllar – Hayat*'ta (1961-66).[191] Savaş yıllarından sonra bu şekilde gelen yeni terör dalgası eskisinden daha baskıcı hissedilmiş olmalıydı; böyle bir şeyi ikinci kez atlatmaya çalışmak herhalde insanın akıl sağlığını korumaya çalışması gibiydi. Ehrenburg 1947'de Ahmatova'yı Fıskiyeli Ev'de ziyaret etmişti.

> Modigliani tarafından yapılan tablosunun duvara asılı olduğu küçük odada oturuyor ve her zamanki gibi hüzünlü ve muhteşem şekilde, Horace okuyordu. Şanssızlıklar birer çağlayan gibi çarpmışlardı ona, böyle bir ağırbaşlılığı, dinginliği ve gururu koruyabilmek için sıradan bir dayanıklılıktan daha fazlası gerekirdi.[192]

Horace okumak akıl sağlığını korumanın bir yoluydu. Bazı yazarlar edebiyat adamı ya da Kornei Chukovski gibi çocuk kitapları yazarı oldular. Diğerleri, Pasternak gibi, yabancı çalışmaların tercüme edilmesine döndüler.

Pasternak'ın Rusça Shakespeare'leri, tamamen orijinallerine bağlı kahnmasa da gerçek birer sanatsal güzelliktir. Stalin'in en beğendiği şairdi, tutuklanmayacak kadar değerliydi. Gürcistan sevgisi ve Gürcü şiirleri çevirileri onu Sovyet lidere kendini sevdirmişti. Moskovalı bir centilmenin bütün konforlarının ortasında yaşıyor olmasına rağmen Pasternak terörün acısını farklı bir şekilde çekiyordu. Yardım edemediği bütün yazarların çektiği acı yüzünden suçluluk duyuyordu. Ahlaki değerlerini Dekabristlerden alan Rus geleneğinde büyük bir yazar olmayı bırakın, sadece hayatta olmasının bile insan olarak daha az onurlu olduğunu kanıtladığı fikriyle işkence çekiyordu. 1945'te çeşitli nedenlerle Pasternak'la karşılaşan Isaiah Berlin, "aynı noktada dönüp duruyor ve [yetkililerle sefil bir anlaşma] reddetmek için gülünç bir şekilde aşırıya kaşıyordu, onu tanıyan hiç kimse böyle bir suçlamayı düşünmeye bile başlamazdı," diye yazar.[193]

Pasternak, Ahmatova ve Zoshchenko'nun suçlandığı Yazarlar Birliği toplantısına katılmayı reddetti. Bu nedenle birliğin yönetim kurulundan çıkarıldı. Ahmatova'yı görmeye gitti.

Ona para verdi, *Pravda*'nın ona "yabancı" ve "Sovyet gerçeğine uzak" diye saldırmasına bu neden olmuş olabilirdi.[194] Nihayet Pasternak'ın savaş iyimserliği eski zulüm ve yalan rejiminin dönmesiyle yıkılmıştı. Kamu hayatından çekildi ve artık dünyaya vereceği son mesajı olarak düşündüğü eseri üzerinde çalışmaya başladı: *Doktor Jivago*. Rus devriminin ve içsavaşın dehşet veren kaosu içinde geçen romanın ana temasının, Jivago tarafından temsil edilen eski aydın sınıfın korunması olması hiç de tesdüfi değildir. Pek çok yönden, kahramanın devrimciler üzerinde biraz etkisi olan ve doğru insanları arayarak ağabeyini sıkıntılı durumlardan kurtaran küçük kardeşi, Evgraf isimli garip figür, Pasternak'ın olmak istediği kurtarıcı tipin ta kendisidir. Pasternak romanı en iyi çalışması olarak görüyordu (şiirlerinden daha önemliydi), onun düzyazı vasiyetiydi ve mümkün olduğu kadar geniş kitleler tarafından okunması kararındaydı. *Novyi mir* tarafından ertelenmesi ve sonra reddedilmesinin ardından yurtdışında basılması kararı onun Sovyet Rejimi'nin kabadayılığına karşı son isyan hareketiydi.*

Şostakoviç, aklını korumanın başka bir yolunu buldu. 1948'de Moskova ve Leningrad konservatuvarlarındaki öğretmenlik görevlerinden çıkarılmış öğrencileri de, "biçimci" ile birlikte çalıştıkları için tövbe etmeye zorlanmıştı. Ailesi için endişelenen Şostakoviç "hatalarını" nisan ayındaki Besteciler Kongresi'nde kabul etti: "Halkın" beğenip anlayacağı tarzda müzik yazmaya söz verdi. Şostakoviç bir süre intiharı düşündü. Çalışmaları konser repertuvarlarında yasaklandı. Ama daha önceki dönemlerde olduğu gibi sinemada bir sığınak ve çıkış buldu. 1948 ile 1953 arasında an az yedi film için müzik besteledi.[195] "Yememi sağlıyor," diye yazmıştı arkadaşı Isaak Glickman'a, "ama aşırı yorulmama da neden oluyor."[196] Diğer besteci arkadaşlarına "tatsız" bir iş olduğunu, "sadece aşırı fakirlik duru-

* Rusya'dan kaçırılan ve ilk olarak İtalya'da 1957 yılında basılan *Doktor Jivago* uluslararası *bestseller* oldu ve Pasternak 1958'de Nobel Ödülü'ne aday gösterildi, ancak "Yazarlar Birliği"nin baskısı ve Sovyet basınında aleyhinde yapılan ulusalcı taciz nedeniyle reddetmek zorunda kaldı. Pasternak 1960'da öldü.

munda" yapılabileceğini söylemişti.[197] Şostakoviç'in bu alelade işten kazanabileceği bütün paraya ihtiyacı vardı. Ama aynı zamanda "partinin yaratıcı hayatında" yer aldığını da göstermesi gerekiyordu. Bu yıllarda bestelediği beş film partisyonu saygın Stalin Ödülü'ne layık görülmüş ve Alexandrov'un *Elbe'de Toplantı*'sında (1948) iki şarkı çok iyi çıkış yapmış, rekor sayıda satılmıştı. Bestecinin kendi siyasi rehabilitasyonu ve ailesi için bir nebze rahatlık sağlanmıştı.

Yine de bütün bu süre boyunca Şostakoviç "çekmeceler" için gizli gizli müzik yazıyordu. Bunlardan bazıları, Sovyet liderlerin cafcaflı konuşmalarına bestelenen müzikle Zhdanov dönemi kantat hiciv *Rayok* ya da *Dikiz Gösterisi* gibi müzikal taşlamalardı, eser en sonunda prömiyerini 1989'da Washington'da yapmıştı.* Şostakoviç akıl sağlığını korumak için bütün sanatçıların hepsinden daha fazla (içinden) gülmüştü: Gogol ve Zoshchenko'nun yazılarını bu kadar çok sevmesinin sebebi buydu. Ama bu dönemde bestelediği müziğin çoğu çok kişiseldi, özellikle Yahudi temalı müzikleri. Şostakoviç Yahudilerin acısıyla özdeşleşmişti. Hatta bir yere kadar Yahudi bir kimlikle özdeşleşmişti, bir besteci olarak kendisini Yahudi diliyle ifade etmeyi seçmiş ve Yahudi melodilerini bestelerine dahil etmişti. Şostakoviç Yahudi müziğinde sevdiği şeyi bir röportajda şöyle ifade eder: "Hüzünlü entonasyonların üzerine şen bir melodi yerleştirebilme yeteneği. İnsan niye şen bir melodi çalar? Kendisini hüzünlü hissettiği için."[198] Ama Yahudi müziğini kullanmak aynı zamanda ahlaki bir duruştu, faşizmin bütün biçimlerine karşı çıkan bir sanatçının protestosuydu.

Şostakoviç Yahudi temalarını ilk olarak, Şubat 1944'te ölen yakın arkadaşı müzikolog İvan Sollertinski'ye ithaf ettiği İkinci Piyano Üçlüsü'nün (1944) finalinde kullanmıştı. Kızıl Ordu'nun

---

* Şostakoviç'in *Rayok*'u ne zaman yazdığı tam açık değildir. Taslakları 1948 olarak tarihlense de sürekli ev aramaları nedeniyle Stalin'in ölümünden sonraya kadar tüm orkestrasyonu yazmaya cesaret etmiş olması mümkün değil gibidir. (daha fazla bilgi için bkz. *"Shostakovich's Anti-formalist Rayok: A History of the Work's Composition and Its Musical and Literary Sources"*, R. Bartlett, *Shostakovich in Context* (Oxford, 2000), s. 135-58).

Majdanek, Belzec ve Treblinka'daki Nazi ölüm kamplarını ele geçirmesiyle ilgili raporların geldiği dönemde bestelenmişti. Stalin, Yahudilere karşı kendi kampanyasını başlattığı için, Şostakoviç protestosunu çalışmalarının çoğunda Yahudi temaları benimseyerek seslendirmişti: *Yahudi Şiirinden* (1948) şarkı dizisi doktorlar komplosunun dorukta olduğu dönemlerde, kendi dairesindeki özel konserlerde cesurca icra ediliyordu; On üçüncü Senfoni (1962), şair Yevtushenko'nun, Naziler tarafından 1941'de Kiev'de öldürülen Yahudiler için yazdığı sözlerle ağıtı "Babi Yar'; ve No.3'ten (1946) unutulmaz No.8'e kadar (1961) bütün yaylı sazlar dörtlüleri. Sekizinci Dörtlü resmi olarak "faşizm kurbanlarına" adanmıştı ama Şostakoviç, kızına aslında "kendime adadım" demişti.[199] Sekizinci Dörtlü Şostakoviç'in müzikal otobiyografisiydi, kendi hayatının ve ulusunun Stalin dönemindeki hayatının trajik bir özeti. Kendinden alıntılarla dolu bu yoğun kişisel çalışmanın bütününde aynı dört nota tekrarlanır (re-mi bemol-do-si), Alman müzikal işaretleme sisteminde dört harf bestecinin ismini oluşturur (D-S-C-H). Bu dört nota mersiye gibiydi. Gözyaşları gibi düşüyordu. Dördüncü ve sonuncu harekette bu dört nota sembolik olarak, Şostakoviç'in kendisi için söylediği işçilerin devrimci cenaze ağıtı "Zalim Esaret İşkencesi" ile birleşirken keder dayanılmaz hale gelir.

7

4 Ekim 1957'de Sputnik I öncü uçuşunu gerçekleştirdiğinde uzaydan ilk bipler duyulmuştu. Birkaç hafta sonra, tam da Ekim Devrimi'nin kırkıncı yıldönümünde köpek Laika, Sputnik II'yle birlikte uzay macerasına başladı. Bu tek küçük adımla Sovyetler Birliği bilim ve teknolojide Batı'mn çok önüne sıçramış gibiydi. Kruşçev komünist fikrin zaferini bildirdiğini iddia ederek başarının nimetlerinden faydalandı. Ertesi yıl Ay'ın yüzeyine kırmızı bayrak dikilmişti ve Nisan 1961'de Yuri Gagarin dünyanın atmosferini terk eden ilk insan oldu.

Sovyet sistemi bilim ve teknolojiye olan inancıyla tanımlanmıştı. 1945'ten sonra rejim bilimsel kuruluşlara büyük yatırımlar yapmış, sadece askeriyeye faydalı olan nükleer fizik ve diğer disiplinleri değil, akademik bilim ve matematiği de teşvik etmişti. Devlet bilimi birinci öncelik yapmış, bilimadamını kıdemli sanayi müdürleri ve parti yetkilileri ile eşit statüye yükseltmişti. Sistemin ideolojisinin Marksist çekirdeğinin tamamı, insanın mantık gücünün, insani acıyı yok edip evrenin güçlerine üstün geleceğine dayanan iyimser inançtaydı. Sovyet rejimi, çalışmaları Rusya'da dünyanın herhangi bir ülkesinden daha çok satılan Jules Verne ve H. G. Wells tarafından hayal edilen türde fütürist vizyonlar üzerine kurulmuştu. Wells, 1919'da, Sovyetler Birliği'ni ziyaret eden ilk Batılı yazarlardan biriydi ve o zaman bile ülkenin içsavaştan kalma haraplığının ortasında Lenin'i Kremlin'de uzay seyahatlerini hayal ederken bulmuştu.[200]

Rusya'nın kendisine ait olağanüstü bir bilimkurgu çeşitliliği vardı ve Batı'dan farklı olarak en başından itibaren edebiyatının bir parçasını oluşturuyordu. Bilimkurgu, Lenin'in komünist ideallerini aldığı, Chernyshevski'nin romanı *Ne Yapmalı?*'daki (1862) "Dördüncü Rüya" gibi gelecek toplumlarının ütopik ozalit kopyaları için bir alan hizmeti görüyordu. Rus edebiyatının büyük ahlaki fikirleri için deneme alanıydı – Dostoyevski'nin bilimkurgu hikâyesi *Komik Adamın Rüyası* (1877) gibi, Chernyshevski tarafından geliştirilen bilimsel ve maddeci ilerleme sayesinde kurtuluş vizyonu, dünyanın mükemmel ikizindeki ütopya rüyasıyla dağıtılır: Kozmik cennet kısa zamanda efendilerle kölelere ayrılır ve anlatıcı, rüyasından, tek kurtuluşun insanın diğer insanlara duyduğu Hıristiyan sevgi olduğunu görmek için uyanır.

Bilimkurguyu mistik inançlarla karıştırmak, ideale giden yolun çoğunlukla bu dünyanın ve dünyevi gerçeklerinin aşılması olarak görüldüğü Rus edebiyat geleneği için çok tipiktir. Rus Devrimi'ne vahiysel bilimkurgunun büyük patlaması eşlik etmişti. Proletkültün Bolşevik kurucu ortağı Bogdanov kendi bilimkurgu romanları, üçüncü milenyum ortalarında bir za-

manda Mars gezegenindeki komünist ütopyayı betimlediği *Kızıl Yıldız* (1908) ve *Mühendis Menni* (1913) ile liderliği ele almıştı. Sosyalist kurtuluşun kozmik vizyonu Platonov'un ütopik hikâyelerinden proleteryanın hizmetine Marslı bilim temasını yeniden sokan Alexei Tolstoy'un çok satan *Aelita* (1912) ve *Garin Ölüm Işını* (1926) romanlarına kadar 1920'lerde bilimkurgu edebiyatının patlamasını sağlamıştı. On dokuzuncu yüzyıl öncüleri gibi bu fantastik edebiyat da, bilim ve vicdan ile ilgili büyük felsefi ve ahlaki sorular için birer araçtı. Zamyatin'nin bilimkurgusu Sovyet teknolojik ütopyasının insani bir eleştirisini geliştirmek için Rus geleneğine çekmişti. Distopyan romanı *Biz,* ahlaki savlarının çoğunu Dostoyevski'den almıştı. Romanın merkezi çatışması mantıklı, her şeyi sağlayan yüksek teknoloji devleti ile özgürlüğe karşı, bu mutlakçı devletin gücünü bozmakla tehdit eden, anormal ve mantıksız ihtiyaçlar içindeki vamp kadın I-330 arasındaki çatışma, *Karamazov Kardeşler*'in "Büyük Engizisyoncu"sunun merkezinde duran, insanın güvenlik ve özgürlük için duyduğu ihtiyaç arasındaki bitmez çatışma ile ilgili konuşmanın bir devamıdır.*

Bilimkurgu 1930 ve 1940'larda oldukça azaldı. Sosyalist realizm ütopik rüyalara ya da herhangi bir ahlaki belirsizliğe yer bırakmamıştı; ortadan yok olmayan tek bilimkurgu, Sovyet teknolojisini yüceltendi. Ama 1950'lerin uzay programı Sovyetler Birliği'nde bilimkurgunun yeniden dirilmesini sağladı ve türün meraklısı olan Kruşçev yazarları Stalin öncesi yılların geleneklerine dönmeye teşvik etti.

İvan Efremov'un *Andromeda*'sı (1957) bu yeni dalganın belki de en önemli çalışması ve kesinlikle en çok satanıydı (sadece Sovyetler Birliği'nde 20 milyonun üzerinde sattı). Uzak bir gelecekte, dünyanın diğer galaksilerle evrensel bir medeniyette birleş-

* Zamyatin'in romanı *Biz*'in adı en azından bir parça Dostoyevski'den alınmış olabilir, özellikle gelecekteki devrimci diktatörlük vizyonunu tarif ederken Verkhovenski'nin Stavrogin'e sözlerinde: (*The Devils,* çev. D. Magarshack (Harmondsworth, 1971), s- 413) ("Nasıl taştan bir mabet yapacağımızı *biz* düşüneceğiz... *Biz* inşa edeceğiz, biz, sadece biz!") Belki de açıkçası başlık devrimci kolektif kültüne bir atıftı (hatta proletkült şair Kirillov "Biz" başlıklı bir şiir bile yazdı.) Daha fazla bilgi için bkz. G. Kern, *Zamyatin's* We: A *Collection of Critical Essays* (Ann Arbor, 1988), s. 63.

tiği zamanda geçen eser, bilimin bütün insani ihtiyaçları tedarik etmekte ketum bir rol oynadığı kozmik bir cenneti betimler, ama varoluşun amacı olarak hepsinin ötesinde ortaya çıkan şey insanların etik ilişki, özgürlük, güzellik ve yaratıcılığa karşı duyduğu sonsuz ihtiyaçtır. Efremov sabit fikirli komünistler tarafından acımsızca saldırıya uğradı: Manevi değerlere olan vurgusu Sovyet rejiminin bütün maddeci felsefesine karşı ciddi bir meydan okuyuşa rahatsızlık derecesinde yakındı. Ama Efremov yalnız değildi. Bilimkurgu hızla, Sovyet dünya görüşünün liberal, dini ve karşıt görüşlü eleştirileri için başlıca alan haline geliyordu. Daniel Granin'in *Fırtınaya Doğru* (1962) eserinde fizik uzmanı, Pyotr Kapitsa ya da Andrei Sakharov, bilimi insanın manevi hedeflerine bağlamak ihtiyacını anlayan hümanistlerdir. "Nedir," diye sorar, "insanları hayvanlardan ayıran? Atom enerjisi mi? Telefon mu? Bence ahlaki vicdan, hayal gücü, manevi idealler. Sen ve ben dünyanın manyetik alanlarını inceliyoruz diye insan ruhu gelişmez."[201]

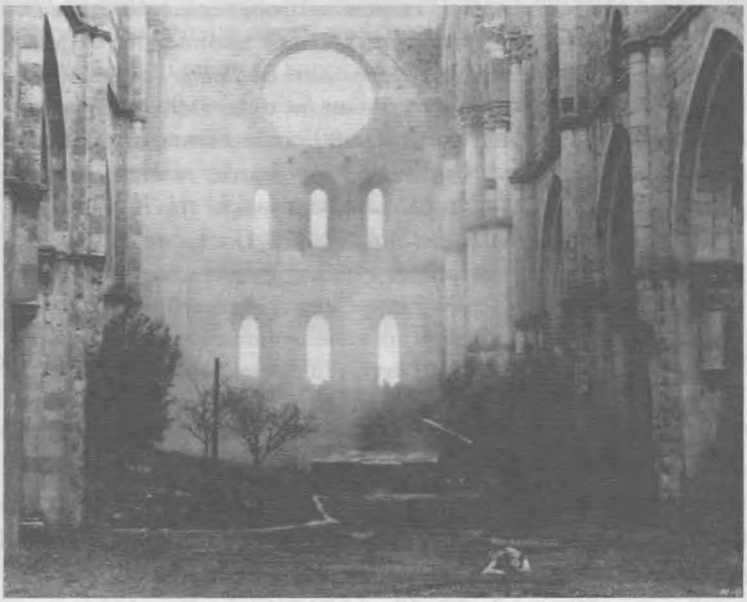
Strugatski kardeşlerin (Arkady ve Boris) bilimkurgu romanları yıkıcı bir şekilde, Sovyet maddeci ütopyasının ideolojik eleştirisi olarak Dostoyevski'den çok şey alan, Gogol tarzında çağdaş sosyal hicivler olarak algılanmışlardı. Elbette yılların sansürü nedeniyle bütün edebiyatı alegori olarak okumaya alışmış milyonlarca Sovyetler Birliği okuyucusu tarafından böyle kabul edildiler. *Yüzyılın Yırtıcı Şeyleri* (1965) yapıtlarında Strugatskiler, nükleer bilim ve teknolojinin her yerde hazır olan bürokratik devlete hayal edilebilir her gücü getirdiği geleceğin Sovyet benzeri bir toplumunu betimler. Çalışmaya ve bağımsız düşünceye gerek kalmadığı için insanlar mutlu moronlara dönüşmüştür. Tüketici ürünlerine doyan vatandaşlar manen ölmüşlerdir. Aynı fikir muhalif yazar Andrei Sinyavski tarafından *Savunmasız Düşünceler* (1966) isimli, bilim ve maddeciliği Rus inancı ve doğrudan Dostoyevski'nin sayfalarından gelebilecek anavatan tarzı ulusalcılık için reddeden özdeğişsel denemeler koleksiyonunda ele alınmıştı.

Bilimkurgu filmleri de eşit derece Sovyet maddeciliğine meydan okuma aracıydı. Örneğin Romm'un *Dokuz Gün* (1962) yapıtında bazı bilimadamları atom enerjisinin ortaya attığı ahlaki sorularla ilgili uzun bir tartışma yapmıştı. Bilimin bir bütün olarak amaç ve araç olması konusunda felsefi konuşmalar yapmışlardı, o kadar ki, filmdeki bu konuşma, karakterlerinin Tanrı'nın varlığını tartıştığı bir Dostoyevski sahnesine benzemeye başlamıştı. Andrei Tarkovski'nin şaheseri *Solaris*'te (1972) dış uzayın keşfi, kendini tanıma, sevgi ve inanç için ahlaki ve manevi bir arayış haline gelir. Kozmik gezgin, Chris isimli bilimadamı, bilimadamlarının, yanmakta olan dev bir yıldızın gizemli yenileyici güçlerini araştırdıkları uzak galaksilerdeki bir uzay istasyonuna seyahat eder. Chris, duygusal soğukluğu nedeniyle intihar eden eski sevgilisi Hari, yıldızın güçleri sayesinde tekrar yaşama döndürülürken –ya da yaşam hayaline– sevme kapasitesini yeniden keşfeder ve bu seyahati daha kişisel bir arayışa döner. Hari'nin fedakârlığı (yeniden kendini yok eder) Chris'i ona olan bu duygusal bağımlılıktan kurtarır ve dünyaya (yanan yıldızda ortaya çıkan bir vaha) dönmesine olanak sağlar. Kefaret ruhuyla babasının önünde diz çöker ve günahlarının bağışlanması için af diler. Böylece dünya uzaya yapılan bütün seyahatlerin uygun varış noktası olarak ortaya çıkar. İnsan yeni dünyalar keşfetmek için değil, uzayda dünyanın ikizini bulmak için maceraya atılıyordu. İnsan ruhunun olumlanması, uzay istasyonunda Hari'nin, dünyadaki hayatını hatırlamasına yardımcı olan Bruegel'in *Kardaki Avcılar* tablosuna baktığı sahnede harika bir şekilde iletilmiştir. Kamera Bruegel'in tablosunun detaylarında dolaşırken Bach'ın, orman ve Rostov çanlarının çınlama seslerinin aralara serpiştirildiği fa minor koro prelüdü dünyamızın güzelliğiyle neşelenir. *Solaris,* edebiyatta sık sık karşılaştırıldığı Stanley Kubrick'in *2001* yapıtı gibi uzayla ilgili bir hikâye değildir. Kubrick'in filmi dünyadan kozmosa bakarken Tarkovski'nin filmi uzaydan dünyaya bakar. Her Hıristiyan kültürün, hatta Sovyet Rusya'nın bile, kendi kurtuluşunu gördüğü insani değerlerle ilgili bir filmdir.

Sinematik inanç bildirisi *Zamanı Şekillendirme* (1986) yapıtında Tarkovski sanatçıyı, misyonu "gerçeği aramayan gözlerden saklanan" güzelliği ortaya çıkarmak olan bir rahiple karşılaştırır.[202] Bu tür bir beyanat Dostoyevski, Tolstoy ve daha gerilere, –Tarkovski'nin hayatını ve sanatını, başyapıtı *Andrei Rublev* (1966) eserinde kutladığı ortaçağ ikon ressamlarına– kadar uzanan bir Rus sanatçı geleneğidir. Tarkovski'nin filmleri aslında ikonlar gibidir. Görsel güzelliklerini ve sembolik betimlemelerini düşünmek, aksiyonun yavaşlığı nedeniyle insanın yapmaya zorlandığı üzere, sanatçının manevi ideale ulaşma arayışına katılmak gibidir. "Sanat insana umut ve iman vermelidir," diye yazar yönetmen.[203] Bütün filmleri ahlaki gerçek arayışındaki yolculuklardır. *Karamazov Kardeşler*'deki Alyosha gibi Andrei Rublev de manastırı terk eder ve Moğol işgali altındaki yoldaş Ruslarla Hıristiyan sevgi ve kardeşlik gerçeğini yaşamak için dünyaya gider. "Gerçek öğretilmemeli yaşanmalıdır. Mücadeleye hazır ol!" Tarkovski, Hermann Hesse'in *Boncuk Oyunu*'ndaki (1943) bu satırı için, "*Andrei Rublev*'in sonsözü olarak çok güzel olurdu," demişti.[204]

Aynı dini tema, Tarkovski'nin kendi kelimeleriyle "insanın içindeki Tanrı'nın varlığı" üzerine bir konuşma olarak niyetlendiği *Avcı*'nın (1979) da merkezindedir.[205] Filmin avcısı, bir bilimadamını ve bir yazarı "bölgeye", endüstriyel bir felaketin ardından devlet tarafından terk edilen doğaüstü bir yabana götürür. Tam olarak Rus geleneğindeki Kutsal Soytarı gibidir. Fakirlik içinde yaşar, herkesin Tanrı'ya inanmayı uzun süre önce bıraktığı toplum tarafından hor görülür ama yine de dini inancından manevi bir güç alır. "Bölgenin" kalbinin terk edilmiş bir evdeki boş bir oda olduğunu anlamıştır. Ama seyahat arkadaşlarına da söylediği gibi, gerçek imanın temeli vaad edilmiş topraklara olan *inanç*tır: Seyahattir, varış değil. İmana, kendilerinden başka bir şeye inanma ihtiyacı, Gogol ve "Rus ruhu" günlerinden beri, kendilerini mitsi anlayışlarında Rus halkını tanımlamıştı. Tarkovski, yabancı mantıklı maddecilik fikirleri ile Sovyet rejiminin

değerler sistemine karşı bu ulusal miti diriltmişti. "Modern kitle kültürü," diye yazmıştı Tarkovski, "insanın ruhunu sakatlıyor, insan ve insanın varoluşu, manevi bir varlık olarak kendi bilincinde olması ile ilgili kritik sorular arasına bir engel çıkarıyor."[206] Bu manevi bilincin Rusya'nın Batı'ya verebileceği bir katkı olduğuna inanıyordu; Rus köylü evinin bir İtalyan katedralinin harabeleri arasında betimlendiği filmi *Nostalji*'nin (1983) son ikonik görüntüsü ile şekillenen bir fikirdi.



30. *"İtalyan Katedrali içindeki Rus evi". Andrei Tarkovski'nin* Nostalji'*sinin son çekimi (1983).*

Avcı ve *Solaris* gibi filmlerin, örgütlü dinlerin bütün biçimlerinin katı bir şekilde sınırlandırıldığı ve "Kalkınmış Sosyalizm"in boğucu Ortodoksluğunun ülke politikalarını sıkıca tuttuğu Brejnev döneminde yapılmış olması olağanüstü gelebilir. Ama Sovyet bütünü içinde "Rus ilkelerine" dönüş çağrısında bulunan pek çok farklı ses vardı. Bunlardan biri, edebiyat bülteni olan *Molo-*

daia gvardiia (Genç Muhafız) idi. *Molodaia guardiia,* Rus ulusalcılarına, muhafazakârlarına, Rus Kilisesi savunucularına ve taşranın nostaljik resmini çizerek, çalışan dürüst köylüyü Rus ruhunun ve onun dünyadaki misyonunun gerçek desteği olarak idealleştiren "köylü düzyazı yazarları" Fedor Abramov ve Valentin Rasputin gibi yeni-popülistlere forum vazifesi gören bir edebiyat bülteniydi. *Molodaia gvardiia* 1970'lerde partinin kıdemli liderlerinin desteğinden yararlandı.* Ama kültür politikaları hiç de komünist değildi; hatta bazı zamanlar, kilise ve tarihi anıtların imhasına karşı çıkması ya da Ekim Devrimi'ni ulusal gelenekte bir kesinti olarak açıkça itham eden ulusalcı ressam Ilya Glazunov'un ihtilaflı denemelerini basması ile de gösterdiği gibi, Sovyet karşıtıydı. Bültenin, Rus Kilisesi'ndeki muhalif gruplarla, muhafazakâr hareketle (1960'larda birkaç milyon üyesi vardı) ve muhalif aydın sınıfla bağları vardı. *Novy mir* gazetesinin (1962'de *İvan Denisovich'in Hayatında Bir Gün*'ü yayımlayarak isim yapan gazete) saldırısına uğradığında Solzhenitsyn bile onu savunmuştu.[207] 1970'lerde Rus milliyetçiliği büyümekte olan bir hareketti, hem parti üyelerinin hem de muhaliflerin desteğini alıyordu. "Rus ilkeleri" üzerine geniş bir topluluk oluşturan, *Moiodaia gvardiia* gibi –kimisi resmi kimisi muhalif ve yeraltında basılan (*samizdat*)– çeşitli gazeteler ve edebi topluluklardan muhafazakâr gruplara kadar çok çeşitli devlet ve gönüllü dernek vardı. *Samizdat* gazetesinin *Veche* editörünün 1971'deki ilk başyazısında belirttiği gibi: "Her şeye rağmen Ruslar hâlâ var. Anavatana dönmek için henüz çok geç değil."[208]

Sonuçta "Sovyet kültürü" ne idi? Peki, herhangi bir şey miydi? Sanatta belirli bir Sovyet türü olduğunu kim söyleyebilir? Batı Avrupa'dan çok şey ödünç alan 1920'lerin avangardı yüzyılın dönümündeki modernizmin devamından başka bir şey değildi. Devrimciydi, hatta pek çok yönden Bolşevik rejiminden bile

* Politburo üyesi, Brejnev'in ideoloji şefi Mikhail Suslov'un siyasi korumasına sahipti. Alexander Yakovlev, ulusalcı ve dini vurgularına dayanarak Lenin karşıtlığı suçlamasıyla *Moiodaia gvardiia*'ya saldırdığında Suslov bülten adına Brejnev'i kazanmayı başarmıştı. Yakovlev partinin propaganda departmanından atılmıştı. 1973'te Merkez Komite'den kovuldu ve Kanada'ya Sovyet büyükelçisi olarak atandı (buradan Gorbaçov'un baş ideolojisti olarak dönecekti).

daha fazla, ama sonuçta hiçbir zaman bir sanatçının hayalleri üzerine kurulamayacak olan Sovyet devletiyle uyumlu değildi. Sovyet kültürünü "proleter" temeller üzerine inşa etmek fikri de benzer bir şekilde sürdürülemezdi, ancak özünde "Sovyet" olan tek kültür fikri kesinlikle buydu: Fabrika düdükleri müzik yapamaz (peki "proleter sanatı" nedir?). Sosyalist realizm de kesinlikle bir Sovyet sanat biçimiydi. Ama büyük kısmı on dokuzuncu yüzyıl geleneğinin korkunç bir çarpıtılmasıydı, Üçüncü Reich ya da faşist İtalya'nın sanatı gibi değildi. Sonuçta (ideolojinin boğucu ağırlığına indirgenen) "Sovyet" unsuru sanata hiçbir şey katmadı.

Gürcü film yönetmeni Otar İoseliani emektar film yapımcısı Boris Barnet'le 1962'deki bir konuşmalarını hatırlar:

> Bana sordu: "Sen kimsin?" "Yönetmenim," dedim.... "Sovyet," diye düzeltti, "Her zaman 'Sovyet yönetmen' demelisin. Çok özel bir meslektir." "Hangi açıdan?" diye sordum. "Çünkü eğer bir gün dürüst olabilirsen, ki bu beni çok şaşırtır, o zaman 'Sovyet' kelimesini kaldırabilirsin."[209]

8

> Böyle harabelerin altından konuşuyorum,
> Böyle bir çağlayanın altından ağlıyorum,
> Kokuşmuş bir bodrum mezarının altında gibi
> Sönmemiş kireç içinde yanıyordum.
> Bu kış sessizmiş gibi yapacağım
> Ve ebedi kapıları sonsuza dek çarpacağım,
> Ve yine de, sesimi tanıyacaklar,
> Ve yine de bir kez daha inanacaklar.[210]

Anna Ahmatova ayakta kalan büyüklerden biriydi. Şairane sesi bastırılamazdı. Uzun yaşamının, oğlunun çalışma kampından serbest bırakıldığı 1956'dan sonraki son on yılında görece de olsa daha istikrarlı bir varoluşun rahatını sürdü. Sonuna kadar şiir yazma kapasitesini koruyabildiği için şanslıydı.

1940'da yazmaya başladığı başyapıtı *Kahramanı Olmayan Şiir*'e son eklemelerini 1963'te yapmıştı. Ahmatova'nın 1945'te Fıskiyeli Ev'de şiiri okuduğu Isaiah Berlin, şiiri "şair olarak hayatına ve varlığının bir parçası olan şehrinin – St. Petersburg'un geçmişine bir tür son abide" olarak tarif eder.[211] Şiir, Fıskiyeli Ev'de yazarın önünden geçen maskeli karakterlerden oluşan bir karnaval alayı biçiminde, tarihin 1913'te geride bıraktığı Petersburg'da kaybolan dostlardan bir nesli akla getirir. Hafızanın bu yaratıcı hareketi ile şiir tarihi affeder ve kurtarır. Açılış ithafında Ahmatova şöyle yazar:

.....
... ve yeteri kadar kâğıdım olmadığı için,
Senin ilk taslağına yazıyorum.[212]*

Şiir, sayısız bilimadamını şaşırtan, edebi atıflarla doludur ama özünde, ithafta da ima edildiği üzere, Mandelstam tarafından, Ahmatova'nın kendi şiirinin üçüncü bölümünün epigrafı olarak alıntıladığı, dua benzeri bir şiirde önceden söylenmişti.

Petersburg'da tekrar karşılaşacağız
sanki güneşi içine defnetmişiz gibi
ve ilk kez bildireceğiz
o kutsal, anlamsız sözü.
Sovyet gecesinin siyah kadifesinde,
Evrensel boşluğun kadifesinde
Kutsanmış kadının aşina gözleri şakıyacak
Ve ölümsüz çiçekler yine açacak.[213]

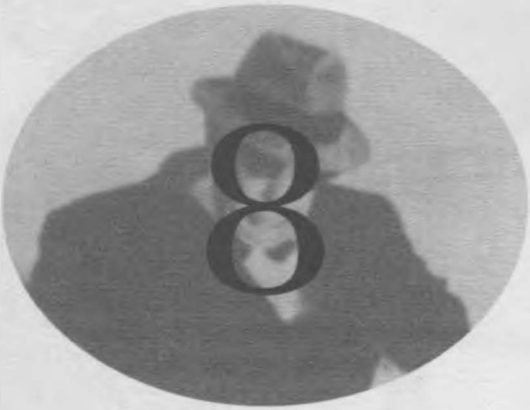
Ahmatova'nın *Şiir*'i Leningrad'da ölenler için bir ağıttı. Bu anış kutsal bir hareketti, bir yerde Mandelstam'ın duasına yanıttı. Ama şiir aynı zamanda bir diriliş şarkısıydı da; bu şehrin hal-

* Ahmatova birkaç arkadaşına ilk ithafın Mandelstam'a olacağını söylemişti. Başta onu duyan Nadezhda Mandelstam şiiri okuyup ithafın kime yapıldığını sorduğunda Ahmatova biraz kızgın bir şekilde, "Kimin taslağı üzerine yazabilirim sence?" diye yanıt vermişti. (Mandelstam, *Hope Abandoned*,s. 435).

kının Sovyet gecesine katlanmasına ve Petersburg'da yeniden buluşmasına olanak veren manevi değerlerinin yeniden doğuşuydu.

Ahmatova 5 Mart 1966'da, Moskova'da dinlenme evinde huzur içinde öldü. Bedeni morga, Praskovya'nın anısına inşa edilen ve Fıskiyeli Ev'in kapılarına bakan ve yine aynı düsturla –*Deus conservat omnia*–* korunan eski Şeremetevo Yoksullar Evi'ne götürüldü. Leningrad'daki cenazesine binlerce insan geldi. Barok St Nicholas Kilisesi'nin yoğun kalabalığı, ayin boyunca matem sessizliğinin dini olarak sürdürüldüğü caddelere dökülmüştü. Bir şehrin halkı, konuşamadıkları zamanlarda şiirleri onlar adına konuşan bir vatandaşlarına saygılarını sunmaya gelmişti. Ahmatova halkıyla birlikteydi: "Orada, halkımın ne yazık ki olduğu yerde." Şimdi onlar da onunla birlikteydi. Kortej Petersburg'dan Komarovo Mezarlığı'na doğru giderken Fıskiyeli Ev'in önünde durdu, son bir kez veda edebilsin diye.

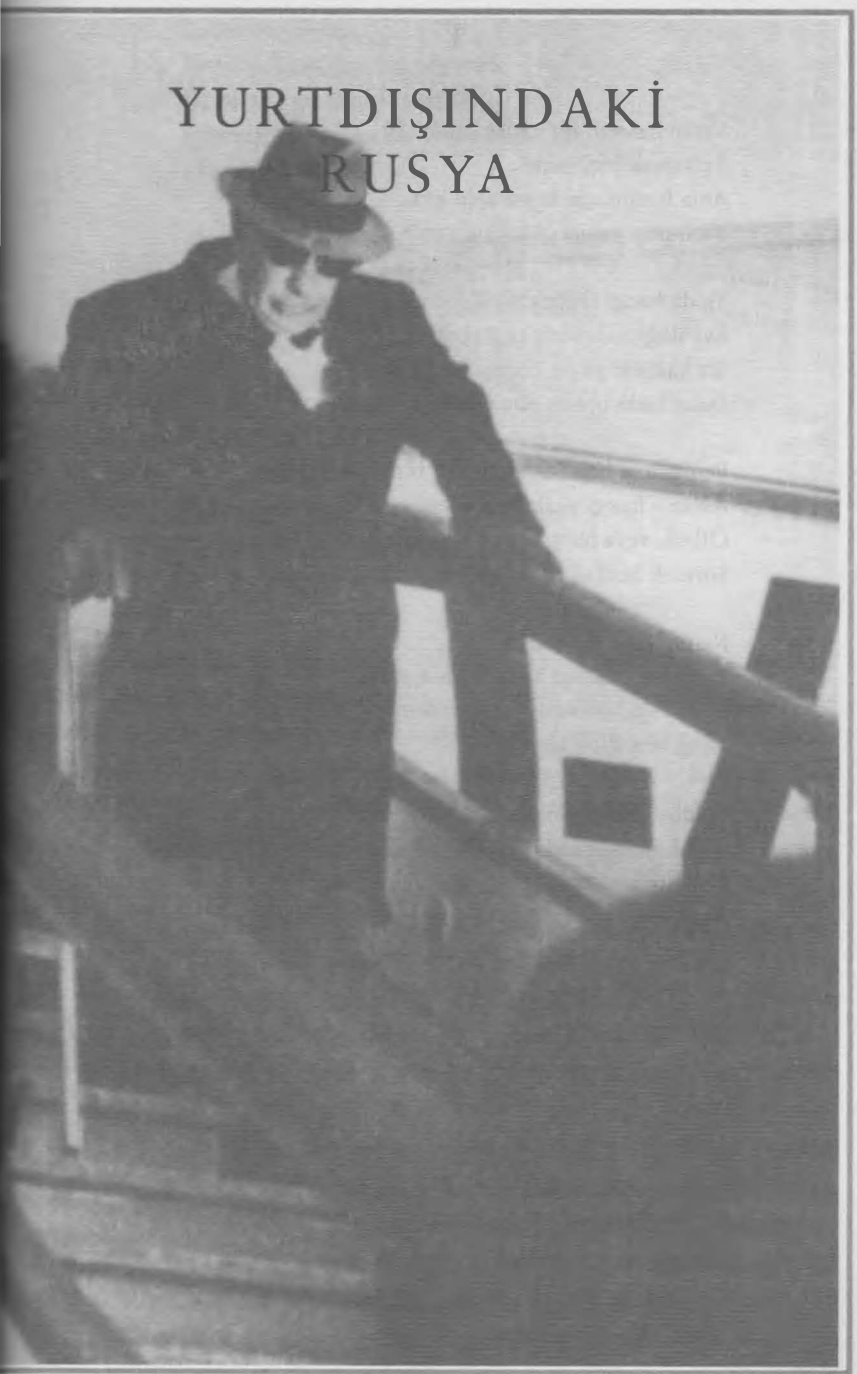
* Tanrı herkesi korur.



sayfa arkası

Igor ve Vera Stravinski'nin Moskova Şeremetevo Havaalanı'na gelişleri, 21 Eylül 1962.

YURTDIŞINDAKİ RUSYA



1

Vatan hasreti! bu kadar zamandır
Açıktaydı bezginlik!
Ama benim için hepsi aynı artık
Büsbütün yalnız olduğum yerde

Ya da hangi taşlar üzerinde dolanıyorsam
Eve doğru alışveriş çantasıyla
Bir hastane ya da koğuştan
Daha fazla benim olmayan bir yuvaya.

Benim için hepsi aynı, tutsak bir
Aslan – hangi yüzlerin arasında dolaşıyorum
Öfkeli, veya hangi insan kalabalığı
Sürecek beni olması gerektiği gibi–

Kendi içime, içimdeki ayrı iç
Dünyaya, buzsuz Kamçatka ayısına.
Uyum sağlayamadığım yer (denemiyorum da) ya da
Aşağılandığım, hepsi aynı.

Ve düşüncesiyle baştan çıkarılmayacağını
Anadilimin, uysal çağrısının.
Nasıl önemli olur hangi dilde
Yanlış anlaşıldığım, her kimle tanışırsam

(veya hangi okuyucuyla, yutan
Gazeteleri, dedikodu arayan?)
Hepsi ait yirminci yüzyıla,
Ve ben zamandan önceyim,

Sersemlemiş, bir kütük gibi kalan
Ağaçlı bir caddeden geriye.
İnsanlar hep aynı benim için, her şey
Aynı ve en önemsiz

Bütün bunların,
İşaret ve hatıralar, bir zamanlar
Öz olan, ama tarihleri çoktan
Silinmiş: ruh başka bir yerde doğmuş,

Ama benim ülkem o kadar az özen
Gösterdi ki bana, en keskin casus bile
Bütün ruhumu gözden geçirir ve
Hiçbir doğum izi bulamaz orada!

Evler yabancı, kiliseler boş
Her şey aynı:
Ama yolun kenarında bir
Fidan baş gösterse, özellikle
Bir üvez ...[1]

Üvez ağacı sürgündeki şair Marina Tsvetaeva için acı anıları canladırıyordu. Uzun zaman önce Rusya'daki çocukluğunu hatırlatıyordu ve ne gizleyebileceği ne de anayurduna karşı sahte kayıtsızlık dizelerinin altına gömebileceği, gerçek bir "doğum izi"ydi. İlk şiir denemelerinden itibaren Tsvetaeva, üvez ağacını yalnızlığının bir sembolü olarak benimsemişti:

Üvezin kırmızı topakları alevlendi,
Yaprakları düştü ve ben doğdum.[2]

Vatan hasreti çeken sürgün bu tür çağrışımlarla aklında bir anavatan oluşturur. Hasret soyut bir anavatana duyulan bağlılık değil, niteliklere duyulan özlemdir. Nabokov için Rusya, çocukken aile mülkünde geçirdiği yazların hayalidir: Ormanda mantar avcılığı, kelebek yakalamak, çatlayan karın sesi. Stravinski için Petersburg gençliğinden de hatırladığı seslerdir: Parke taşları üstündeki toynak ve araba sesleri, sokak satıcılarının haykırışları, St. Nicholas Kilisesi'nin çan sesleri ve müzikal kişiliğinin ilk

olarak biçimlendiği Marinski Tiyatrosu'nun uğultusu. Bu arada Tsvetaeva'nın Rusya'sı babasının Moskova'da Three Ponds Yolu'ndaki evinin aklında kalan görüntüsüdür. Ev 1918'in soğuk kışında yakacak odun için parçalanmıştı. Ama 1939'da yaklaşık yirmi yıllık bir sürgünün ardından döndüğünde, sevgili üvezinin her zamanki gibi büyüdüğünü görmüştü. Ağaç onun Rusya'sından kalan tek şeydi ve Ahmatova'ya kimseye söylememesi için yalvarmıştı, yoksa "bulup onu da keserlerdi."[3]

Tsvetaeva'nın Stalin Rusya'sına dönmesinin ardındaki pek çok faktörden en önemlisi ayaklarının altında Rus toprağını hissetme arzusuydu. Üvez ağacına yakın olma ihtiyacındaydı. Dönüşü kendi içindeki uzun ve acılı bir mücadelenin sonucuydu. Pek çok göçmen gibi anavatanının iki farklı kavramı arasında bölünmüştü. Birincisi "bütün Rus şairlerinin kendilerini bir parçası olarak hissettikleri yazılı dili, edebiyatı ve kültür geleneği ile kişinin içinde kalan" Rusya'ydı.[4] Bu iç Rusya herhangi bir araziyle sınırlanmayan bir ülkeydi. "Kişi Rusya dışında yaşayabilir ama ona kalbinde sahiptir," diye açıklamıştı Tsvetaeva, yazar Roman Gul'a. İnsanın "her yerde yaşayabileceği" bir ülkedir.[5] Bu, Khodasevich'in 1922'de Berlin'e gitmek üzere ayrılırken söylediği gibi, Puşkin'in çalışmalarında özetlenebilecek ve "bir çantaya paketle konabilecek" bir Rusya'ydı.

> Sahip olduklarım sadece sekiz ince cilt,
> Ve anavatanım onların içinde.[6]

Diğer Rusya ise memleketin kendisi, hâlâ yuvadan anıların olduğu yerdi. Bütün kayıtsızlık beyanlarına rağmen Tsvetaeva onun çekimine karşı koyamıyordu. Kayıp bir sevgili gibi fiziksel varlığı için yanıp tutuşuyordu. Açık alanları, Rusça konuşmaların sesini, yaratıcılığının ilhamı olan bu içgüdüsel çağrışımlar ağını özlemişti.

1917 ile 1929 arasında üç milyon Rus anavatanından kaçmıştı. Mançurya'dan Kaliforniya'ya kadar uzanan, Berlin, Paris ve New York'un Rus kültür hayatının önemli merkezleri olduğu

bir gölge ülke yapmışlardı. Kaybolmuş bir dünyanın kalıntıları vardı burada: Son mücevherlerini satarak yaşayan çarın eski danışmanları ve hükümet yetkilileri, yazar olarak çalışan eski toprak sahipleri, fabrika işçisi olarak çalışan batık işadamları, geceleri taksi şoförlüğü yapan gündüzleri ise Beyaz Ordu lideri General Danikin'in hatalarıyla ilgili anılarını yazan yenilmiş Beyaz Ordu subayları... Şeremetevolar gibi büyük aileler, üyeleri her yöne kaçışırken parçalanmıştı. Şeremetevoların ana kolu ülkeyi 1918'de terk etmiş ve önce Paris'e, ardından da New York'a gitmişlerdi. Ama diğerleri Güney Amerika, Belçika, Yunanistan ve Fas'a kaçmışlardı.

Berlin göçün ilk önemli merkeziydi. Rusya ve Avrupa arasındaki ulusal kesişme yoluydu. Birinci Dünya Savaşı sonrası ekonomik kriz ve markın çöküşü, şehri, mücevher ve yabancı dövizle gelen Ruslar için görece ucuz yapmıştı; harap olmuş orta sınıf banliyölerinde büyük ama ucuz daireler kolaylıkla bulunabiliyordu. 1921'de Sovyet hükümeti yeni ekonomi politikasının bir parçası olarak çıkış vizeleri üzerindeki kontrolünü kaldırdı. Bu dönemde Almanya, Sovyet Rusya ile diplomatik ve ticari ilişkileri olan tek büyük Avrupa ülkesiydi. Galip Avrupa hükümetlerinin dayattığı tazminat ve ticaret ambargoları nedeniyle hâlâ savaş için ödeme yapan Almanya, Sovyet Rusya'ya ticaret ortağı ve diplomatik dost olarak bakıyordu. Yarım milyon Rus 1920'lerin başlarında Charlottenburg ve Alman başkentinin güneybatı banliyölerine doluşmuştu. Berlinliler şehrin ana alışveriş caddesi Kurfürstendamm'a "Nepskii Prospekt" adını takmışlardı. Berlin'in kendi Rus kafeleri, Rus tiyatroları, kitabevleri, kendi Rus kabaresi vardı. Banliyölerde Rus bakkallar, Rus çamaşırhaneler, Rus rehinecileri ve Rus antika dükkânları vardı. Hatta bir Rus orkestrası bile bulunuyordu. Ve bir de Rus futbol takımı (genç Vladimir Nabokov kaledeydi).[7]

Berlin tartışmasız Rus göçmen tropluluğunun kültür başkentiydi. Müzikal yetenekleri olağanüstüydü: Stravinski, Rahmaninov, Heifetz, Horowitz ve Nathan Milsteinher herhangi bir konser sahnesini paylaşabilirdi burada. Tsvetaeva 1922'de buraya geldiğinde, Rus avangardının en parlak edebi yetenekleri

(Khodasevich, Nabokov, Berberova, Remizov) Berlin'i yuvaları olarak benimsemişti. Şehirde Rus dilinde yayın yapan elli altı yayıncı vardı –rahatlıkla Alman olanları geçerdi– ve Rus gazeteleri tüm dünyada satılıyordu.[8]

Gorki, Bely, Pasternak, Alexei Tolstoy ve İlya Ehrenburg gibi kendilerine üs olarak seçecekleri yere karar vermiş yazarlar için Berlin, Sovyet Rusya ile Batı arasındaki geçiş yeriydi; Sovyetler Birliği'nden gelen yazarlar, onların Batılı meslektaşları ve daha önce yerleşmiş Rus göçmen topluluğu için bir buluşma yeriydi. Berlin'deki yayın maliyetleri çok düşüktü, o kadar ki, birkaç Sovyet yayıncısı ve süreli yayın Alman başkentinde ofis açmışlardı. 1920'lerin Rus Berlin'inde Sovyet ve göçmen kültürü arasında henüz açık bir bölünme yoktu. Sovyet Rusya'yı göçmen kültürüyle birleştiren ortak Rus kültürü fikri 1917'den sonra güçlenmiş ve şehir sol avangardın merkezi olmuştu. Bu tür fikirler genel olarak göçün diğer ana merkezlerinde reddedilmişlerdi. Ama Berlin farklıydı ve kısa bir süreliğine yazarların Moskova ve Berlin arasında serbestçe seyahat etmeleri de mümkündü. Ama bu atmosfer, o on yıllık sürenin otsanıda *Smena vekh* olarak bilinen bir grup göçmen Sovyetler Birliği'ne kesin dönüş kampanyasına girişip Sovyet destekli dergileri *Nakanune*'yi *(Arifesinde)* çıkartmaya başlayınca değişti. Dönüm noktası 1923'te tarihi roman yazarı Alexei Tolstoy, Moskova'ya geri iltica edince geldi. Takip eden skandal sonucu Berlin göçmen toplumu sağın ve solun, yani Sovyet anavatanla köprü kurmak isteyenlerle o köprüleri yakmak isteyenlerin arasında ikiye bölündü.

1920'lerin ortalarında Alman markı sabitlendi, ekonomi toparlanmaya başladı ve Berlin Rus göçmenler için aniden pahalı olmaya başladı. Rus nüfusu, göçmenlerin kıtada çeşitli yerlere dağılması sonucu yarıya düştü. Tsvetaeva ve kocası Sergei Efron, Prag'a gitmek üzere Berlin'den ayrıldılar, böylece kocası Charles Üniversitesi'nde okuyabilecekti. Prag Rus ilminin merkeziydi. Çekoslovakya'nın ilk başbakanı Tomá Masaryk saygıdeğer bir Rus âlimiydi. Çekler "Beyaz Rusları" dost Slavlar ve Rus içsavaş müttefikleri olarak kabul ettiler. 1918'de bir Çek alayı, Rusya'yı, merkezi güçlere karşı yapılan savaşa tekrar dahil etme

umuduyla Bolşevik karşıtlarının yanında savaşmıştı.* O yıl bağımsız Çekoslovakya'nın kurulmasından sonra Prag hükümeti Efron gibi Rus öğrencilere burslar vermişti.

1925'te Tsvetaeva ve Efron, Paris'e yerleştiler. Eğer Berlin yurtdışındaki Rusya'nın kültür merkeziyse Paris de siyasi başkentiydi. Savaş sonrası Versay Konferansı sürgündeki Rusya'nın bütün büyük partilerinden delegeleri ve olası hükümetleri çekmişti. 1920'lerin ortalarına gelindiğinde Paris, Batılı hükümetlerin ilgi çekici bulduğu bir yerdi ve burada yaşamaya niyetlenen zengin Rus göçmenlerin desteği için rekabet eden her tür Rus fraksiyon ve hareketin olduğu siyasi entrikalar yuvasıydı. Tsvetaeva ve Efron iki küçük çocuklarıyla birlikte Ocak 1918'de Bolşevikler tarafından kapatılan kurucu meclisin kısa dönemli başkanı olan eski sosyalist devrimci lider Viktor Chernov'un eski karısı Olga Chernov'un sıkışık dairesinde yaşıyorlardı. Rue Daru etrafında oluşan "Küçük Rusya"da Efronlar devrimin diğer yenik kahramanlarıyla karşılaşıyorlardı: İlk geçici hükümetin başbakanı Presn Lvov, dışişleri bakanı Pavel Miliukov ve Tsvetaeva'nın o önemli 1917 yazında idolü Bonapart'la karşılaştırdığı diğer bir eski başbakan, atılgan genç Alexander Kerenski.

> Ve biri, haritaya yığılan,
> Rüyalarında uyumuyor.
> İşte geliyor Bonapart'ı
> Benim ülkemin.[9]

* Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan ayrılmak için savaşan ulusalcılar olarak 35.000 askerlik Çek alayı Avusturya'ya karşı mücadelelerine devam etmek üzere Fransa'daki savaş alanına dönmek istediler. Düşman hatlarını geçme riskine girmektense, doğuya doğru dünyayı dolaşıp Avrupa'ya, Vladivostok ve ABD üzerinden ulaşma kararı verdiler. Ama Trans-Sibirya demiryolu boyunca doğuya ilerlerken silahlarına el koymak isteyen yerel Sovyetlerle önemsiz savaşlarla çıkmaza girdiler. En sonunda Çekler, Moskova ve St. Petersburg'dan Volga bölgelerine kaçarak Bolşevik rejimine ve 1918'de kurucu meclisin kapanmasının ardından savaşın sonlanmasına karşı köylü sınıftan destek toplamaya çalışan sosyalist devrimcilerle güçlerini birleştirdiler. 8 Haziran'da Çek alayı, bir sonraki ekim ayında Kızıl Ordu tarafından yenilene kadar kurucu meclisin eski üyelerinden oluşan bir hükümetin zayıf bir şekilde kontrol altında tuttuğu Volga'da Samata şehrini ele geçirdi. 28 Ekim 1918'de Çekler bağımsızlıklarını ilan edince Çek alayı dağılmış ve savaşma iradesini kaybetmişti.

1920'lerin sonu geldiğinde Paris, Avrupa'daki Rus göçmen toplumunun tartışmasız başkenti olmuştu. Bu statüsü Rusların Hitler'in Almanya'sından Fransız başkentine kaçtığı depresyon yıllarında onaylanmıştı. Goncharova ve kocası Mikhail Larionov, Benois, Bakst ve Alexandra Exter gibi sanatçılar 1925'te Berlin'den gelen Stravinski, Prokofiev, Bunin, Merezhkovski, Nina Berberova ve kocası Khodasevich gibi yazarlarla kaynaştıkça Rus Paris'inin edebi ve sanatsal hayatı on altıncı *arrondissement*'in (bölgenin) kafelerinde gelişiyordu.

Pek çok sürgüne göre Rusya, Ekim 1917'de varoluşunu durdurmuştu. Küçümser bir şekilde *Sovdepia* (Sovyet departmanının kısaltılmış versiyonu) adını verdikleri Sovyet Rusya onların bakışına göre adına layık olmayan bir sahtekârdır. Stravinski sürgündeyken Rusya'yı sonsuza kadar "kaybetmediğini" her zaman söylemişti. 1930'ların sonlarında yazdığı *Oğula Şiirler*'de Tsvetaeva, dönebileceği bir Rusya olmadığı sonucuna varmıştır:

Ay altında bir fenerle
Bütün dünyayı arasan.
Bu ülke ne yaşıyor
Haritada, ne de uzayda.

Sonuna kadar iç bitir
Tabaktanmış gibi: dibi parlıyor!
İnsan dönebilir mi
Yerle bir edilmiş eve? [11]

Görsel bir hayal, kaybolan bir çocukluk anısı olarak Rusya fikri, Rusya'nın yurtdışındaki şiirinin ana temasıydı. Georgy İvanov şöyle yazar:

Rusya mutluluktur, Rusya ışıktır.
Ya da belki Rusya karanlıkta kaybolmuştur.

Ve Neva'da güneş batmıyordur,
Ve Puşkin Avrupalı şehrimizde ölmemiştir hiç,

Ve ne Petersburg vardır ne de Moskova'da Kremlin –
Sadece açık arazi ve arazi, kar ve daha fazla kar.[12]

Tsvetaeva için Rusya serabı Three Ponds Sokağı'ndaki parçalanmış evinin solan anısıydı. Nabokov içinse *Bisikletçi* (1922) şiirinde yazdığı ailesinin taşra evi Vyra'ya bisiklet sürmektir, bir sonraki kıvrımda gibi görünen ama hiç olmayan.[13] İnsanın çocukluğundan bir daha ele geçmeyecek bir parçaya karşı duyulan bu nostaljik hasret Nabokov tarafından *Hafıza, Konuş* (1951) eserinde çok güzel bir şekilde hissettirilir. İnsanın çocukluk yerinden koparılması kendi geçmişinin bir hayal içinde kaybolmasını seyretmektir.

Tsvetaeva, Moskova Üniversitesi sanat tarihi profesörü ve Moskova Güzel Sanatlar Müzesi'nin (bugün Puşkin Müzesi olarak biliniyor) kurucu müdürü İvan Tsvetaev'in kızıydı. Puşkin'in *Yevgeni Onegin* eserindeki Tatiana gibi genç şair de kitap dünyası içinde yaşıyordu. "Hayatım elyazmaları," demişti bir zamanlar Tsvetaeva.[14] Puşkin ve Napolyon ilk romantik aşklarıydı ve âşık olduğu pek çok insan (hem kadın hem erkek) büyük olasılıkla edebi ideallerinin yansımalarından başka bir şey değillerdi. Bu ilişkilere *amities litteraires* (edebi aşklar) diyordu ve aşklarının hedefleri arasında şairler Blok ve Bely ile Pasternak ve Mandelstam da vardı. Tutkunun hangi dereceye kadar kendi kafasının içinde olduğu hiçbir zaman açık değildi. Efron bir istisnaydı, trajik hayatındaki tek uzun süreli insani bağlantı ve onsuz yaşayamayacağı tek insandı. İhtiyaç duyulmaya duyduğu ihtiyaç o kadar büyüktü ki, onun için kendi hayatını mahvetmeye hazırdı. 1911 yılında Efron hâlâ okuldayken ve kendisi de henüz okulu bitirmişken Kırım'daki bir yaz tatilinde tanışmışlardı. Efron güzel bir genç adamdı –narin yüzlü, iri gözlü– ve onu kendi "Bonapartı" olarak görmüştü. İkisi devrim fikrine karşı romantik bir bağlılığı paylaşmışlardı (Efron'un babası devrimci yeraltı örgütünde teröristti). Ama devrim sonunda gerçekleştiğinde her ikisi de Beyazlardan yana olmuştu. Tsvetaeva bireyleri ayaklar altında alan kalabalık mentalitesinden iğrenmişti. Efron, Denikin'in

güney Rusya'daki ordusuna katılmak üzere Moskova'dan ayrıldığında, onu *Kuğular Kampı*'nda bir kahraman olarak betimlemişti (1917-21).

> Beyaz muhafızlar: Gordiyon düğümü
> Rus yiğitliğinin.
> Beyaz muhafızlar: Beyaz mantarlar
> Rus halk şarkısının.
>
> Beyaz muhafızlar: Beyaz yıldızlar,
> Gökyüzünde çarpışılmayacak.
> Beyaz muhafızlar: Kara tırnaklar
> Deccalin kaburgalarında.[15]

Sonraki beş yıl boyunca, 1918'den 1922'ye kadar, genç çift ayrı yaşadı. Tsvetaeva, eğer ikisi de içsavaştan sağ çıkarlarsa "bir köpek gibi" Efron'un peşinden gideceğine, nerede yaşamak isterse orada yaşayacağına yemin etti. Efron, Denikin'in ordusuyla birlikte güneyde savaşırken Tsvetaeva Moskova'da kalıyordu.



31. *Sergei Efron ve Marina Tsvetaeva, 1911.*

Günlük yiyecek ve yakacak mücadelesi nedeniyle zamanından önce yaşlandı. Bu yıllarda yakın arkadaşı olan Prens Sergei Volkonski onun hayatını şöyle tarif eder: "Isınmayan, bazen ışığın olmadığı çıplak evde... Küçük Alya perdenin arkasında çizimleriyle çevrilmiş bir şekilde uyurdu... Acınası soba için yakıt yoktu, hafif ışık verecek bir elektrik... karanlık ve soğuk sanki oranın sahibiymiş gibi caddeden içeriye giriyordu."[16] Yemek için umutsuz arayış Tsvetaeva'yı devrimin vahşileştiren etkilerine maruz bırakıyordu. Sıradan halk, insani ahlakı ve duyarlılığı kaybetmiş gibi geliyordu ona. Rusya'ya olan aşkına rağmen bu yeni gerçeğin açığa çıkması göç etmeyi düşünmesine neden olmuştu. 1920'de küçük kızı İrina'nın ölümü onun için yıkıcı bir şok olmuştu. "Annem çocukların burada açlıktan ölebileceğini aklından uzaklaştıramıyordu," diye yazar daha sonra büyük kızı Alya.[17] İrina'nın ölümü Tsvetaeva'nın Efron'la birlikte olma ihtiyacını yoğunlaştırır. Ancak yenilen Beyaz Ordu Kırım yoluyla güneye geri çekilip Bolşeviklerden kaçmak için gemilere dolduktan, yani 1920 sonbaharından sonra onunla ilgili yeni bir haber gelmemiştir. Tsvetaeva, eğer Efron öldüyse kendini öldüreceğini söylemişti. Sonunda Efron İstanbul'da bulundu. Tsvetaeva da Berlin'de onunla buluşmak için Moskova'dan ayrıldı.

Tsvetaeva Rusya'dan ayrılmayı bir tür ölüm gibi tarif eder, bedenin ruhdan ayrılması gibi, anadilinden ve ülkesinden ayrılınca şiir yazamayacağından korkmaktadır. "Burada parçalanmış bir ayakkabı şanssızlıktır ya da yiğitlik," diye yazar Moskova'dan ayrılmadan kısa bir süre önce Ehrenburg'a, "ama orada rezalet. İnsanlar bana dilenci diyecekler ve geldiğim yere kovacaklar. Eğer böyle olursa kendimi asarım."[18]

Rusya'nın kaybedilmesi Tsvetaeva'nın ulusal temalarla ilgisini güçlendirdi. 1920'lerde bir dizi nostaljik şiir yazdı. En iyileri *Rusya'dan Sonra* (1928) kitabında, hayattayken yayımlanan tek kitabında toplandı.

> Rus çavdarına selamlar,
> Bir kadından uzun mısır tarlalarına.[19]

Kaybettiği Rusya'ya ilgili kendisini derinden etkileyen bir dizi hatıra yazarak artan bir şekilde düzyazıya da döndü ("Göç beni bir düzyazı yazarı yaptı"[20]). "O dünyanın tamamını diriltmek istiyorum," diye açıklamıştı göçmenlerden birine, "böylece yaşananlar boşuna olmaz, böylece boşuna yaşamış olmam."[21] *Benim Puşkin'im* (1937) gibi denemelerde özlemini çektiği şey kalbinde eski Rusya'yı yaratan kültür gelenekleriydi. *Vatan Hasreti*'nde anlatmak istediği buydu;

> Sersemlemiş, bir kütük gibi kalan
> Ağaçlı bir caddeden geriye.[22]

Sanatçı olarak Puşkin tarafından kurulmuş edebi topluluktan ayrılarak öksüz kaldığını hissediyordu.

1921'de Rusya'dan kaçmak zorunda kalan ritmik teorisyeni ve İmparatorluk Tiyatrosu'nun eski yönetmeni Sergei Volkonski'ye karşı duyduğu yoğun, neredeyse evlat sevgisine benzeyen sevginin nedeni buydu. Volkonski Paris'te göçmen basında önemli bir eleştirmen oldu. Avrupa ve ABD'de üniversitelerde Rus kültür tarihiyle ilgili dersler verdi. Ama onu Tsvetaeva için çekici yapan şey on dokuzuncu yüzyıl kültür geleneği ile olan bağıydı. Prens ünlü Dekabrist'in torunuydu, babası Puşkin'in yakın arkadaşıydı ve kendisi de şair Tiutchev ile annesinin misafir salonunda tanışmıştı. Hatta Volkonskilerle Tsvetaev ailesi arasında bir bağ bile vardı. 1912'de Güzel Sanatlar Müzesi'nin açılış konuşmasında İvan Tsvetaev'in bahsettiği gibi, Moskova'da bu tür bir müze kurma fikri ilk olarak prensin büyük teyzesi Zinaida Volkonski tarafından seslendirilmişti.[23] Tsvetaeva, Volkonski'ye âşık olmuştu, ama cinsel anlamda değil (Volkonski neredeyse kesin bir şekilde homoseksüeldi), kendi *amities litteraires* (edebi aşkı) tarzında. Birkaç çorak yılın ardından Tsvetaeva'dan yine lirik şiirler akmaya başlamıştı. *Mürit* (1921-2) şiir döngüsünde onu geçmişin bilgelik ve değerleri ile bağlayan kâhinin (baba) ayaklarının dibine atar kendini. *Babalara* şiiri "hayatının en iyi dostuna" adanmıştır, Evgenia Chirikova'ya tarif ettiği Volkons-

ki dünyadaki en zeki, büyüleyici, alımlı, eski moda, meraklı ve en parlak insandır. "63 yaşında. Ama onu görünce kaç yaşında olduğunu, nerede yaşadığını, kaçıncı yüzyılda olduğunu, tarihi bile unutuyorsun."[24]

Kükreyen dünyada:
"Geleceklere şan olsun!'
İçimdeki bir şey fısıldar:
"Gelmişlere şan olsun!"[25]

Volkonski kendi *Anılar*'ını (1923) Tsvetaeva'ya ithaf etmişti, belki de, yayıncı için daktiloya çektiği kalın iki cilt için bir karşılıktı. Onun hatıralarını 1917'de kırılan on dokuzuncu yüzyıl geleneğine kutsal bir vasiyet gibi görmüştü. Yayımlanmalarının bir kutlaması olarak *Sedir: Bir Özür* başlıklı bir deneme yazmıştı. Başlık prensin lakabından alınmıştı, bu isim ona Tambov eyaletinde Borisoglebsk'deki aile mülkündeki en sevdiği kısma (bugün 12.000 hektarlık bir orman) sedir ağacı ektiği için verilmişti.

Sedir ağaçların en uzunudur, en düzgünüdür de ve kuzeyden gelir (Sibirya sediri) ve güneyden de (Lübnan). Volkonski klanının çift doğasıdır bu: Sibirya ve Roma [Zinaida'nın bir göçmen olarak yerleştiği yer]![26]

Anılarının önsözünde Volkonski sürgünün acısını seslendirir:

Anavatan! Ne karmaşık bir fikir ve yakalaması da ne kadar zor. Anavatanımızı severiz – kim sevmez ki? Ama sevdiğimiz nedir? Var olan bir şey mi? ya da olacak bir şey? Ülkemizi severiz. Ama ülkemiz nerede? Bir toprak parçasından fazla bir şey mi? Ve eğer o topraktan ayrıldıysak ve yine de hayalimizde onu yeniden yaratabiliyorsak, o zaman bir anavatan var diyebilir miyiz ve sürgün vardır diyebilir miyiz?[27]

2

Rus göçmen toplulukları, kültürel miraslarının bir arada tuttuğu sıkı kolonilerdi. 1917'den sonra ilk Rus sürgün nesli Sovyetler Birliği'nin dışında çok fazla yaşamayacakları ve sonunda Rusya'ya dönecekleri umut ve inancıyla birleşmişti. Durumlarını, Avrupa'nın görece özgürlüğünde çarist rejimle savaşmak için yurtdışına giden ve sonra anavatanlarına dönen on dokuzuncu yüzyıl siyasi sürgünlerinin durumu ile karşılaştırıyorlardı. Kendi dönüşleri için sürekli hazır olarak yaşarken bavullarını gerçekte hiç açmamışlardı. Geçici sürgün oldukları haricinde her şeyi reddediyorlardı. Rus yaşam tarzının eski geleneklerini korumayı görevleri olarak görüyorlardı –çocuklarını Rusça eğitim veren okullara göndermek, Rus Kilisesi'nin liturjisini canlı tutmak, Rus kültürünün on dokuzuncu yüzyıldaki değerlerini ve başarılarını ayakta tutmak– böylece eve döndüklerinde bütün bu kurumları yeniden kurabileceklerdi. Kendilerini Sovyet rejimi tarafından sarsılan gerçek Rus yaşam tarzının koruyucuları olarak görüyorlardı.

Berlin, Paris ve New York'taki "Küçük Rusyalar"da göçmenler 1917'den önceki "güzel Rus yaşamının" kendi mitsi versiyonlarını yaratmışlardı. Hiç var olmamış bir geçmişe dönmüşlerdi, aslında hiçbir zaman şimdi göçmenler tarafından hatırlandığı kadar güzel ya da o kadar "Rus" olmayan bir geçmiş. Nabokov, Sovyet Rusya'dan çıkan ilk sürgün nesli şöyle tarif eder: "Yabancı şehirlerde ölü bir medeniyeti, 1900-1916 yıllarının uzak, neredeyse efsanevi, neredeyse Sümer serapları gibi olan St. Petersburg ve Moskova'sını (o zaman bile bu yıllar milattan önce yıllarmış gibi geliyordu) taklit eden pek de açık olmayan insanlar."[28] Özel odalarda ve kiralık salonlarda geçkin aktristlerin Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan nostaljik akisler getirdiği ve vasat yazarların "ritmik düzyazının sisleri arasında ağır ağır ilerlediği" edebiyat suareleri yapılıyordu.[29] Rus Kilisesi'nde gece yarısı Paskalya ayinleri, Biarritz'e yaz seyahatleri (eskisi gibi) ve

Fransa'nın güneyindeki Çehovvari evlerde, Rus taşrasının uzun zaman önce yok olmuş "kibar sınıf yaşamını" hatırlatan hafta sonu partileri yapılıyordu. Devrimden önce yabancıların tavırlarını benimseyen ya da hiç kiliseye gitmeyen Ruslar şimdi birer sürgün olunca kendi yerel âdetlerine ve Ortodoks inançlarına tutunmuşlardı. Yurtdışında Rus imanı yeniden uyanışa geçmişti. 1917'den önce yerine getirmedikleri dini âdetlere uyma arzusu içindelerdi ve sürgünler arasında, Avrupalı laik inançların devrime nasıl yol açtığı konuşuluyordu. Sürgünler anadillerine sanki kimlikleriymiş gibi yapışmışlardı. Rusçadan önce İngilizce öğrenen Nabokov 1920'lerin başlarında Cambridge Üniversitesi'ndeyken Rus diline olan hâkimiyetini kaybetmekten o kadar korkuyordu ki, Dahl'ın *Rusça Sözlüğü*'nden her gün on sayfa okuyordu.

Rusluklarının bu şekilde vurgulanması sürgünler ve ev sahipleri arasındaki karşılıklı husumetle güçleniyordu. Özellikle Fransız ve Almanlar, Ruslara, savaştan zarar görmüş ekonomilerinin barbar parazitleri olarak bakıyorlardı, parasız ama genellikle hem Fransızlardan hem de Almanlardan çok daha okumuş olan Ruslar ise kendilerini bu tür "küçük burjuva" tiplerden çok daha üstün görüyorlardı (Nabokov'a göre Berlin'deki Ruslar sadece Yahudilerle ilişki kurmuşlardı). Hâlâ bu tarz tutum kokan *Hafıza, Konuş* eserinin bir pasajında Nabokov, Berlin'de tanıdığı tek Alman'ın bir üniversite öğrencisi olduğunu ileri sürmüştü,

> İyi eğitimli, sessiz, gözlüklü, hobisi idam cezası olan biri... Dietrich'in izini uzun zaman önce kaybetmiş olmama rağmen bu günlerde kaba kahkahalar atan eski asker arkadaşlarına hiç beklenmedik hazine bolluğunu, Hitler devrinde çektiği kesin *wunderbar* fotoğrafları (belki tam da ben bunu yazarken) gösterirken balık mavisi gözlerindeki o sakin tatmini çok rahatlıkla hayal edebilirim.[30]

Göçmen topluluklarındaki sanatsal yeteneğin sırf hacmi bile onları, içinde bulundukları toplumlardan ayırmaya yeterdi. "Göçmen gettosu, aslında çevremizdeki şu ya da bu ülkeninkin-

den daha büyük bir kültür yoğunluğu ve daha derin bir düşünce özgürlüğü ile doluydu," diye belirtir Nabokov 1966'da yapılan bir röportajda. "Kim dışarıdaki bilinmez dünya için bu iç özgürlüğü bırakmak isterdi ki?"[31] Dahası, Batı'nın çoğunlukla sol kanat olan aydın sınıfı ile Bolşeviklerden kaçan Ruslar arasında siyasi bir anlaşmazlık da vardı. Berberova, "Tanınmış tek bir yazar bile bizim yanımızda [göçmenlerin] değildi," diye devam eder ve buna katılmamak mümkün değildir. H. G. Wells, George Bernard Shaw, Romain Rolland, Thomas Mann, Andre Gide, Stefan Zweig, hepsi de Sovyet rejimine desteklerini açıklamışlardı, Hemingway ya da Bloomsbury gibi diğerleri ise esasen Sovyetler Birliği içinde olanlara kayıtsızdı.

Bu şekilde tecrit edilen göçmenler kendi ulusal kimliklerinin odağı olarak Rus kültürün sembolleri etrafında birleşmişlerdi. Bir kaos ve yıkım dünyası içinde sahip oldukları tek istikrarlı unsur kültürdü –eski Rusya'dan onlara kalan tek şey– ve bütün siyasi çatışmalarına rağmen göçmenlere ortak bir amaç duygusu veren şey kültür miraslarını korumaktı. Göçmen topluluklarının "Küçük Rusyaları" onların entelektüel anavatanlarıydı. Toprağa ve hatta gerçek Rusya'nın tarihine olan bağlılıkla tanımlanmıyorlardı (Rus tarihinde birleşmek üzere anlaştıkları hiçbir dönem yoktu, çünkü göçmen topluluğu hem monarşistleri, hem monarşi karşıtlarını, hem sosyalistleri, hem de sosyalizm karşıtlarını içinde barındırıyordu).

Bu topluluklarda edebiyatın merkez kurumu, "kalın" bir edebiyat dergisi olan *Locus patriae* oldu. Edebiyatı sosyal yorum ve siyasetle birleştiren bu dergiler 1917'den önce Rusya'da yaptıkları gibi okuyucularını düşünce gruplarında topluyorlardı. Göçün bütün büyük merkezinde bu kalın dergiler vardı ve buna karşılık her dergi de siyasi görüşün farklı derecelerini temsil eden edebiyat kulüpleri ve kafelerle bağlantılıydı. En çok satan dergi Paris'te yayımlanıyordu: *Sovremenny zapiski (Çağdaş Kronik)*, bu, on dokuzuncu yüzyılın iki saygıdeğer dergisine atıfta bulunan bir isimdi: *Sovremennik (Çağdaş)* ve *Otechestvennye zapiski (Anavatanın Kronik)*. Belirlenmiş misyonu Rusya'nın kültür mi-

rasını korumaktı. Bunun anlamı 1917'den önce yerleşmiş iyi denenmiş isimlere –İvan Bunin, Alexei Remizov ve (edebi Paris'in kraliçesi) Zinaida Gippius gibi yazarlara– bağlı kalmaktı, bu Nabokov ve Tsvetaeva gibi genç ve daha deneyci yazarları zorluyordu. Rus klasiklerinin rahatlatıcı varlığı için bir dizi yayıncıyı memnun etmeye yetecek kadar talep vardı.[32]

Puşkin, yurtdışındaki Rusya için bir tür paravan olmuştu. Göçmenlerin kutlamak için hemfikir olduğu herhangi bir tarihi olayın yokluğunda Puşkin'in doğum günü ulusal tatil olarak kutlanıyordu. Puşkin'de göçmenlerin özdeşleşebileceği pek çok şey vardı: Rus tarihine karşı liberal tutucu yaklaşımı (Karamzinvari), devrimci güruhun anarşist vahşetine karşı bir siper olarak monarşiye verdiği temkinli destek, ödün vermez bireyselciliği, sanatsal özgürlüğe olan inancı ve Rusya'dan "sürgün" edilmesi (onun durumunda bu Moskova'dan ya da St. Petersburg'dan oluyor). Belki de göçün yirminci yüzyılın en parlak Puşkin uzmanlarını üretmiş olması o kadar da tesadüf değildir, bu uzmanlar arasında *Yevgeni Onegin*'in 4 ciltlik açıklamalı İngilizce tercümesi ile Nabokov da bulunmaktadır.[33]

Parisli göçmenler arasında Bunin'e, onun edebi mirasının vârisi, Turgenyev ve Tolstoy'un diasporada devam ettirdikleri gerçekçi geleneğin yaşayan bir ifadesi olarak saygı gösteriliyordu. Bunin'in 1924'teki ünlü konuşmasında ifade ettiği gibi, bu mirası sol kanat ve Sovyet sanatın modernist yozlaşmasına karşı koruyarak "Gerçek Rusya" adına hareket etmek "Göçmen toplumunun misyonuydu." Ulusal liderlik gömleği Bunin'e bir yazar olarak ancak 1917'den sonra verilmişti. Devrimden önce üst sınıftakilerin çoğu tarafından derecelendirilmemişti, düzyazısı avangardın beğenilen yazarlarıyla karşılaştırıldığında çok ağır ve gelenekseldi. Ama 1917'den sonra göçmenlerin sanatsal değerlerinde bir devrim gerçekleşmişti. Devrimcilerle ilişkilendirdikleri edebi avangardı reddetmeye başlamışlardı ve kendilerini yurtdışında bulunca Bunin'in düzyazısının eski moda "Rus erdemlerinde" büyük rahatlık bulmuşlardı. Bir eleştirmenin ifade ettiği gibi, Bunin'in çalışmaları, göçmen topluluğu ile kay-

bolan Rusya arasındaki bir "akit kutusu", "kutsal bir bağ"dı. Berlin'deki Gorki bile, Paris postasından gelir gelmez Bunin'in hikâyelerinin son cildini okumak için her şeyi bırakıp kendisini kilitlerdi. Gerçekçi geleneğin vârisi olarak Gorki, Bunin'i, Çehov ve Tolstoy'un kırılan çizgisinin son büyük Rus yazarı olarak görüyordu.[34] 1933'te Bunin, Nobel Ödülü'nü kazandı, bu şekilde onurlandırılan ilk Rus yazardı. Bu ödül, Stalin'in Sovyet kültürünü zincirlere bağladığı bir dönemde gelince, göçmenler tarafından "Gerçek Rusya'nın" yurtdışında olduğu gerçeğinin kabul edilmesi olarak algılandı. Kahramana tapmaya meyilli olan Gippius, Bunin için "Rusya'nın sürgündeki başbakanı," dedi. Diğerleri, sürgünleri vaad edilmiş topraklara geri götürecek olan "Rus Musa" adını verdiler ona.[35]

Bunin'in hikâyelerinde yeniden yarattığı Rusya bir hayal diyarıydı. *Orakçılar*'da (1923) ve *Telaşsız Yaz*'da (1924) hiç var olmamış bir Rusya –köylülerin çalışkan ve mutlu olduğu, doğayla, diğer çiftçilerle ve soylu sınıfla uyum içinde yaşadığı, bakir ormanların ve sınırsız bozkırın olduğu güneşli mutlu topraklar– icat eder. Kendisine 1910'da ilk ününü getiren *Köy* romanındaki karanlık taşralı çürümüşlük betimlemesine bundan daha çarpıcı bir kontrast olamazdı ya da daha ironik. Çünkü Bunin, şimdi tam olarak eski çalışmalarında yıkmak için çok şey yaptığı türden kırsal fanteziye kaçıyordu. Sürgündeki edebi misyonu, Rus taşrasında hayal ettiği idil ile Bolşevizmin eski güzel Rus âdetlerini yozlaştırdığı şehirlerin kötülüğünü karşılaştırmaktı. Ama betimlediği yer, kendisinin de itiraf ettiği gibi, "geçmişin bir cenneti", "bir tür rüyaya kaçmaktı,"[36] sürgünlerin dönebilecekleri gerçek bir yer değildi. Efsanevi bir geçmişe geri çekilmek belki de kendi anavatanından uzaklaştırılan sanatçının doğal bir yanıtıydı. Hatta Nabokov, sürgün tecrübesinden sanatsal bir ilham bile almıştı. Ama Bunin için yazmak, kendi ülkesinden koparılınca özellikle zor olmuş olmalı. Bir realist, artık var olmayan bir Rusya hakkında nasıl yazabilirdi ki?

Göçün sanatta tutuculaştırma eğilimi bulunur. Bu, geçmi-

şi anma ve özlem durumudur. Stravinski bile kendisini *Bahar Ayini*'nin, son büyük çalışması "Rusya Döneminin" ultra modernliğinden Parisli sürgünlerin Bach benzeri neoklasizmine doğru uzaklaşır bulmuştu. Diğerleri kendi anavatanlarında geliştirdikleri tarzlarına yapışmışlardı, yeni dünyada hareket edemiyorlardı. Bu Rahmaninov için geçerliydi. Bunin'in yazıları gibi onun da müziği on dokuzuncu yüzyılın son romantik tarzına sıkışmış kalmıştı.

Sergei Rahmaninov beste yapmayı Moskova Konservatuvarı'nda, Çaykovski oranın müzikal kahramanıyken öğrenmişti, hayatında ve sanatında en derin etkiye sahip kişi de Çaykovski'ydi. 1917'den sonra New York'ta sürgünde olan Rahmaninov'a avangardlar dokunmadı, modern çağın son romantiğiydi. 1939'da verdiği bir röportajda –ki bu röportajın hayattayken yayımlanmasını yasaklamıştı– *The Musical Courier*'den Leonard Liebling'e modernizm dünyasına yabancılaşma duygularını açıklamıştı. Müzikal felsefesi, sanatçının rolünün güzellik yaratmak ve kalbinin derinliklerinden gerçeği konuşmak olduğu, Rus manevi geleneğine dayanıyordu.

Yabancılaşmış bir dünyada dolaşan bir hayalet gibi hissediyorum. Eski yazım âdetini fırlatıp atamam ve yenisini de elde edemem. Bugünün müzikal tutumunu hissetmek için çok yoğun şekilde uğraştım ama bana gelmiyor... Kendi müziğim ve diğer bütün müziklere tepkimin manen aynı kalacağını hissediyorum hep, güzelliği yaratma çabasında sonsuz bir şekilde itaatkâr... Yeni tür müzik sanki kalpten değil, kafadan geliyormuş gibi. Bestecileri hissetmekten çok düşünüyorlar. Çalışmalarını yüceltme kapasiteleri yok, aracılık ediyorlar, karşı çıkıyorlar, analiz ediyorlar, gerekçelendiriyorlar, hesaplıyorlar ve derin derin düşünüyorlar ama yüceltmiyorlar. [37]

1941'deki son büyük röportajında Rahmaninov bu duygu taşmasıyla kendi Rusluğu arasındaki manevi bağı açıklamıştı.

Ben bir Rus besteciyim ve doğduğum topraklar yaratılışımı ve bakışımı etkiledi. Müziğim yaratılışımın bir ürünü, bu nedenle Rus müziği. Hiçbir

zaman bilinçli olarak Rus müziği yazmaya çalışmadım ya da herhangi bir müzik. Müziğimi yazarken yapmaya çalıştığım şey, kalbimdekini basitçe ve doğrudan söylemek.[38]

Rahmaninov'un müziğinin "Rusluğu", bir tür lirik nostalji, sürgündeki müzikal tutuculuğunun duygusal kaynağı oldu.

Çizgi dışılık her zaman kişiliğinin bir parçası olmuştu. 1873'te, Novgorod eyaletinde, eski, soylu bir ailede doğan Rahmaninov'un mutsuz bir çocukluğu olmuştu. Altı yaşındayken babası evi terk etmiş ve annesini beş kuruşsuz bırakmıştı. İki yıl sonra küçük oğlan müzik eğitimi için St. Petersburg'a gönderilmişti. Duygularını müziğine yatırıyordu. Kendisini dışarıdaki olarak görmeye başladı ve bu romantik yabancılaşma duygusu bir sanatçı ve daha sonra bir sürgün olarak kişiliği ile bütünleşti. Sürgün ve tecrit, erken dönemden itibaren müziğinde bir tema olarak görünüyordu. Hatta konservatuvardan mezuniyet parçasında, Puşkin'in, şiirin Rus kahramanının çingeneler tarafından reddedildiği ve yalnız bir kaçak hayatına mahkûm olduğu, *Çingeneler* eserine dayanan tek perdelik *Aleko* (1891) isimli operasında bile vardı. Rahmaninov'un 1917'den önce tanınan müziği bile anavatana vaktinden önce duyduğu bir nostaljiyle çoktan işaretlenmişti: Antik kilise müziğinin bilinçli bir taklidi olan *Akşam Duası* (1915), Rus sesini keşfetmesine olanak veren *Çanlar* (1911) ve hepsinin ötesinde piyano konçertoları. Üçüncü Piyano Konçertosu'nun (1909) etkileyici açılış teması liturjik biçimdedir ve Kiev'deki Pechersk Manastırı'nda akşam duasında kullanılan Ortodoks ilahisine çok benzer, ancak Rahmaninov herhangi bir dini kaynağı reddetmiştir. Rahmaninov hiçbir zaman kiliseye düzenli olarak giden biri olmamış ve ilk kuzeni Natalia Satina ile Rus Kilisesi tarafından yasaklanan bir evlilik yaptıktan sonra gitmeyi tamamen bırakmıştı. Yine de kilise ritüellerine ve müziğine derin bir yakınlık duyuyordu, özellikle de ona Moskova'daki çocukluğunu hatırlatan Rus çanlarına. Bu, 1917'den sonraki nostaljisinin kaynağı oldu.

Rahmaninov'un nostaljisinin diğer kaynağı Rus toprağına

duyduğu özlemdi. Özellikle bir toprak parçası için hasret çekiyordu: Sekiz yaşından itibaren yazlarını geçirdiği, ancak satmak zorunda kaldıkları, karısının Moskova'nın beş yüz kilometre güneydoğusunda, İvanovka'daki mülkü için. İvanovka onun çocukluğu ve romantik anılarıyla doluydu. 1910'da mülk evlilik yoluyla kendisinin oldu ve Natalia'yla birlikte oraya yerleşti. İvanovka neredeyse 1917'den önceki bütün çalışmalarını bestelediği yerdi. "Büyük harikaları yok, ne dağlar, ne vadiler ve ne de okyanus manzarası," diye hatırlar Rahmaninov 1931'de. "Bozkırdaydı ve sınırsız okyanus yerine ufka kadar uzanan sonsuz buğday ve çavdar tarlaları vardı."[39] Rahmaninov'un müziğinde ifade edilen manzara buydu. "Ruslar" diye açıklar bir Amerikan dergisine (aslında kendisini düşündüğü açıktır), "toprağa karşı diğer uluslardan daha sıkı bir bağ hissederler. Bu sükûnet, huzur, doğaya hayranlık ve belki de yalnızlık arayışına içgüdüsel bir eğilimden kaynaklanır. Her Rus bir tür keşişmiş gibi geliyor bana."[40] 1917'de İvanovka çiftçileri Rahmaninov'u evini terk etmeye zorladı. "Çoğunlukla sarhoş oluyor ve yanan meşalelerle arazide dolaşıyorlardı," diye hatırlıyor bir köylü. "Hayvan çalıyor ve depolara saldırıyorlardı." Ayrılmasının ardından –önce İsveç'e ardından ABD'ye– ev yağmalanıp yakılmıştı.[41] Rahmaninov için İvanovka'nın kaybı anavatanın kaybına eşitti; sürgünün her zaman hissettiği yoğun acısı İvanovka'nın acısı ile karışıktı.

Maddi zorluklar Rahmaninov'u kırk beş yaşında piyano virtüözü olarak yeni bir kariyere başlamaya zorladı, her yıl Avrupa ya da ABD'yi dolaşıyordu. Gezginci hayatı beste yapmaya fırsat vermiyordu. Ama Rahmaninov beste yapma konusundaki başarısızlığını Rus toprağından acılı ayrılışına bağlıyordu: "Rusya'yı terk ettiğimde beste yapma arzumu da geride bıraktım. Ülkemi kaybedince kendimi de kaybettim."[42]

1921'de ilk evlerini aldıkları Amerika'da ve 1930'dan sonra Fransa ve İsviçre'de Rahmaninovlar İvanovka'nın özel Rus atmosferini yeniden yaratmaya çalıştılar; Rus arkadaşları için ev partileri verdiler. Bunin, Glazunov, Horowitz, Nabokov, Fokine ve Heifetz, hepsi evin sık ziyaretçilerindendi. Rusça konuşuyor-

lardı, Rus hizmetkârlar, Rus aşçılar, Rus sekreter çalıştırıyorlardı, Rus doktorlara gidiyorlardı ve *semaver*den çay içmek ya da gece yarısı ayinine gitmek gibi bütün Rus geleneklerini titizlikle uyguluyorlardı. Fransa'da, Paris yakınında Clairefontaine'deki evleri, Rahmaninov'un İvanovka'da yürümekten zevk aldığı ormana benzeyen, gözden uzak bir çam ormanın yanında olduğu için alınmıştı. Çiftin yeniden yarattığı Rus atmosferi, onları 1931'de ziyaret eden Amerikalı dostları Swanlar tarafından şöyle tarif edilmişti:

> Sağlam dövme çitle caddeden ayrılan şato benzeri ev, Le Pavilion, bu büyük ölçekli Rus yaşam tarzına çok uygundu... Açık verandadaki geniş basamaklarla parka gidiliyordu. Manzara çok güzeldi: Evin önünde iddiasız yeşillikler, fundalıkların arasına yerleştirilmiş tenis kortu, geniş bir gölün olduğu parkın derinliklerine doğru giden yolda uzun, yaşlı ağaçların olduğu kumlu yollar. Bütün düzenleme eski Rus evlerindeki gibiydi... Küçük bir kapı, çam ormanı ve sayısız tavşanın olduğu geniş av sahasına açılıyor. Rahmaninov çam ağaçlarının altına oturup tavşanların oyunlarını seyretmeye bayılıyor. Sabahları yemek salonundaki büyük masa kahvaltı için hazırlanıyor. Rusya'da, taşrada olduğu gibi çay ve onunla birlikte krema, jambon, peynir, katı yumurta sunuluyor. Herkes acele etmeden dolanıyor. Sabah uykusunu bozacak katı kurallar ya da programlar yok.[43]

Zamanla, İvanovka'nın eski rutinlerine dönüldükçe Rahmaninov tekrar müzik bestelemeye başladı: Üçüncü Senfoni (1936) gibi tamamen nostaljik çalışmalar. Batılı eleştirmenler senfoninin armonik dilindeki tutuculuğa şaşırmış, eskimiş bir çağın romantizmiyle karşılaştırmışlardı. Ama bu, Rusluğunu kaçırmak demekti. Üçüncü Senfoni geçmişe yönelik bir çalışmaydı –Rus geleneğine bir vedaydı– ve bütün amacı geçmişin ruhunda *yaşamaktı*. 1930'larda ABD'de *Üç Rus Şarkısı*'nın (1926) provalarında Rahmaninov koroya yavaşlamaları için yalvarmıştı. "Size yalvarıyorum," demişti şarkıcılara, "dindar bir Rus Ortodoks kilise adamı için rezil etmeyin. Lütfen, daha yavaş söyleyin."[44]

3

"Bizim trajedimiz," diye yazmıştı Nina Berberova, 1920'lerin genç sürgün yazarları hakkında, "kendimizi biçim bakımından değiştirememiz."[45] Biçim yenileme, göçmenler için önemli bir soruna da yol açıyordu. Eğer amaçları bir Rus sanatçısı olarak kendi ulusal kültürlerini korumaksa, bu durumda yeni çevrelerine uyum sağlamadan ve Rusya'yı bazı yönlerden terk etmeden nasıl biçimsel olarak gelişeceklerdi? Sorun esasen genç nesli etkiliyordu, Nabokov gibi "devrimden çırılçıplak çıkan" yazarları.[46] Bunin gibi yaşlı yazarlar, kendileriyle birlikte Batı'ya, yerleşik bir okuyucu kitlesi ve bozamayacakları bir biçim getirmişlerdi. Üstlerinde, geçmişin rahatlatıcı geleneklerini sürdürmeleri için –Rus soylu yuvalarıyla ilgili hikâye ve oyun üretmeleri için– çok fazla baskı vardı ve bundan kurtulmaya çalışanlara da ya çok az değer veriliyordu ya da anlaşılmıyorlardı. Tsvetaeva'nın trajedisi –devrim öncesi avangardın parlayan yıldızı olarak onu destekleyen okuyucuyu kaybetmek– bu tecrübenin başka bir çeşitlemesiydi.

> Kitabevlerinde dağılmış, toz ve zamanın grileştirdiği,
> Görünmeyen, aranmayan, açılmayan ve satılmayan,
> Şiirlerim nadir şaraplar gibi tadılacak –
> Olgunlaştıklarında.[47]

Eski devlet adamı, tarihçi ve Parisli *Poslednie novosti* dergisinin editörü Miliukov bile, "Tsvetaeva'yı anlamıyorum," demişti.[48] Ama Nabokov gibi henüz kendilerini bulamamış yazarlar için geçmişe dönmenin bir anlamı yoktu; ya da olanağı. Eski nesil ortadan yok oluyordu ve yenisi Avrupa kültürünün ana akımı içinde özümsenirken her geçen gün daha az Rus oluyorlardı. Yeni okuyucu yaratabilmek için bu tür yazarlar kalıplarını kırmalıydılar.

Nabokov bu edebi metamorfozu tamamlayan ilk büyük yazardı. Berberova'ya göre Nabokov, neslinin sadece yeni bir yazım biçimi değil, yeni bir okuyucu da yaratma dehasına sa-

hip tek Rus dili yazarıydı. "Onun aracılığıyla sadece kurgusal kahramanlarıyla değil," –on dokuzuncu yüzyıl yazarlarının okurlarından beklediği gibi– "ama yazarla, Nabokov'la da özdeşleşmeyi öğrendik ve onun varoluşçu temaları bizim de temamız oldu."[49] Nabokov her zaman, yazılarının Rusya ya da göçmenler hakkında olmadığını iddia etmişti. Ama sürgün hepsinin ana temasıydı. Ve o bunu evrensel bir tema, insanlık halinin bir metaforu olarak görse de, Nabokov'un 1920'lerin Berlin'inde ortaya çıkan yazıları Rus göçmenler tarafından kendi ulusal kimliklerinin doğrulanması olarak algılandı. Nabokov'un eserleri Rusya'nın (kültüründe cisimleşmiş bir şekilde) Batı'da hâlâ onlarla birlikte olduğunun kanıtıydı. 1930'da ilk büyük romanı *Luzhin Savunması*'nın yayımlanması üzerine Berberova şöyle der: "Devrimin ve sürgünün küllerinden büyük bir Rus yazar doğdu. Varoluşumuz yeni bir anlam kazandı. Benim bütün neslim aklandı. Kurtarılmıştık."[50]

Sürgün Nabokov'un her yerde ve her zaman var olan temasıydı, ama devrim çocukluğunun manzarasını uzaklaştırmadan uzun zaman önce "nostaljinin acısını ve zevklerini" keşfetmişti.[51] Nabokov, 1919'da Rusya'dan kaçan, St. Petersburglu, oldukça kültürlü ve belirgin bir şekilde liberal aristokrat bir ailenin en büyük erkek çocuğu olarak 1899'da doğmuştu. Büyükbabası Dmitri Nabokov, II. Alexander'ın hâkimiyeti döneminde, imparatorun Avrupa kalıplarında liberal bir anayasayı benimsemeyi düşündüğü son yıllarında adalet bakanıydı. 1885'te görevden alınana kadar III. Alexander'ın, 1864'ün liberal adli reformlarını geri çevirme çabalarına karşı çıkmıştı. Yazarın babası V. D. Nabokov ise tanınmış bir liberal avukat ve 1906'daki İlk Duma'da Kadet (Anayasal Demokrat) Parti'sinin etkili bir üyesiydi. Grand Dük Mikhail'in feragat manifestosunu hazırlamış ve monarşiyi resmen sonlandıran 1917 Şubat Devrimi'nden önce onu kısa süreliğine tahta geçmeye davet etmişti. Ayrıca geçici hükümette idari işler başkanlığı, yani bir tür kabine yönetici sekreterliği yapmış ve kurucu meclisin seçim sistemini formüle etmekte etkin bir rol üstlenmişti. Bolşeviklerin gücü ele geçirmeleri Nabokovların

Rusya'yı terk etmelerine, önce Londra'ya, daha sonra da yazarın babasının bir Rus monarşist tarafından 1922'deki katline kadar *Rul"* gazetesinin editörlüğünü yaptığı Berlin'e yerleşmişlerdi. Nabokov Avrupa'da bir Rus yazar olarak kariyeri boyunca kendisini göçmen toplumunda ünlü babasından ayrı tutmak için "Sirin" (Rus mitolojisinde efsanevi bir cennet kuşunun adı) takma adını kullanmıştı.

Nabokov ailesi güçlü bir şekilde İngiliz hayranıydı. St. Petersburg'da malikâneleri "Anglosakson medeniyetin rahat ürünleriyle doluydu," diye yazar Nabokov *Hafıza, Konuş*'da:

> Kuruyken katran karası olan, nemli parmaklarla ışığa tutulduğunda topaza benzeyen armut sabunu insanın sabah banyosunu tamamlıyordu. Köpüklü içeriği sıvı kovasına boşaltacak plastik bir alt çıkıntı yapılınca İngiliz portatif küvetin azalan ağırlığı memnuniyet vericiydi. "Kremi geliştiremedik, bu yüzden tüpü geliştirdik," diye yazıyordu İngiliz diş macununda. Kahvaltıda Londra'dan ithal edilen golden şurup parlayan kıvrımlarıyla kaşık etrafında döner ve yeterli bir miktarı Rys ekmek ve yağı üzerine sürülürdü. Her türlü konforlu, keyif veren şey Nevski Bulvarı'ndaki İngiliz dükkânından düzenli bir şekilde geliyordu: Meyveli kekler, amonyak tuzu, oyun kâğıtları, resimli bulmacalar, çizgili blazerler, pudra beyazı tenis topları...[52]

Nabokov kendi dilinde okumayı öğrenmeden İngilizce öğrenmişti. O, kız ve erkek kardeşlere, önce *Little Lord Fauntleroy,* daha sonraları ise *Les Malheurs de Sophie, Le Tour du Monde en Quatre-vingts Jours* ve *Le Comte de Monte Cristo* okuyan "şaşırtıcı bir dizi İngiliz dadı" bakmıştı. Bir anlamda Nabokov bir göçmen olarak yetiştirilmişti. Öğrenciyken ayrı durur, kendisini "uzak, hazin ve bastırılamaz bir Rusya özlemi çeken sürgündeki şair" olarak hayal ederdi.[53] Nabokov'un esini Puşkin'di. O, romanlarındaki pek çok kahraman şairin kılık değiştirmiş halleriydi. Nabokov kendisini Puşkin'in vârisi olarak görüyordu. O kadar ki, on sekiz yaşındayken kendisini ailesinin Bolşeviklerden kaçtığı Kırım'da bir mülteci olarak bulduğunda, bundan yüzyıl önce sürgüne gönderilen Puşkin'in adımlarını izleyip romantik bir sürgün olarak onun imajından ilham almıştı. Yayımlanan

ilk şiir koleksiyonu *Gökkubbe Yol*'un (1923), baş sayfasında Puşkin'in şiiri "Anon"dan bir epigraf vardır.

Aile Kırım'dan gemiyle, Nabokov'un 1919-1922 arasında eğitimini Cambridge, Trinity Kolej'de tamamladığı İngiltere'ye gitmişti. Savaş sonrası İngiltere gerçeği St. Petersburg'daki Nabokov malikânesinin Anglosakson hayal dünyasından çok uzaktı. Trinity'deki odalar soğuk ve nemli, yemekler berbat ve öğrenci kulüpleri bön sosyalistlerle doluydu, tıpkı *Hafıza, Konuş*'da Rusya'nın geçmişinde sadece kötüyü, Bolşeviklerde ise sadece iyiyi gören, pipo içen "Nesbit" gibi.* Nabokov vatan hasreti çekmeye başladı. "İngiltere'deki öğrencilik yıllarım bir Rus yazar olmaya çalışmamın hikâyesidir," diye hatırlar Nabokov. "Cambridge ve ünlü özelliklerinin –yaşlı karaağaçlar, armalı pencereler, geveze saat kuleleri– kendi başlarına hiçbir önemleri yoktu, onlar sadece benim geniş nostaljimi çerçevelemek ve desteklemek çin vardı."[54]

Nabokov'un nostaljisinin odağında St. Petersburg yakınlarında, Vyra'da bulunan aile mülkü vardı. Çocukluk anılarını taşıyordu. *Hafıza, Konuş*'da nostaljinin ilk sancılarını beş yaşında hissetiğini öne sürmüştü: "Avrupa seyahatindeyken yastığıma işaretparmağımla Vyra'daki evimize giden araba yolunu çizerdim."[55] Vyra'yı kaybediş acısı keskindi, belki de aile servetini ya da topraklarını ki Nabokov, Vyra ve St. Petersburg'un dışındakileri pek bilmiyordu, kaybemekten çok daha keskindi. *Hafıza, Konuş*'da bu noktayı vurgulamıştı.

Bir sonraki pasaj genel okuyucu kitlesi için değil, servetini bir kazada kaybettiği için beni anladığını zanneden o özel budala için.

Benim Sovyet diktatörlüğü ile olan eski kavgamın (1917'den beri) mal sorunuyla hiçbir ilgisi yoktur. Parasını "çaldıkları" için "Kızıllardan nefret eden" göçmene karşı duyduğum küçümseme kesindir. Bütün bu yıllar boyunca beslediğim özlem aşırı gelişmiş bir çocukluğu kaybetme duygusudur, banknotların kaybı değil.

* Nabokov daha sonra gelecekteki muhafazakâr başbakan yardımcısı ve "korkunç sıkıcı" R. A. (Rab) Butler'ı *Hafıza, Konuş* eserindeki R. Nesbit maskesi altındaki adam olarak tanımlamıştı. (B. Boyd, Nabokov: *The Russian Years* (Londra, 1990)) s-168).

Ve son olarak ekolojik bir nişe karşı hasret duyma hakkımı saklı tutuyorum:

... Benim Amerika'mın seması
Altında iç çekiyorum
Rusya'daki *tek bir* mekân için.
Genel okuyucu buradan devam edebilir.[56]

Cambridge'in kasvetinden –Trinity Kolej'de kahvaltıda verilen lapanın "Büyük Meydan"ın üstündeki gökyüzü kadar gri ve ağır olduğu yerden– Berlin'e yerleşen annesine Ekim 1920'de şöyle yazmıştı:

Sevgili anne, dün gece yarısı uyandım ve birine –kim olduğunu bilmiyorum– geceyi, yıldızları ve Tanrı'yı sordum: Gerçekten bir daha hiç geri dönmeyecek miyim, gerçekten her şey bitti mi, silindi, yok mu oldu? Anne, dönmeliyiz, öyle değil mi, bütün bunlar ölmüş olamaz, toza dönmüş olamaz, bunun düşüncesi insanı deli eder. Her minik çalıyı, Vyra'daki harika parkımızdaki her bitkiyi tarif etmek istiyorum. Cennetimize ne kadar az değer vermişiz! Daha anlamlı, daha bilinçli sevmeliymişiz.[57]

Vyra nostaljisi, çocukluk anılarını ve arzularını yeniden kazanmak için "her minik çalısını" sevgiyle tarif ettiği *Hafıza, Konuş* için ilham kaynağı olmuştu. Bu, zaman ve bilinç kıvrımları üzerine Proustvari bir söylevdir. Nabokov'un "hafızası" yaratıcı bir hareketti, çağrışımla karışan geçmiş ve şimdinin ayılmasıydı, ardından şekil değiştirerek kişilik ve sanat haline gelmişti. Bir seferinde sürgünün daha keskin bir zaman duygusu olduğunu yazmıştı. Geçmişin duygularını kelimelerle yeniden yaratma kapasitesi kesinlikle kendine düşen sürgün kârıydı.

Sürgün Nabokov'un çalışmalarının ana motifiydi. 1926'da Berlin'de yayımlanan ilk romanı *Mary,* Nabokov 1970 tarihli İngilizce baskısının girişinde otobiyografik doğasına vurgu yapmasına rağmen sürgün halinin bir betimlenmesi olarak planlanmıştı. Mary'nin özlemini çeken Ganin, kahraman, sürgünün rüyasının sembolü olur: Rusya'daki gençliğinin kaybolan mutluluğunu kurtarma ve yeniden yaşama umudunun sembo-

lü. *Zafer*'deki (1932) kahraman Martin Edelweiss, Cambridge Üniversitesi'nde okuyan ve Kırım'dan gelen bir Rus göçmenidir. Rusya'ya dönmeyi hayal etmektedir. Hayalleri Berlin seyahatiyle şekillenmiş, ancak Rus sınırını geçmek için ormana dalınca bir daha geri gelmemiştir. *Armağan*'ın (1938) konusu ise "sürgünün birbirine eş kasvet ve şanıydı."[58] Bu, Nabokov'un Rusça yazdığı bütün romanların (dokuz taneydi) temasıydı. Trajik karakterleri yabancı bir dünyada kaybolmuş, tecrit edilmiş fantezileri ya da sanatın yaratıcı hafızası haricinde geri getirilemeyecek bir geçmişi düşünen göçmenlerdi. *Armağan*'da kahraman, yazar Fedor Godunov-Cherdyntsev, şiiri aracılığıyla Rusya'nın edebi yaşantısını yeniden yaratır. *Zafer* ve *Soluk Ateş*'te (1962'de İngilizce yazıldı) kahraman sürgün hayatının ıstırabından kaçmak için hayal dünyası Rusya'da yaşar. Nabokov'un, *Soluk Ateş*'te Zembla ismini verdiği "uzak Kuzey toprağı" ile ilgili düşünceleri yazarın sürgüne olan yanıtını ortaya çıkarmaktadır:

1. Zembla imajı okuyucuya yavaş yavaş sokulmalıdır...
4. Zembla gerçekten var mı kimse bilmiyor, kimse bilmemeli, hatta Kinbote bile tam bilmiyor.
5. Zembla ve karakterleri akıcı puslu durumda olmalıdır...
6. Zembla saf icat mıdır, yoksa Rusya'nın bir tür lirik benzeri midir? (Zembla: Zemlya [Rusça "toprak" kelimesi]).[59]

Nabokov'un İngilizce yazılmış ilk romanlarından *Sebastian Knight'ın Gerçek Hayatı*'nda (1941) sürgün teması farklı bir biçimde görünür: Bölünmüş kimlik. Kahraman Sebastian, bir biyografinin konusudur, biyografi görünürde erkek kardeşi tarafından yazılmaktadır, ama yavaş yavaş yazanın Sebastian olduğu ortaya çıkar. Bu karışıklık ve iç bölünme duygusu pek çok göçmen tarafından yaşanmıştır. Khodasevich bu konuyla ilgili (*Avrupa Geceleri* isimli şiir koleksiyonunda (1922-27)) "Sorrento Fotoğrafları"nda çok etkileyici bir şekilde yazar sürgünün bölünmüş bilincini; anavatanındaki ve yurtdışındaki iki hayatı-

nın görüntülerinin aklında yarattığı karışıklığı bir filmde üst üste çekimle karşılaştırır.

Nabokov'un Rusçadan İngilizceye geçmesi yeni bir kimlik (Amerikan) benimsemesiyle yakından ilişkili, karmaşık bir hikâyedir. Gösterişçiliği ile ünlü olan Nabokov'un her zaman vurgulamaktan hoşlandığı gibi acı verici bir değişim olmalıydı. Dediğine göre, "bir patlamada yedi ya da sekiz parmağını kaybettikten sonra bir şeyleri tutmayı öğrenmek" gibiydi.[60] Hayatı boyunca Nabokov, İngilizce yazmanın elverişsizliğinden şikâyet etmişti, hem de inandırıcı olamayacak kadar çok sayıda (arkadaşlarından birine yazdığı bir mektupta ise "en iyi çalışmaların İngilizce yazıldığını" itiraf etmişti).[61] *Lolita* romanına 1956 tarihinde yazdığı sonsözünde, edebi becerisinin zirvede olduğu dönemde bile kendi özel trajedisini şu şekilde ileri sürmüştü:

> Kendi doğal dilimi, hür, zengin ve sonsuz derecede uysal Rus dilimi, bütün bunların hepsinden –aldatıcı ayna, siyah kadife fon, hissettirilen ilişki ve geleneklerden– mahrum olan ikinci sınıf İngilizce için terk etmek. Hem de doğuştan illüzyonist olan biri frağının kuyrukları uçuşurken, kendi yöntemiyle, sihirli bir şekilde bu mirası üstün hale getirebilecekken.[62]

Bu tür iddialar bir gösteriş biçimi olsa da başarısı inkâr edilemez. Modern İngiliz dilinin en üstün biçimcisi olarak adlandırılan bir yazarın bunu bir yabancı yazar olarak yapması olağanüstüdür. Karısı Vera'nın da ifade ettiği gibi, sadece "tamamen kendine ait, yıllar içerisinde mükemmelleştirdiği çok özel ve karmaşık bir Rus dilinden, eşsiz ve alışılmamış bir şeye dönmekle" kalmadı, "kaleminde melodi ve esneklik olarak daha önce hiç olmadığı bir şeye dönüşene kadar kullandığı ve iradesine boyun eğmesini sağlamaya giriştiği bir İngilizceyi" kucakladı. Vera sonunda Nabokov'un yaptığı şeyin Rus dili ile olan tutkulu aşk ilişkisinin yerine *un mariage de raison* (*mantık evliliği*) koymak olduğu sonucuna varır, ne de olsa mantık evliliği de bazen duygulu bir aşk ilişkisine döner.[63]

Devrim planlarını bozana kadar Nabokov, bir sonraki Puş-

kin olmaya kararlıydı. Hayatının ilerleyen dönemlerinde, beş yaşından beri geliştirdiği İngilizce yazım tarzı her zaman Rusçası kadar, hatta bazen ondan da iyi olmasına rağmen bu engellenmiş deha imajı üzerinde oynayacaktı. Ancak sürgün olunca Nabokov bir boşlukta yazıyormuş duygusuna bürünmüştü. Sovyet rejiminden kurtulunca keyfini çıkardığı özgürlüğün *boşuna* çalışmasından kaynaklandığını duyumsuyordu –okuyucu kitlesi ya da yazacağı genel bir bağlam olmadan– bu yüzden "her şey bir nevi kırılgan bir gerçek dışılık kazanmıştı."[64] (Tsvetaeva da benzer bir çaresizliği açıklamıştı, ancak onun durumunda dönüş yapacağı ikinci bir dil olmadığı için söyledikleri daha derin, özel bir trajedinin işaretini veriyordu: "Şiirlerimin ekmek kadar gerekli olduğu bir dünyadan kimsenin şiirlere ihtiyaç duymadığı, ne benim şiirime ne de herhangi bir şiire ihtiyaç duymadığı, şiirlere tatlıya duyulan ihtiyaç kadar ihtiyaç duyulduğu bir yere geldim: Tabii kim tatlıya ihtiyaç duyar ki...")[65]

İzleyici ihtiyacı Nabokov'un değişiminin en önemli hareket noktasıydı. Kendisinin de açıkladığı gibi "bir yazarın, yanıt olmasa da yansımaya ihtiyacı vardır."[66] Rus dili okuyucu kitlesi, göçmenlerin çocukları, içinde yaşadıkları kültürler tarafından özümsendikçe her geçen yıl daha da küçülüyordu. Nabokov gibi genç bir Rus yazarın sadece yazarak geçinmesi aslında imkânsızdı, üstelik rekabet de yoğundu. "Edebiyata girmek sanki çok kalabalık bir tramvaya sıkışmaya çalışmak gibi. Bir kez girince, tutunmaya çalışan yeni gelenleri itmek için elinden geleni yapıyorsun," diye şikâyet etmişti yazar Georgy İvanov.[67]

Özellikle Berlin, 1933'te Hitler'in güç kazanmasından sonra binlerce Rus göçmenin şehirden kaçarken yaşaması zor bir yerdi. Nabokovlar Alman başkentinde kaldılar. Fakirlik içinde yaşadılar, Vera sekreter olarak çalışıyor, Nabokov ise İngilizce ve Fransızca özel dersler veriyordu. Ama onların da Berlin'i terk etmek zorunda kalacakları açıktı. Vera Yahudiydi, Nabokov'un babasına suikast yapan Sergei Taboritski ise 1936'da Hitler'in göçmen işleri departmanına ikinci adam olarak atanmıştı. Nabokov umutsuz bir şekilde Londra ya da New York'ta, Hitler'in Almanya'sı haricinde herhangi bir yerde akademik bir pozisyon

arıyordu. Sonunda 1938'de Paris'e gitmeye karar verdiler. Nabokovlar Paris'ten, 1940 baharında New York'a gitmek için düzenlemeler yaptılar; bu Almanların Paris'e ulaşmalarından sadece iki hafta önceydi. Nabokov Bois de Boulogne yakınlarındaki stüdyo dairelerinde kendisini banyoya kilitlemiş, tuvaletin üzerine bavulunu yerleştirmiş ve İngiliz edebiyat dünyasına giriş bileti olan ve 1941'de New York'ta basılan *Sebastian Knight'ın Gerçek Hayatı*'nı yazmıştı.

Nabokov'un New York'a gidişini, Tolstoy'un kızı ve aynı zamanda Tolstoy Vakfı'nın başkanı olan ve Amerika'daki Rus göçmenlerin çıkarlarını koruma işine girişen Alexandra Tolstoy ayarlamıştı. İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi Hitler'in Avrupa'sından tanınmış göçmen akınına neden olmuştu: Einstein, Thomas Mann, Huxley, Auden, Stravinski, Bartok ve Chagall, hepsi de ABD'de kendilerine yeni bir yuva kurmuşlardı. New York Rus göçmenlerle kaynıyordu. Amerika'daki Rus edebiyat başkentinin günlük Rusça gazetesi *Novoe russkoe slovo (Yeni Rus Dünyası)* yarım milyon ulusal okuyucuya sahipti. Nabokovlar Batı 87. Cadde'de, Central Park yakınında "berbat bir küçük daireye" yerleşmişlerdi. Yazar olarak Nabokov, ABD'deki göçmenler tarafından pek tanınmıyordu. 1952'de tamamlanan ama 1955'e kadar yayımlanmayan *Lolita* skandalına ve başarısına kadar yazarak geçinmeye çalışmıştı. *Pnin*'deki (1957) kahramanı gibi o da Stanford, Wellesley ve Cornell gibi birkaç farklı üniversitede geçici dersler vererek yaşamak zorunda kalmıştı. Maddi zorlukları Nabokov'un hayli büyük gururunu hiç küçültmemişti. Rahmaninov, çabalamakta olan yazara bazı eski giysilerini gönderdiğinde, bir tür züppe ve belki de St. Petersburg tarihinin en iyi giyinen adamının* oğlu olan Nabokov, "Prelüd döneminde" hazırlandığı şikâyetiyle kıyafetleri besteciye geri göndermişti.[68]

* Baba Nabokov taşra delegelerinin köylü kıyafetleri içinde geldiği Duma toplantısında, art niyet düşünmeden, giydiği özel dikim İngiliz takımlarıyla ünlüydü. (A. Tyrkova-Williams, *Na putiakh k svobode* (New York, 1951), s. 2.70). Dikimle ilgili aşırılığı devrim öncesi Petersburg'unda bir eğlence konusuydu. İç çamaşırlarını bile yıkanmaları için İngiltere'ye gönderdiği bile söylenmişti.

"Amerika artık benim evim," diyordu Nabokov, 1964 yılında verdiği röportajlarda. "Ben Amerikalı bir yazarım."[69] ABD hakkındaki bazı sert betimlemelerine rağmen (en çok da *Lolita*'da) bu duygu karşılıklı gibiydi. Nabokov gerçek Amerikalıyı oynamaktan hoşlanıyordu. Eski Dünya'daki mirasını devrim yüzünden kaybedince servetini Yeni Dünya'da, beyniyle, çok çalışarak kazandı.[70] *Lolita*'nın başarısı bir Amerikalı olarak başarısının rozetiydi ve bunu büyük bir gururla taşıdı. Kıskanç ama takdir eden bir eleştirmen Rus yazar, *Palyaçolara Bakın!*'daki (1974) göçmen Vadim hakkında, (Nabokov olarak okuyun) "Avrupalı bir yoksulun kendi Amerikalı amcası olduğu tarihte bilinen tek vakadır," diye yazar.[71] Nabokov Amerika'nın eleştirilmesine katlanamıyordu. Hayatı boyunca, 1945'te ABD vatandaşı olurken verdiği yemine sadık kaldı. Gallimard *Pnin*'in Fransızca baskısının kapağında kullanılmak üzere profesörün ABD bayrağı üzerinde durduğu bir tasarım verdiğinde Nabokov, ABD bayrağının yerde kullanılmasına karşı çıkmıştı.[72]

Nabokov'un Sovyet karşıtı politikaları Amerikanlığının merkezindeydi. McCarthy'nin, ABD hükümetinde komünist casusların varlığı konusunda muhtemelen haklı olduğunu düşünüyordu. Sovyetler Birliği'ne sempati duyan liberallerden iğreniyordu. Sovyet Rusya ile ilgili herhangi bir şey yapmayı reddediyordu, hatta İkinci Dünya Savaşı'nm zirvesinde, Batı ile ittifak halinde olduğu dönemde bile. Nabokov, Fransa'daki Rus göçmenlerin resmi temsilcisi Vasily Maklakov'un, 1945'te Paris'teki Sovyet elçiliğinde bir öğlen yemeğine katıldığını ve "anavatana, Kızıl Ordu'ya ve Stalin'e" kadeh kaldırdığını öğrendiğinde bir arkadaşına öfkeyle şunları yazmıştı:

> Kişinin prensiplerini reddetmesini *tek* bir koşulda anlarım: Bana en yakın olan kişilerin, verdiğim cevaba göre ya işkence görecekleri ya da kurtulacakları söylense, anında her şeyi yapmaya razı olurum; ideolojik hainlik ya da çarpık eylemler, hatta memnuniyetle kendimi Stalin'in sırtındaki açığa bile yamarım. Ama Maklakov böyle bir durumda mıydı? Besbelli hayır.

Geriye sadece göçün sınıflandırılması kalıyor. Beş ana bölüm fark ettim:

1. Bir parça topraklarını ya da paralarını veya on iki İlf-ve-Petrov* sandalyesini aldıkları için Bolşeviklerden nefret eden cahil ve zevksiz çoğunluk.
2. Katliam ve Romanyalı bir çar hayalleri kuran ama şimdi Sovyetlerle arkadaşlık eden, çünkü Sovyetler Birliği'nin Rus halkının Sovyetler Birliği olduğunu hissedenler.
3. Aptallar.
4. Atalet nedeniyle kendilerini sınırın öte tarafında bulanlar; kendi çıkarlarının peşinde olan ve gönül rahatlığıyla herhangi bir lidere hizmet edebilecek görgüsüzler ya da kariyer düşkünleri.
5. Dile, düşünceye, gerçeğe karşı şiddetten sarsılmaz bir şekilde nefret eden düzgün özgürlük severler, Rus aydın sınıfın eski muhafızları.[73]

Nabokov kendisini son kategoriye yerleştiriyor. Rus edebiyatı derslerinde, 1917'den sonraki herhangi bir yazında ders vermeyi reddetmişti, ama Cornell'deki derslerinde Ahmatova ve Pasternak'ın şiirleri için bir ayrıcalık yapmıştı.** Nabokov komünist rejimin "hakiki edebiyat" gelişimini engellediğini öne sürmüştü.[74] Edebiyata sosyal içerik ve fikir olarak bakan on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi geleneğine de –haklı olarak, Sovyet yak-

---

* 17. yüzyılda Rus-Ortodoks kilisesinden kopan dini bir toplum. (çev.)

** Nabokov aslında Ahmatova ve onun erken tarzının pek çok kadın taklitçisini dikkate değer bulmuyordu. *Pnin*'de, profesörün eski karısı Liza, Ahmatova'nın şiirinin zalim bir parodisini "ritmik, uzun ve derinden gelen bir tonla" söyler:

> "Siyah bir elbise giydim
> Ve bir rahibeden daha gösterişsizim;
> Fildişi bir haç
> Soğuk yatağımın tepesinde.
>
> Ama müthiş cümbüşlerin ışığı
> Yanıyor unutuluşum içinde,
> Ve George diye fısıldıyorum –
> Senin altın adını!"

(V. Nabokov, *Pnin* (Harmondsworth, 2000), s. 47). Ahmatova, 1948'de Zhdanov'un kullandığı "yarı fahişe, yarı rahibe" imajıyla oynayan bu parodiye çok üzülmüştü (L. Chukovskaia, *Zapiski ob Anne Akhmatovoi*, 2 cilt. (Paris, 1980), cilt. 2, s. 383).

laşımının selefi olarak gördüğü edebi gelenek– eşit derecede düşmandı. 1958 yılının çok satanlar listesinde *Lolita*'yla başa baş giden *Dr. Jivago* ("korkunç tutucu bir şey") ve Solzhenitsyn'in *Gulag Takımadaları* (1973-75) ("bir tür cıvık gazetecilik, biçimsiz, uzatılmış ve tekrar eden") eserlerini bu temellerde eleştiriyordu – ama biraz kıskançlık da olabilir burada (Pasternak ve Solzhenitsyn tersine Nabokov hiçbir zaman Nobel Ödülü kazanamamıştı).[75] Ayrıca siyasi inkârlarına rağmen Rus geleneğine derin bir bağlılık duyuyordu. Anadilinde başka bir roman yazmak için yanıp tutuşuyordu. Sadece kendisinde değil ama bütün iyi göçmenlerde trajik kahramanı Pnin'den –Amerikan çevresine tam olarak uyum sağlayamayan beceriksiz, asil kalpli profesör– bir şeyler olduğunu hissetmişti.

1965'te Nabokov *Lolita*'yı Rusçaya çevirmeye çalıştı. İngilizce baskısının sonsözünde Rusçadan İngilizceye dönüşe "özel bir trajedi" diyerek atıfta bulunmuştu. Ama şimdi Rusça baskısının önsözüne düz yazısını çevirme sürecinin hayal kırıklığı yarattığını itiraf ederek başlamıştı:

> Heyhat, beni bir yerlerde beklediğini düşündüğüm, anahtarını yıllardır koruduğum sıkıca kapalı kapının ardında sadık bir bahar zamanı gibi çiçeklenen "o muhteşem Rus dili", var olmadığını kanıtladı; kapının ötesinde kömürleşmiş kökler ve umutsuz sonbahar manzaraları var ve ellerimdeki anahtar daha çok bir maymuncuk.[76]

Rus dili Nabokov'un anavatanından ayrılmasından bu yana ilerlemişti ve ilk Rus romanlarında bir sihirbaz gibi kullandığı "aldatıcı ayna, siyah kadife fon, hissettirilen ilişki ve gelenekler" şimdiki Sovyet izleyicisini etkilememişti.

4

Şair Zinaida Gippius ve kocası Dmitri Merezhkovski, 1919 yılında Paris'e geldiklerinde dairelerinin kapısını kendi anahtarlarıyla açtılar ve her şeyi yerli yerinde buldular: kitaplar, örtüler, mutfak malzemeleri...[77] Sürgün, ikinci evlerine dönüştü. Eski St. Petersburg elitinin çoğu için Paris'e gelmek, St. Petersburg'da taklit ettikleri eski kozmopolit yaşam tarzına dönmek gibiydi. Son çarın kayınbiraderi Grand Dük Alexander Mikhailovich, Paris'e Merezhkovskilerle aynı yıl gelmiş ve posta güvercini gibi Ritz Hotel'e yerleşmişti, faturaları anavatanından birlikte kaçtığı nadir bir çarist sikke koleksiyonu sayesinde ödeniyordu. Bu Paris, 1900 ile 1916 arasındaki olağanüstü St. Petersburg kültür Rönesansı'nın küçültülmüş (ve devamı niteliğinde) bir "Küçük Rusya"dan başka bir şey değildi. Diaghilev, Stravinski, Benois, Bakst, Shaliapin, Goncharova, Koussevitski ve Prokofiev, hepsi de Paris'i yuvaları yapmıştı.

Bu tür göçmenlerin gelişinin etkisi Rusya'nın Batı'daki kültür imajının birbiriyle ilgili iki yönünü vurgulamıştı. Bunlardan birincisi Stravinski, Prokofiev ve Ballets Russes'in sözde "neoklasik" tarzıyla belirginleşen Rus kültürünün Avrupalı karakterinin yenilenen değeriydi. Stravinski'nin kendisi bu "neoklasik" teriminden hoşlanmıyor, kesinlikle hiçbir anlamı olmadığını ve doğası gereği o müziğin hiçbir şey ifade edemeyeceğini iddia ediyordu.[78] Ama onun neoklasizmi başlı başına sanatsal ilkelerinin beyanatıydı. Önceki yeni ulusalcı döneminin Rus köylü müziğinin, 1917 Devrimi'nde patlayan *Bahar Ayini*'nin vahşi İskit ritimlerinin bilinçli bir şekilde reddiydi. Sürgüne zorlanan Stravinski, şimdi kendi Petersburg'unun klasik miraslarında cisimlenen güzellik idealine nostaljik bir şekilde tutunuyordu. Bach ve Pergolesi'den ve en önemlisi de, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda Rus müzikal biçiminde belirli bir çizgi şekillendiren İtalyan-Slavlardan (Berezovski, Glinka ve Çaykovski) alıntı yapıyordu.

İmparatorluk geçmişiyle yenilenen bu bağlantının önemli kısmı, Diaghilev'in, Çaykovski'nin balelerini Paris'te tanıtmasıydı. 1917'den önce Çaykovski, Batı'da Rus bestecilerin en az ilgi çekeni olarak kabul ediliyordu. Müziği, Fransız eleştirmen Alfred Bruneau'nun 1903'te söylediği gibi, "Yeni Slav okulunun müziğinde bizi memnun eden ve çeken Rus karakterinden yoksundu."[79] Beethoven ve Brahms'ın soluk bir taklidi olarak görülüyordu, Batı'nın Ballets Russes'ten beklediği egzotik Rus karakteri eksikti; Çaykovski'nin baleleri *saisons russes*'de yer almıyordu. Ama 1917'den sonra, Çaykovski'nin müziğinin temsil ettiği eski imparatorluk St. Petersburg'una olan özlem Rus göçmenlerin kendilerini bu kimlikle yeniden tanımlamaları için bilinçli bir çabaya neden olmuştu. Diaghilev, 1921 Paris sezonu için *Uyuyan Güzel*'i (1890) diriltmişti. Partisyon parçalarını yeniden orkestraya uyarlayan Stravinski, Londra'daki *Times* dergisine yazdığı açık mektupta baleyi "Rus yaşantımızda 'Petersburg dönemi' dediğimiz çağın en gerçek ifadesi" diyerek saygıyla selamlamaktaydı. Stravinski'nin şimdi öne sürdüğü bu gelenek, 1914'ten önce Ballets Russes'in, Batı'ya kendi *Ateşkuşu* gibi biçimlerde soktuğu folk temelli kültür kadar Rus'tu:

> Çaykovski'nin, herkese açıkça Rus gelmeyen müziği, uzun zaman önce, gelişigüzel bir şekilde Moskovalı güzellik etiketini alandan çok daha derin bir şekilde Rus'tur. Bu müzik en az Puşkin'in şiirleri ya da Glinka'nın şarkıları kadar Rus'tur. Çaykovski, sanatında, özellikle "Rus köylü ruhunu" beslemeden, ırkımızın gerçek ulusal kaynaklarını kendiliğinden özümsemişti.[80]

Paris'teki göçmenlerin ikinci kültürel özelliği, Petro'nun imparatorluk mirasının kalbinde yatan aristokratik değerleri yeniden doğrulamalarıydı. Slav egzotizminin yüzeysel cilasının altındaki bu aristokratlık, Sanat Dünya'sının asli ruhunu oluşturuyordu. Bu da Sanat Dünya'sının üç ortak kurucusu olan Benois, Filosofov ve Diaghilev'i, 1890'ların başında bir araya getiren Çaykovski'nin müziğinde kökleşmişti. Çaykovski'nin balelerinde sevdikleri şey, Benois'nin 1939'da, *Hatıralar*'da ifa-

de ettiği gibi, faydacı sanat biçimlerinde bulunan "demokratik sapmaların" dokunmadığı "aristokratik ruh" idi.[81] Bunlar tam olarak Paris'teki göçmenlerin her şeyin üstünde değer verdiği "sanat için sanat" değerleriydi. Yüksek Fransız İmparatorluğu tarzı ve seçkin sanatsal aritokrasisiyle Alexander dönemini bir kült yaptılar. Bu eski yargılara geri dönmek göçmenler için doğal bir yanıttı. Devrim pek çoğunun gelmiş olduğu aristokratik medeniyeti yok etmiş, onları Avrupa'da yeni bir yuva bulmaya zorlamıştı. Bir yere kadar, Nabokov'un karşıt iddialarına rağmen, ülkelerinin varlıklı elit üyeleri olarak keyif aldıkları statülerinin kaybıyla sarsılmışlardı. Nansen (Uluslar Ligi) pasaportları* ve yabancı tescil kartlarıyla, Stravinski ve Nabokov gibi toprak sahiplerinin çocukları, Batılı devletler tarafından "ikinci sınıf vatandaş" muamelesi görmeye içerliyorlardı.[82]

Ballets Russes, Paris'teki Rus kültür hayatının merkeziydi. Bir tür Petersburg *Rönesansı'nın* Büyükelçi Diaghilev başkanlığındaki Paris elçiliğiydi. Diaghilev, savaş sırasındaki Amerika turundan sonra, iyi kazanan bu sanatçı ekibini tekrar bir araya getirmek ve savaştan önce çok iyi olan Fransız Rus sanatı pazarını yeniden açarak daimi nakit akış krizini sonlandırmak umuduyla grubu Fransa'ya getirmişti. Fokine Amerika'ya yerleştiği için, Diaghilev'in, Petipa okuluna kadar uzanan ayırt edici Rus bale geleneğini sürdürecek yeni bir koreografa ihtiyacı vardı. Georges Balanchine'i buldu (yani Georgy Balanchivadze). 1904 yılında St. Petersburg'da doğan Gürcü bir bestecinin oğlu olan Balanchine, Petipa'nın İmparatorluk Bale Akademisi'nde eğitim almış ve 1924'te Avrupa turuna çıkmadan önce St. Petersburg'daki Marinski Tiyatro topluluğunda çalışmıştı. Diaghilev, Balanchine'i Petersburg gelenekleri ile hayati bir bağ olarak algılamıştı ve

* Sovyetler Birliği'nin oluşmasından sonra göçmenlerin elindeki Rus pasaportları geçerli değildi: Rusya artık var olmayan bir ülkeydi. Eski kâğıtlarının yerine göçmenlere ve diğer devletsizlere geçici olarak "Nansen" (Kutup kâşifi Fridtjof Nansen'den adını alan, Uluslar Ligi Sığınmacılar Yüksek Komiseri) pasaportları verildi. Bu uyduruk pasaportların sahipleri ne zaman seyahat etseler ya da iş tescil ettirseler, uzun beklemelere ve Batı'daki görevliler tarafından düşmanca sorgulamalara katlanmak zorunda kalıyorlardı.

Balanchine'in dansçıları Rusya'dan getirdikleri birkaç rutini gösterdikten sonra ona sorduğu ilk şey, bunları sahneye taşıyıp taşıyamayacağı idi.[83] Balanchine'in Stravinski'nin müziği ile olan yakınlığı, onu, Paris'i Stravinski'nin balelerinin esas sahneye konduğu yer haline getirmeye çalışan Diaghilev için ideal bir seçim yapıyordu. Stravinski ve Balanchine arasındaki ilk işbirliği olan *Apollon Musagete* (1928), besteci ve koreografın ömür boyu sürecek ortaklığının başlangıcıydı. Bu, modern balenin –Diaghilev'in icadının– bir sanat biçimi olarak yaşamasını temin eden bir ortaklıktı.

1920'lerin Ballets Russes'i neoklasizmin ilkeleriyle tanımlanıyordu. Dansta bu, klasik akademinin Apollonvari bir titizliğe dönüşünü gerektirir: Topluluğun manevralarında soyut, neredeyse mimari bir tasarım olması; erkek dansçının kahraman biçiminde eski haline döndürülmesi; müzik, renk ve hareket arasındaki duygusal bağ için konunun feda edilmesi gibi. Müzikte ise bu, Rus ulusalcı okulun ve Petersburg'un klasik (ağırlıklı olarak İtalyan) geleneklerinin biçimlendirilmiş taklidinden vazgeçmeyi gerektiriyordu, tıpkı Stravinski'nin *commedta dell'arte Pulcinella*'sı (1920) ve Puşkin, Glinka ve Çaykovski'nin anısına adanan tek perdelik *gülünç operası Mavra* (1922) gibi. Bu klasik geleneklere yeniden bağlanma durumu göçmenlerin açık bir tepkisiydi. Devrim döneminin kaosundan ve yıkımından sonra bir tür düzen duygusuna ihtiyaçları vardı. Kendilerini Avrupalı olarak yeniden tanımlamak ve "Rusya"larını Batı'ya döndürmek için Avrupai değerlere ve Petersburg mirasına baktılar. Eski yargıları St. Petersburg'un molozlarının altından kurtarmak istiyorlardı.

Diaghilev'in 1929'da ölümü ile Ballets Russes bölündü. Emprezaryo her zaman grubun arkasındaki ilham olmuştu. Odadan ayrıldığında insanlara düş kırıklığı hissini veren bir tür varoluşa sahipti. Bu nedenle o dünyadan ayrıldığında yıldızlarının da kendi farklı yollarına gitmesi, neredeyse bekleniyordu. Pek çoğu gerçek Diaghilev organizasyonunun repertuvar ve pırıltısını miras alan çeşitli "Ballet Russes" tur topluluklarıyla çalıştılar:

Fokine, Massine, Benois, Nijinska, Balanchine. Anna Pavlova gibi diğerleri, kendi başlarına yola koyulup Diaghilev'in deneyselci geleneğini sürdüren küçük topluluklar kurdu. İngiltere'de eski öğrencileri İngiliz balesinin temellerini kurdular: Ninette de Valois ve Vic-Wells Ballet (daha sonra Kraliyet Balesi oldu), Ballet Rambert ve Markova-Dolin Ballet, hepsi Ballets Russes'in vârisleriydi. Balanchine, Diaghilev geleneğini, 1933'te New York City Ballet'i kurduğu Amerika'ya taşıdı.

Paris, Batı'ya çıkış noktasıydı, sürgün Rusların yeni anavatanlarına ulaştığı bir kapı. 1920'lerde Paris'e yerleşenlerin çoğu, 1930'larda savaşın yaklaşmasıyla Amerika'ya kaçtılar. Amerika'nın esas çekici yanı sağladığı özgürlük ve güvenlikti. Stravinski ve Chagall gibi sanatçılar Birleşik Devletler'de huzur içinde çalışmak için Hitler'in Avrupa'sından kaçmışlardı. Stravinski için bu bir politika konusu değildi: Açık bir şekilde İtalyan faşistleri desteklemişti ("Duçe'nize bağlılığımı sunmak için çok güçlü bir isteğim var. O İtalya'nın kurtarıcısı, umalım tüm Avrupa'nın olsun," demişti, 1930'ların başında bir İtalyan gazetesine);[84] ve Nazilerden nefret etmesine rağmen (müziğine saldırmışlardı) 1933'ten sonra kendisiyle Alman-Yahudi bağlantıları arasına mesafe koymaya dikkat etmişti. Bu daha çok kendi çıkarları ile ilgiliydi. Düzeni seviyordu ve çalışmak için buna ihtiyacı vardı.

Besteci Nicolas Nabokov (yazarın bir kuzeni) şöyle bir olayı hatırlar. Amerika'ya gelişinden kısa bir zaman sonra Stravinski burada bir devrim olasılığı konusunda endişeye kapılır. Bir tanıdığına bunun olası olup olmadığını sorar ve mümkün olduğu cevabını alınca, "dehşete kapılarak öfkeli bir tonda" sorar: "Ama ben nereye gideceğim?"[85] Rus Devrimi'ni yaşayan Stravinski'nin en derin siyasi içgüdüsü düzensizlik korkusuydu.

Harvard Üniversitesi'nde bir yıl ders verdikten sonra sığınağını, Los Angeles'ta, ilk satın aldığı evde, bundan sonra otuz yıl boyunca evi olarak kalacak Batı Hollywood'daki küçük bir banliyö evinde buldu. Los Angeles Avrupa'dan pek çok sanatçıyı çoğunlukla film sanayisi sayesinde kendisine çekmişti; Alman

yazar Thomas Mann savaş zamanı Hollywood'unu "Paris ya da Münih'in olduğundan çok daha kozmopolit ve entelektüel açıdan uyarıcı" olarak tarif etmişti.[86] Stravinski'nin arkadaşları arasında Bertolt Brecht ve Charlie Chaplin, Rene Clair ve Greta Garbo, Max Reinhardt ve Alma Mahler (Franz Werfel ile evli), Aslan Feuchtwanger ve Erich Maria Remarque vardı. Bu tür kozmopolitlik Birleşik Devletler'i pek çok Rus göçmen için doğal yuva yapıyordu. Ulusların "kaynaştığı yer", özellikle New York ve Los Angeles, Petersburg'da yaşadıkları kültürel ortamı hatırlatıyordu. Amerika, Avrupa'da olduğu gibi, ulusal kimlik gibi sinir bozucu konular yüzünden sıkılmadan uluslararası sanatçılar olarak gelişmelerine olanak vermişti.

Nabokov Rusya'dan kurtulma isteğini –yeni bir kimlik için kurtulma isteği– ABD'ye gitmek üzere Paris'ten ayrılmadan hemen önce yazdığı *Rusya'ya* (1939) şiirinde ifade etmişti.

Beni rahat bırakacak mısın? Sana yakarıyorum!
Alacakaranlık korkunç. Hayatın sesleri azalıyor.
Çaresizim. Ve ölüyorum
Senin boğucu akıntının kör dokunuşuyla.

Ülkesini özgürce terk eden
zirvesinde hayıflanmakta özgür.
Ama şimdi aşağıda vadideyim
ve şimdi bana yaklaşma.

Hazırım sonsuza kadar gizli uzanmaya
ve isimsiz yaşamaya. Hazırım,
sadece rüyalarda buluşmayalım diye,
bütün olası rüyalarda yemin etmeye;

kanımı boşaltmak, sakatlanmak,
en sevdiğim kitaplardan usanmak,
ilk uygun deyim için
bozdurmak elimdeki her şeyi: kendi dilimi.

Ama bunun için gözyaşları arasında, oh, Rusya,
Birbirinden çok ayrık iki kabir çimi arasında,
Huş ağacının titrek benekleri arasında,
Beni gençliğimden beri geçindiren her şey arasında,

Kör gözlerinle, o sevgili gözlerinle, bırak bakmayı
Bana, ah, ruhuma acı,
Kömür ocağının etrafında araştırma,
Bu delikteki hayatımı elleme

Çünkü yıllar geçti ve asırlar,
Ve acı, keder ve utanç için,
Çok geç – affedecek kimse yok
Ve suçu taşıyacak kimse.[87]

Stravinski'nin Amerika'ya göçü benzer bir duygusal yol izlemişti. Geçmişi unutmak ve yoluna devam etmek istiyordu. Çocukluğu acı anılarla doluydu. 1917'de Rusya'yı "kaybetmesinden" önce babasını, iki erkek kardeşini ve kızını kaybetmişti. Rusya'yı arkasında bırakmaya ihtiyacı vardı. Ama Rusya onu rahat bırakmıyordu. Fransa'da bir göçmen olarak Stravinski kendi Rusluğunu inkâr etmeye çalıştı. Bir zamanlar tıpkı St. Petersburg'da olduğu gibi, aristokratik kibir ve horlamaya dayanan bir çeşit Avrupalı kozmopolitanlığım benimsedi (yani *Ateşkuşu* ve *Bahar Ayini*'ninde taklit ettiği köylü kültürünün bir versiyonunu) ki Batı'daki Rusya imajı da işte böyle bir şeydi. 1928'de İsveçli bir gazeteciye, "Kendimi özellikle bir Rus olarak görmüyorum. Ben bir kozmopolitim,"[88] dedi. Paris'te Stravinski, Cocteau ve Proust, Poulenc ve Ravel, Picasso ve Coco Chanel'in bulunduğu popüler bir çevre içindeydi. Chanel sevgilisi olmuş ve onu, Paris'e 1920'de gelen nispeten çekici olmayan ve geri planda duran adamdan, üzerine göre dikilmiş takımlar giyen ve Picasso tarafından (Asyalı gözlerle) çizilen bir *homme dur et monoclé'e** döndürmüştü.

Stravinski kendini, önceki çalışmalarına ilham olan köylü

* Sert ve tek gözlüklü bir erkek. (çev.)

Rusya'dan çok gösterişli bir şekilde uzaklaştırmıştı. Nefret ettiği Kızıl Rusya, ona ihanet eden Rusya haline gelmişti. Çalışmalarındaki folklorü inkâr etmişti. *Bahar Ayini*'nin geçtiği antik Rusya'nın, önce bestelediği müziği takip eden ve folklor göz önüne alınmadan yapılan rastlantısal bir seçim olduğunu iddia etmişti (bunu uydurmuştu).[89] Benzer bir şekilde tamamen müzikal folklora dayanan bir çalışma olan *Köylü Düğünü*'nün Rus köklerini de inkâr etmişti. "Halk eserlerinden hiçbir şey almadım," diye yazmıştı *Chronique de ma vie*'de, 1935'te. "Taşra düğün ritüelinin, ki hiç görmedim, yeniden yaratılması aklıma gelmemişti. Etnografik konular benim hiç ilgimi çekmez."[90] Belki de kendi müziğini, gerçek köylüler açlıktan ölürken ya da onları kolektif çiftliklerde yaşamaya zorlayan Stalin'in savaşının ardından çalışma kamplarında çürürlerken, yine Stalin rejiminin uygun halk kostümleri giyen uydurma halk dansı topluluklarından, balalayka orkestralarından, mutlu köylü rolü oynayan Kızıl Ordu korolarından ve yapay halkbiliminden (ki buna hile bilim de denilebilir) ayırmaya çalışıyordu. Ama Rus köklerini silmek için yaptığı şeyler çok daha şiddetli, kişisel bir tepki verdiği hissini doğuruyor.

Stravinski'nin müziğinin neoklasik dönemi "kozmopolit" kişiliğinin bir ifadesiydi. *Nefesli Çalgılar için Sekizli* (1923) gibi caz esinli çalışmalarında ya da *Piyano Konçertosu* (1924) gibi klasik biçimlerde açıkça "Rus" olan neredeyse hiçbir şey yoktu –elbette müzikal folklor hiç yoktu– hatta daha sonraki çalışmaları *Dumbarton Oaks* (1937) ya da *Do majör Senfoni*'de (1938) daha da azdı. Opera-oratoryosu *Kral Oedipus* (1927) için anadili Rusça ya da benimsediği dil Fransızca yerine Latinceyi seçmesi bu fikri daha da açık hale getiriyordu. 1947 yılında yılbaşını Stravinskilerle Hollywood'da geçiren Nicolas Nabokov bestecinin anavatanından kopuşunun bu kadar açık olmasına şaşırmıştı. "Stravinski için Rusya, müthiş, bir gurme becerisiyle kullandığı bir dil, birkaç kitaptı, Glinka ve Çaykovski'ydi. Gerisini ya kayıtsızlıkla ya da öfke, aşağılama ve şiddetli bir antipatiyle karşılıyordu."[91] Stravinski'nin, yabancı ortamlara şaşırtıcı

bir biçimde bukalemun gibi kendini uydurma ve oralarda evinde hissetme becerisi vardı. Belki bu da Petersburg geçmişinin bir ürünüydü. Oğlu, "Ne zaman evden birkaç haftalığına ayrılsak, babam çok geçici bir şeye kalıcılık havası vermeyi başarıyordu... Hayatı boyunca, nerede olursa olsun, etrafını kendi atmosferi ile çevrelemeyi başarmıştır," diye hatırlar.[92]

Besteci, 1934'te Fransız vatandaşı oldu; bu, "entelektüel iklimini" Paris'te bulduğunu iddia ederek açıkladığı bir karardı ve "anavatana karşı bir tür ayıptı."[93] Fransız pasaportuna ve planlanan dünya sanatçısı imajına rağmen Stravinski doğduğu ülke için derinden hissedilen duygular besliyordu. Yerel kültürüne, kabul ettiğinden daha fazla kök salmıştı ve bu dugular çalışmalarında gizli bir şekilde kendini gösteriyordu. Stravinski, St. Petersburg'a karşı derin bir özlem duyuyordu. "Şehir hayatımın öyle büyük bir parçası ki," diye yazmıştı 1959'da, "içimin ne kadarının hâlâ ona bağlı olduğunu keşfederim diye daha derine bakmaya korkuyorum."[94] Anısı o kadar acı vericiydi ki, 1955'te kendisini Helsinki'ye davet ettiklerinde, bir daha hiç görmek istemediği bir şehre çok yakın olmasını mazeret göstererek reddetmişti.[95] Yine de Roma'yı ve Venedik'i seviyordu, çünkü ona Petersburg'u hatırlatıyorlardı. Stravinski'nin doğduğu şehre karşı duyduğu yüceltilmiş nostalji, Çaykovski'nin *Perinin Öpüşü* (1918) balesinde açıkça duyulabilir. Ailenin Volhynia'daki mülkü, *Bahar Ayini*'ni bestelediği, Ustilug'a karşı da eşit bir özlem duyar. Ustilug hiç kimseyle konuşmadığı bir konudur.[96] Mutlu çocukluk günlerini geçirdiği eve ne olduğunu bilmemek onun için son derece acı vericidir. Ama *Köylü Düğünü* üzerinde diğer hiçbir partisyonda çalışmadığı kadar çok çalışması buraya karşı duygularının bir göstergesidir. Çalışma evi son ziyaretinde aldığı kaynaklara dayanmaktadır.

Stravinski Fransa'da, *Mezmurlar Senfonisi*'nde (1930) övdüğü Katolik geleneğinden entelektüel olarak etkilense de, sürgündeki tüm yaşantısı boyunca, Rus Kilisesi'nin ritüellerine ve kültürüne duygusal olarak bağlı kaldı. 1920'lerin ortalarında, yaklaşık otuz yıllık bir uzaklığın ardından Stravinski, Ortodoks

cemaatinde aktif hayata döndü, bunun bir nedeni de, karısı Katya'nın uzun süren ve 1939'da ölmesine neden olan hastalığı boyunca gittikçe daha dindar olmasıydı. Bir sanatçı ve bir göçmen olarak Stravinski, Rus Kilisesi'nin disiplin ve düzeninde bir teselli bulmuştu. "Hıristiyan Kilisesi'nin yasasından kendini ne kadar koparırsan," demişti bir muhabire *Mezmurlar Senfonisi* üzerinde çalışırken, "kendini gerçekten de o kadar koparırsın."

Bu yasalar bir bireyin hayatı için olduğu kadar bir orkestranın bestelenmesi için de gerçektir. Düzenin tamamen uygulandığı tek yer orasıdır: Kurgusal, yapay bir düzen değil, bize verilen ve resim, müzik, vs. ile dışa vurulduğu kadar içimizde de kendisini göstermesi gereken ilahi bir düzen. Anarşiye karşı bir mücadele, düzensizlik değil, düzen yokluğu. Sanatta mimarinin taraftarıyım, çünkü mimari, düzenin somutlaşmış halidir; yaratıcı çalışma, anarşi ve var olmamaya karşı bir protestodur.[97]

Stravinski, Rue Daru'daki Rus Kilisesi'ndeki ayinlerin düzenli bir müdavimi oldu. Çevresini Ortodoks inancının öteberisi ile doldurdu, Nice ve Paris'teki evleri ikonlar ve haçlarla doluydu. Müzik taslaklarını Ortodoks takvimine göre tarihlendiriyordu. Göçmen topluluklarının bütün büyük merkezlerindeki Rus papazlarıyla iletişim içindeydi, hatta Nice'deki Rus papaz, oradaki evinin "gerçek bir üyesi" haline gelmişti.[98] Stravinski, Rus Kilisesi'nin en güçlü çekiminin "dilbilimsel" olduğunu iddia etmişti: Slavca ayininin sesini seviyordu.[99] Rus Kilisesi'nin Slavca ilahilerinden etkilemişti ve bu müziğinde de hissediyordu.*

Bu doğuş dinine dönme arzusu, Rusya'ya duyduğu derin sevgiyle de bağlantılıydı. Stravinski hayatı boyunca devrim öncesi Petersburg'daki çocukluğunun Rus âdetlerine sadık kalmıştı. Los Angeles'ta bile evi eski Rusya'nın bir ileri karakolu gibiydi. Oturma odası Rusça kitaplar, resimler ve ikonlarla doluydu. Stravinskiler Rus arkadaşlarıyla görüşüyor, Rus hizmetkârlar çalıştırıyor, Rusça konuşuyorlardı. Stravinski, İngilizce veya Fransızcayı sadece mecbur kalırsa, o da keskin bir aksanla konuşur-

* Latinceye dönmeden önce *Mezmurlar Senfonisi*'ni Slavca bestelemeye niyetlenmişti.

du. Çayı Rus âdetlerine göre içerdi, bardakta reçelle. Çorbasını çocukken *babushka*sının kendisini beslemek için kullandığı kaşıkla içerdi.[100]

Gizli bir Rus kalbi taşıyan diğer bir Dünya Sanatçısı da Chagall'dı. Stravinski gibi o da kendine kozmopolit bir imaj icat etti. Eleştirmenlerin sorduğu kimlik sorularının onu hiç rahatsız etmediğini iddia ederdi ("Yahudi bir sanatçı mısınız? Rus ya da Fransız?"). "Siz konuşun, ben çalışırım," derdi.[101] Ama bu tür beyanlar göründüğü gibi algılanmamalıdır. Chagall kendi biyografisini yaratmıştı ve sıkça da değiştirirdi. Hayatının büyük kararlarını, icracı bir sanatçı olarak kendine uygunluğu temelinde aldığını iddia ederdi. Sovyet Rusya'dan 1922'de göç etmişti, çünkü koşullar çalışmasını zorlaştırmıştı. Oysa ki Batı Avrupa'da zaten meşhurdu ve zengin olabileceğini de biliyordu. Bolşeviklerin, memleketi Vitebsk'deki sinagogları ve Yahudi bölgesinin büyük bir kısmını yok etmesinden etkilendiğini gösteren herhangi bir kanıt bulunmamaktadır.[102] 1941'de Chagall Amerika'ya gitmek üzere Paris'ten kaçtığında, Nazi tehlikesi yeteri kadar açıktı, ama burada bile bu hareketi kişisel ıuygunluk terimleriyle haklı çıkarmıştı. Hayatı boyunca Chagall bir gezgin olarak kaldı, ne herhangi bir yere yerleşti ne de herhangi bir yerin kendisine ait olduğunu söyledi. Tıpkı tablolarının konuları gibi, ayakları yerden yukarıda yaşadı.

Yine de milliyetiyle ilgili yanıtlanmamış sorular ressamın hayatının ve sanatının merkezindeydi. Kişiliğinde birbirine kaynaşmış çeşitli unsurlardan (Yahudi, Rus, Fransız, Amerikan ve uluslararası) ona en çok şey ifade edeni Rus olmasıydı. "'Rus ressam' başlığı" demişti bir kez Chagall, "bana uluslararası herhangi bir ünden daha fazla şeyler ifade ediyor. Tablolarımda anavatanıma duyduğum özlemin olmadığı tek bir santimetre bile yok."[103] Chagall'ın vatan hasreti Vitebsk'e, 1890'larda küçük bir tüccar oğlu olarak yetiştiği, Rusya ve Belarus arasındaki sınırda bulunan yarı Yahudi, yarı Rus kente odaklanmıştı. 1941 yılında Naziler tarafından istila edilmiş ve bütün Yahudi sakinleri öldürülmüştü. Üç yıl sonra Chagall, *The New York Times*'ta

bir mektup olarak yayımlanan *Doğduğum Şehir, Vitebsk* isimli etkileyici bir ağıt yazmıştı:

Seni son gördüğümden bu yana uzun zaman geçti ve kendimi çitlerle çevrilmiş sokaklarında buldum. Seni severken niye bu kadar yıl önce terk ettiğimi sormadın acı içinde. Hayır, düşündün: Delikanlı, çatılarımızdan aşağıya kar ya da yıldızlar yağdırmak için parlak, olağandışı renklerin arayışında bir yerlere gitti. Ama onları nereden alacak? Niye daha yakınlarda bulamaz onları? Topraklarımda atalarımın mezarlarını ve dağınık taşlarını bıraktım. Seninle birlikte yaşamadım ama tek bir tablom yok ki senin neşe ve acılarını yansıtmamış olsun. Bütün bu yıllar boyunca bir tane daimi endişem vardı: Doğduğum şehir beni anlar mı?[104]

Vitebsk, Chagall'ın idealleştirdiği dünyaydı. Mitsi bir ideal değil, çocukluk anılarının sanatsal sahnesiydi. Düşsel tablolarında Vitebsk'i hayal dünyası olarak yeniden yarattı. Gerçek şehrin çamurlu sokakları sihirli bir şekilde "Ana Kaz" için ayarlanan bir bayramı hatırlatan renklere dönüşüyordu. Vitebsk teması için talep öyle çoktu ve Chagall acımasız bir şekilde bunu öyle kullandı ki, eleştirmenler onu kendi ilgisini sanat olarak ticarileştirmekle suçladılar. Picasso onun bir işadamı olduğunu söyledi. Ressam Boris Aronson, Chagall'ın her zaman *Damdaki Kemancı*'yı yaptığını söyleyerek şikâyet etti.[105] Ama Vitebsk temasını ne kadar çok pazarlarsa pazarlasın yine de vatan hasreti gerçekti.

İsrail'deki Yahudiler Chagall'ın Rusya'daki hayatı neden bu kadar özlediğini anlayamıyorlardı. Rusya katliamların ülkesi değil miydi? Ama Vitebsk Yahudilerin Ruslarla sadece bir arada yaşadıkları bir şehir değildi, onlar aynı zamanda Rus kültüründen yararlanıyorlardı da. Polonya-Rus Yahudisi olan Mandelstam gibi Chagall da Rus geleneği ile özdeşleşmişti: Bu, Avrupa'nın kültürel değerlerine girmenin bir aracıydı. Rusya 1917'den önce büyük, kozmopolit bir medeniyetti. Bir Yahudi olarak Chagall, Rus kültürünü özümsediği gibi bütün Batı kültürünü de özümsemişti. Rusya Chagall gibi Yahudileri doğdukları şehirlerin kırsal davranışlarından kurtarmış ve onları daha geniş bir dünyayla bir

araya getirmişti.[106] Sadece Rusya bu tür duygulara esin kaynaklığı edebilirdi. Diğer Doğu Avrupa medeniyetlerinin hiçbiri Yahudilere kültürel bir anavatan sağlayacak kadar büyük değildi.

5

Tsvetaeva 1925 yılında Paris'e geldiğinde şiirleri için daha geniş bir okuyucu kitlesi bulmayı umuyordu. Nabokov'un, göçmen yazarların çıkmazını unutulmaz bir şekilde tarif ettiği gibi Prag'da "bedenle kalemi bir arada tutmaya" çalışıyordu.[107] Çeviri işleriyle ve arkadaşlarından gelen bağışlarla kıt kanaat geçiniyordu. Ama sürekli mücadele, iş bulamayan daimi öğrenci Efron ve kızı ve yeni doğan oğlu ile olan ilişkisine zarar veriyordu.

Efron ondan uzaklaşmaya –hiç şüphesiz bitmek bilmez aşk ilişkilerine olan sabrını kaybetmişti– ve siyasetle ilgilenmeye başladı. Paris'te kendini derhal, ayrı bir Asyalı ya da Turan kıtası olarak Rusya kavramıyla Stravinski'yi etkisi altına alan Avrasya hareketine attı. 1920'lerin ortalarında hareket dağılmaya başlamıştı. Sağ kanadı faşistlerle flört etmeye başlamış, Efron'un döndüğü sol kanadı ise, Batı'ya karşı saldırgan bir şekilde muhalefet yapan ayrı bir Avrasya medeniyetinin lideri, Rusya için görkemli ideallerinin destekleyicisi olan Sovyet rejimi ile ittifak taraftarıydı. Bolşevik rejime olan eski muhalefetlerini, onu içsavaşın popüler ve bu nedenle de haklı galibi olarak (büyük ihtimalle de hata ederek) kabul ederek bir kenara koydular ve Büyük Rusya'nın dirilişinin tek umudu olarak davasını desteklediler. Efron anavatana dönüş sözünün sakınmaz bir savunucusuydu. İçsavaşta Beyazların tarafında savaşmış olma "suçunun" cezasını çekmek için hayatını Sovyet (Rus diye okuyun) halkının davasına adamak istiyordu. 1931'de Efron, Stalin Rusya'sına dönmek için başvurdu. Rusya'ya karşı bilinen vatan hasreti onu, göçmen toplumuna sızmak için bu tür zayıflıklarla oynama politikası içinde olan NKVD için açık bir hedef haline getirdi. Efron, sonunda Sovyet Rusya'ya dönmesine izin verileceği sözü ile

NKVD ajanı olarak atandı. 1930'larda Anavatana Dönüş İçin Paris Birliği'nin lider organizatörü haline geldi. NKVD için bir paravandı burası.

Efron'un politikaları Tsvetaeva ile olan ilişkisine inanılmaz bir baskı yapıyordu. Tsvetaeva onun eve dönme ihtiyacını anlıyordu ama Stalin'in Rusya'sında neler olduğunun da eşit derecede farkındaydı. Kocasını saflıkla ve görmek istemediği şeylere gözlerini kapatmakla suçluyordu. Sürekli tartışıyorlardı, Tsvetaeva onu Sovyetler Birliği'ne dönerse kendisini Sibirya'da bulacağı ya da daha kötü şeylerin olabileceği konusunda uyarıyor, Efron ise "beni nereye gönderirlerse giderim" diye karşılık veriyordu.[108] Ama Tsvetaeva biliyordu ki, eğer o giderse, o da kocasını takip edecekti, "bir köpek gibi".

Efron'un aktiviteleri Tsvetaeva'nın göçmen toplumundaki pozisyonunu tahammül edilmez yapmıştı. Onun da Bolşevik olduğu zannediliyordu, özellikle, onun gibi kökleri devrim öncesi avangardda olan Pasternak ve Bely gibi "Sovyet yazarlarla" ilişkilerini sürdürdüğü için. Sovyet dünyasıyla herhangi bir bağlantıdan gittikçe artan bir şekilde sakınan bir toplulukta kendisini daha da yalnız bulmaya başladı. "Burada yerim yok gibi geliyor bana," diye yazmıştı Çek yazar Anna Teskova'ya. "Fransızlar 'nazik ama yüzeyseller' ve 'sadece kendileriyle ilgililer', bu arada hiçbir Rus'un anlamadığı şiirlerimle, kimilerinin Bolşevizm kimilerinin monarşizm ya da anarşizim olarak gördüğü kişisel görüşlerimle ve ayrıca – her şeyimle ayrıyım".[109] Berberova, Tsvetaeva'yı Paris'te bir "dışlanmış" olarak tarif etmişti: "Hiç okuyucusu yoktu ve yazdıklarına hiçbir tepki almıyordu".[110] *Rusya'dan Sonra* hayattayken yayımlanan son şiir koleksiyonu 1928 yılında Paris'te görüldü. Sayılı yüz baskısından sadece yirmi beşi abonelikle alınmıştı.[111] Yurtdışındaki hayatının bu son yıllarında Tsvetaeva'nın şiirleri artan bir yabancılaşma ve yalnızlık işaretleri gösteriyordu:

Sadece söyle: işkence yeter – al
Bir bahçe – benim gibi yalnız.
(Ama yakında durma, Sen!)
Bahçe, yalnız, Benim gibi.[112]

"Her şey beni Rusya'ya doğru zorluyor," diye yazdı 1931'de Anna Teskova'ya. "Burada gereksizim. Orada imkânsızım."[113] Tsvetaeva göçmen dergilerinin editörlerine –düzyazısını anlamayan ve onu, dergilerinin düzgün, temiz biçmine uydurmak için parçalara ayıran Miliukov gibi profesör ve politikacılara– gittikçe daha fazla sinirleniyordu. Hayal kırıklığı Sovyetler Birliği'ndeki edebi hayatla ilgili pembe bir görüş oluşturmasına neden oldu. Orada kendisine "ihtiyaç" olduğuna, bir kez daha yayımlanabileceğine ve "ona kendilerinden biriymiş gibi bakacak" yeni bir yazar çevresi bulabileceğine inandırdı kendini.[114] Her geçen yıl, sadece sanatı değil kendi kimliği içinde çok gerekli olan ana dilinin "uysal çağrısını" hissetti. Rusya'ya karşı bu fiziksel özlem, devam eden sürgününün entelektüel rasyonelleştirmesinden çok daha güçlü ve çok daha acildi: Rusya içindeydi ve Puşkin'in eserleriyle dolu bir çanta gibi her yere görütülebilirdi. "Şair," diye hükmetmişti, "göçte yaşayamaz. Ayakta duracağı bir şey yok, ne araç ne de dil. Kökler yok."[115] Üvez ağacı gibi Tsvetaeva'nın sanatının da toprakta köklenmesi gerekiyordu.

1937'de Efron, Sovyet ajanı olarak açığa çıktı ve Sovyetler Birliği'ne dönmeyi reddeden Sovyet casusunun suikastıyla suçlandı. Fransız polisi tarafından takip edilen Efron, Alya'nın bir yıl önce yerleştiği Sovyetler Birliği'ne kaçtı. Tsvetaeva artık Fransa'da kalamazdı. Etrafındaki herkesin kaçması hayatını katlanılmaz hale getirdi. Berberova en son 1938 yılı sonbaharında gördü onu. Prens Sergei Volkonski'nin cenazesindeydi, tabutun Rue Francois Gerard'daki kiliseden dışarıya taşındığı andı. "Girişte durdu, gözleri yaşlı, yaşlanmış, neredeyse gri, elleri göğsünde çapraz... Sanki bulaşıcı bir hastalığı varmış gibiydi. Kimse ona yaklaşmıyordu. Herkes gibi ben de yanından yürüyüp gittim."[116] 12 Haziran 1939'da Tsvetaeva ve oğlu Sovyetler Birliği'ne git-

mek üzere Le Havre'dan gemiye bindi. Ayrılmasından önceki akşam Teskova'ya yazmıştı: "Güle güle! Bundan sonrası zor değil, bundan sonrası kader."[117]

Pasternak, Tsvetaeva'yı uyarmıştı: "Rusya'ya geri dönme. Burası soğuk, sürekli cereyan var." Kâhince korkusunun ekosu gibiydi:

> Rus cereyanı ruhumu uçurup gidecek![118]

Ama kocası gibiydi, duymak istemediği şeyi duymuyordu.

Stalin'in Rusya'sına dönen sürgünlerin çoğu, kölelik hayatına geri döndükleri bilgisi ya da önsezisiyle bunu yapıyorlardı. Batı'daki umutsuz durumlarının bir işaretiydi bu, çalışabilecekleri sosyal bir bağlam özlemiydi, Sovyetler Birliği'ndeki "yeni hayatın" acı gerçeklerine gözlerini kapatmaya hazırdılar. Vatan hasreti temel yaşama içgüdülerini aşmıştı.

Dönüşün tehlikelerini keşfeden ilk büyük kültür figürü Maxim Gorki'ydi. *Ana* gibi eski romanlarında devrim davasını destekleyen yazar, 1917'deki şiddet ve kaos yüzünden hayal kırıklığına uğramıştı. Sosyalizme, Rusya'yı Batı ideallerine daha da yakınlaştıracak kültürel ilerleme ve aydınlanma gücü olarak bakmıştı. Ama yeni bir medeniyeti müjdelemek yerine Lenin'i iktidara getiren sokak kavgaları, Gorki'nin uyardığı gibi, ülkeyi "Asyalı barbarlığın karanlık çağının" kıyısına getirmişti. Halkın sınıf nefreti ve intikam arzusu Bolşeviklerin abartılı sözleri ile ateşlenince, iyi olan her şeyi yok etmekle tehdit ediyordu. İçsavaşın vahşi terörü, ardından gelen milyonlarca insanı yok eden açlık, Gorki'nin kehanetinin korkunç bir kanıtı gibiydi. Gorki 1917 ile 1921 arasında cesur bir şekilde Leninci rejime karşı konuşmuş ve bu yıllar içinde gördüğü şeyler yüzünden derinden sarsılarak Berlin'e gitmek üzere Rusya'yı terk etmişti. Sovyet Rusya'da yaşayamayan Gorki, yurtdışında yaşamaya da katlanamamıştı. Birkaç yıl boyunca bu şizofrenik durumda, Rusya'ya karşı vatan hasreti içinde ama dönmek istemeyecek kadar da bıkmış bir halde bocalamıştı. Gorki, huzursuz bir şekilde Almanya

ve Çekoslovakya'nın ılıca şehirlerine gitmiş, sonunda İtalya'nın Sorrento yazlık kasabasına yerleşmişti. "Hayır, Rusya'ya geri dönemem," diye yazmıştı 1924'te Romain Rolland'a. "Rusya'da herkese ve her şeye düşman olurum, kafamı duvarlara çarpmak gibi olur."[119]

1924'te Lenin'in ölümüyle Gorki tavrını gözden geçirdi. Bolşevik liderle bozuştuğu için pişmanlık duygusu içindeydi ve Berberova'nın ifade ettiği gibi kendisini "Lenin'in ölümünün onu ve bütün Rusya'yı öksüz bıraktığına" inandırmıştı.[120] *Lenin Hatıraları* methiyesi Lenin'in Kremlin'deki halefleriyle uzlaşmaya doğru ilk adımıydı. Sovyetler Birliği'ne geri dönme fikrini düşünmeye başlamıştı ama karar vermeyi geciktiriyordu, belki de orada ne bulacağından çekiniyordu. Bu arada iki epik romanı *Artamonovlar* (1925) ve *Klim Samgin'in Hayatı* (1925-36) didaktik tarzının artık beğenilmediği Batı'da çok satılmadı. Kendisine anavatan edindiği İtalya'da faşizmin yükselişi Gorki'nin önceki ideallerini sorgulamasına neden oldu –Bolşevikle muhalefetinin temellerini biçilendiren idealler– ahlaki ilerleme, medeniyet ve tarihi bir güç olarak Avrupa ile ilgili idealler. Faşist Avrupa onu ne kadar çok hayal kırıklığına uğratıyorsa, Sovyet Rusya'yı ahlaki açıdan daha üstün bir sistem olarak övmeye o kadar yöneliyordu. 1931'de kesin olarak yerleşmeden önce Sovyetler Birliği'ne yaz aylarında yaptığı ziyaretlerin ilkini 1928 yılında gerçeleştirdi. Kayıp evlat itibar yağmuruna tutulmuştu, kendisine ev olarak Moskova'daki meşhur Riabushinski malikânesi (Shekhtel tarafından inşa edilen); iki büyük taşra *daça*sı, özel hizmetkârlar (Lubianka casusu oldukları ortaya çıktı) verildi ve Stalin'in yemeklerini tedarik eden aynı NKVD departmanından özel yemekler sağlandı. Bütün bunlar Gorki'nin siyasi desteğini garantilemek ve Batı dünyasına onu Sovyet yazar olarak sunmak amacıyla verilmişti.[121] O dönemlerde Batı'daki görüşler Nobel Ödülü'nü Gorki mi yoksa Bunin mi kazansın arasında eşit olarak bölünmüştü. Kremlin Gorki'nin konusuyla ilgilenmeye başlayınca iki yazar arasındaki rekabet, Puşkin ve Tolstoy'a kadar giden kültürel gelenek adına kimin konuşma hakkı olduğuna

dair –Moskova mı yoksa Paris göçmeni mi?– daha geniş bir mücadeleye dönmüştü.

Gorki'nin döndüğü Sovyet rejimi Stalinciler, Tomski ve Bukharin gibi Stalin'in tehlikeli kamulaştırma ve sanayileştirme politikalarına karşı çıkan sözde sağcılar arasında ikiye bölünmüştü. Başlangıç olarak Gorki ikisi arasında bir yer işgal etmişti: Stalin'in amaçlarını desteklerken aşırı politikalarını açıkca engellemeye çalışıyordu. Ama kendini artan biçimde Stalin rejiminin karşısında buluyordu. Gorki bir şeyi beğenmediği zaman sessiz kalabilen biri olmamıştı hiçbir zaman. Lenin'e ve onun terör saltanatına karşı çıkmıştı, şimdi Stalin'in de başına belaydı. Zamyatin, Bulgakov ve Pilnyak'ın cezalandırılmalarını protesto etmiş ama 1934'te Mandelstam'ın tutuklanmasına dikkat çekememişti. Stalin'in kişiliği ile ilgili külte olan itirazlarını dile getirmiş ve hatta Kremlin tarafından ısmarlanan ve onu bir aziz gibi gösteren bir denemeyi yazmayı da reddetmişti. 1930'lara ait günlüğünde –ölümünün ardından NKVD arşivlerine kilitlenmişti– Gorki Stalin'i propaganda ve kitle korkusunun "inanılmaz boyutlara getirdiği azman bir pireye" benzetmişti.[122]

NKVD Gorki'yi yakın takibe almıştı. Gorki'nin, Bukharin ve 1934'te belki de Stalin'in emriyle suikasta kurban giden Leningrad parti şefi Kirov'la Stalin karşıtı bir komploya dahil olduğuna dair kanıtlar bulunmaktaydı. Gorki'nin 1936'daki ölümü de bu komplonun bir sonucu olabilir. Bir süredir akciğerden kaynaklanan kronik grip ve kalp hastalığı çekiyordu. 1938'deki göstermelik Bukharin duruşmasında Gorki'nin doktorları, yazarın "tıbbi ölümü" nedeniyle suçlu bulunmuşlardı. Belki de Stalin yazarın doğal ölümünü siyasi düşmanlarını yok edecek bir bahane olarak kullanmıştı ama Gorki'nin muhalefetle ilgisi Stalin'in onun ölümünden sorumlu olmasını da bir o kadar mümkün kılıyordu. NKVD'nin Gorki'nin oğlu Maxim Peshkov'u 1934'te öldürdüğü neredeyse kesindi ve bu belki de Gorki'yi zayıflatma planının bir parçasıydı.[123] Yazarın ölümünün Stalin için çok uygun bir zamanda geldiği kesindi, Gorki'nin Batı basınında düzmece olarak ifşa etmeye niyetlendiği göstermelik Zinoviev ve Kamenev duruşmalarından hemen önceydi. Gorki'nin dul eşi bu konu 1963'te

sorulduğunda kocasının Stalin'in ajanları tarafından öldürüldüğü konusunda son derece kararlıydı. Ama gerçek, muhtemelen hiçbir zaman bilinmeyecek.[124]

Stalin'in Rusya'sına –Büyük Terör'ün zirvede olduğu 1936'da– dönen diğer önemli figür Prokofiev'di. Besteci hiçbir zaman politik dirayeti ile tanınmamıştı ama dönüşünün uğursuz zamanlaması, onun standartlarında bile olağanüstü bir saflıktı. Siyasetin Prokofiev için bir anlamı yoktu. Müziğinin her şeyin üstünde olduğunu düşünüyordu. Sovyetler Birliği'ne dönebileceğini ve Stalin'in politikalarından etkilenmeyeceğini düşünüyor gibiydi.

Belki de bu, St. Petersburg'da küçük dâhi olarak ün kazanmasıyla bağlantlıydı. Zengin ve çocuklarına düşkün bir ebeveynin oğlu olarak Prokofiev, küçük yaştan itibaren kendi kaderine sarsılmaz bir inanç geliştirmişti. On üç yaşındayken St. Petersburg Konservatuvarı'na girdiğinde çoktan dört opera bestelemişti. Buradaki Rus Mozart idi. 1917'de devrimden, annesiyle Kafkasya'ya seyahat ederek ve ardından Vladivostok ve Japonya üzerinden Birleşik Devletler'e göç ederek kaçmıştı. Rahmaninov kısa zaman önce Amerika'ya geldiği için basın kaçınılmaz bir şekilde ikisi arasında karşılaştırma yapıyordu. Prokofiev'in deneysel tarzı, genel olarak muhafazakâr olan Amerikalı eleştirmenlerin gözünde onu ikinci en iyi yapmıştı. Yıllar sonra, New York'taki Central Park'ta gezinmesini anlatır;

> Keskin bir öfkeyle benim müziğimle ilgilenmeyen harika Amerikan orkestralarını düşünüyordum...Buraya çok erken gelmiştim; bu çocuk –Amerika– yeni müziği anlayacak kadar olgunlaşmamıştı. Eve geri mi dönmeliydim? Ama nasıl? Rusya her yönden Beyaz güçlerle çevrelenmişti ve kim eli boş dönmek ister ki?[125]

Berberova'ya göre Prokofiev'in pek çok kez "Rahmaninov hayattayken burada bana yer yok ve en az bir on ya da on beş yıl daha yaşar. Avrupa benim için yeterli değil ve Amerika'da ikinci olmak istemiyorum," dediği duyulmuştu.[126]

Prokofiev, 1920'de New York'tan ayrıldı ve Paris'e yerleşti. Ama buraya çoktan yerlemiş olan Stravinski ile Fransız başkenti Prokofiev için fethedilmesi daha zor bir yerdi. Diaghilev'in himayesi Paris'te çok önemliydi ve Stravinski emprezaryonun "en sevdiği çocuk" idi. Prokofiev opera için yazmayı seviyordu. Bu, Rus romanlarını müziğe uydurma sevgisinden kaynaklanan bir ilgiydi: *Savaş ve Barış*, Dostoyevski'nin *Kumarbaz*'ı ve Briusov'un *Ateşli Melek* eseri hep onun tarafından operalaştırıldı. Ama Diaghilev operanın "modası geçmiş" bir sanat biçimi olduğunu açık bir şekilde ilan etmişti.[127] Ballets Russes sanatların sözsüz sentezi arayışı üzerine kurulmuştu; dans, mim, müzik ve görsel sanatlar ama edebiyat değil. Buna karşın Stravinski baleye bağlıydı; bale, tam bir "Rus" olarak Batı'da büyük bir şöhret yakalayan bir sanat biçimiydi. Diaghilev'in teşvikiyle Prokofiev 1920'de üç bale besteledi. *Palyaço* (1921) ortalama bir başarı kazanmıştı – ama bu, Paris'te müzikal zevkleri olan söz sahiplerini (Nadia Boulanger, Poulenc ve Les Six) Prokofiev'e karşı çevirmek üzere plan yapan Stravinski'yi sinir etmişti. İkincisi, Rus temalarını ele alan *Çelik Adım* (1927) Paris göçmenleri tarafından "Kremlin Propagandası" olarak kınanmıştı ama aslında fikir Diaghilev'indi. Prokofiev'in balelerinden sadece sonuncusu *Kayıp Evlat* (1929) mutlak bir başarıydı. Teması bestecinin kalbine hitap ediyordu.

Prokofiev Paris'te yalnızlaştı. Besteci Nicolas Nabokov, şef Sergei Koussevitski ve şair Konstantin Balmont'dan oluşan küçük bir Rus dost çevresi vardı. Yedi yıl boyunca, her zaman şaheseri olarak düşündüğü ama icra edildiğini hiç görmediği *Ateşli Melek* (1927) operası üzerinde çalışmıştı. Operanın ana teması –iki dünyanın el geçirilemez bölünmesi– pek çok yönden kendisinin Rusya'dan ayrılığından bahseder.

Paris'teki göçmen toplumunda tecrit edilen Prokofiev Sovyet müzikal kurumuyla ilişki geliştirmeye başladı. 1927'de, Kremlin'den gelen, Sovyetler Birliği'nde bir konser turu düzenleme davetini kabul etti. Petersburg'a dönüşünde çok duygulanmıştı. "Bir şekilde Petersburg'un gerçekten nasıl olduğunu unut-

mayı başarmışım," diye yazar bu seyahatle ilgili tuttuğu günlüğe: "Avrupai cazibesinin Batı'yla karşılaştırıldığında soluklaşacağını, ama aksine Moskova'nın eşsiz olduğunu düşünmeye başlamıştım. Ama şimdi şehrin azameti nefesimi kesti."[128] *Üç Portakal Aşkı*'nın (1919) Marinski Tiyatrosu'ndaki cömert prodüksiyonu en sonunda Rusya'nın yaşayan en büyük bestecisi olarak tanındığı duygusunu verir. Sovyet yetkililer onu temelli çekmek için ellerinden geleni yapmışlardı. 1917'de yurtdışına gitmesine izin veren kültür komiseri Lunacharski ("Sen müzikte devrimcisin, biz hayatta devrimciyiz... seni durdurmayacağım"),[129] şimdi, Mayakovski'nin Gorki'ye yazdığı ve Rusya'da yapılacak bu kadar şey varken niye İtalya'da yaşadığını sorduğu ünlü *Mektup-Şiir*'den (1927) alıntı yaparak besteciyi Sovyet Rusya'ya dönmeye ikna etmeye çalışıyordu. Mayakovski, Prokofiev'in eski bir tanıdığıydı, Prokofiev'in Amerika'ya seyahatinin arifesinde Mayakovski şiirlerinin bir cildini "Müziğin Dünya Başkanına Şiirin Dünya Başkanından: Prokofiev'e" adamıştı. Eski arkadaşlarından diğeri avangard yönetmen Meyerhold, Rus klasiklerini sahnelemek için yeni işbirliklerinden hevesle bahsediyordu. Bu eski arkadaşlarını özlemesi Prokofiev'in dönmeye karar vermesinde önemli bir unsurdu. "Yabancıların dostluğu bana ilham vermiyor," diye itiraf etmişti 1933'te:

> Çünkü ben, ırkıma uygun olmayan psikolojik bir iklimde kendim olarak kalabilmek isteyen bir Rus'um, sürgün olmaya en uymayan insan demektir bu. Vatandaşlarım ve ben ülkemizi yanımızda taşırız. Hepsini değil, ilk başlarda sadece hafif acı verecek kadarını, sonra gittikçe artar bu, ta ki, sonunda bizi yıkana kadar... Kendimi anavatanımın atmosferinde yine yaşatmalıyım. Yine gerçek kışları görmeli ve bir andan diğerine patlayan baharları yaşamalıyım. Kulaklarımda Rus dilinin aksettiğini duymalıyım. Kendi kanımdan ve canımdan olan insanlarla konuşmalıyım, böylece burada eksik olan bir şeyi verebilirler bana –şarkılarını– benim şarkılarımı.[130]

1932'den itibaren Prokofiev yılın yarısını Moskova'da geçirmeye başladı, dört yıl sonra karısını ve iki oğlunu temmeli

taşıdı. Her türlü lüksü vardı: Moskova'da kendi mobilyalarını Paris'ten ithal ettiği geniş bir daire, Batı'ya seyahat edebilme özgürlüğü (ki bu, Sovyet vatandaşlarının bir yabancıyla konuştukları için bile gulaglara gönderilebildikleri bir dönemdi)... Ezgi yazmaktaki esrarengiz yeteneği ile Prokofiev Sovyet sahnesi ve sineması için sayısız partisyon yazmakla görevlendirildi. *Teğmen Kije* süiti (1934) ve *Romeo ve Juliet* (1935-6) bunlara dahildi. Bunu ödüller takip etti –1942 ile 1949 arasında en az beş kez tanınmış Stalin Ödülü ile onurlandırıldı– bunların cam süsü olduklarını bilmesine rağmen ana vatanında tanınmak gururunu okşamıştı.

Yine de, bütün övgülere rağmen Prokofiev'in evdeki çalışma hayatı gittikçe daha zorlaşmaya başladı. Şostakoviç'in *Mtsensk'li Lady Macbeth* operasının bastırılmasıyla 1936'da başlayan kampanyayla "biçimci" olarak suçlanan Prokofiev, gençler için müzik yapmaya dikkatini çevirerek geri çekildi: *Peter ve Kurt* (1936) terör yıllarının (kurt avı "halk düşmanlarına" yapılan saldırının izlerini taşıyordu) bir ürünüydü (belki bir alegoriydi). Daha deneysel çalışmalarının çoğu icra edilmedi: Dev *Ekim Devrimi'nin On İkinci Yıldönümü için Kantat* (1937), Meyerhold'un 1937 Puşkin yüzüncü yılı prodüksiyonu *Boris Godunov*'un müziği, hatta *Savaş ve Barış* operası bile (son versiyonu) 1959'a kadar Rusya'da sahnelenmedi. 1948'den sonra Zhdanov "biçimcilere" karşı Stalinci saldırıları yenileyince Prokofiev'in Paris ve New York'ta yazdığı müzik eserlerinin neredeyse tamamı Sovyet konser repertuvarında yasaklandı.

Prokofiev hayatının son yıllarını gerçek bir inzivaya çekilerek geçirdi. Şostakoviç gibi, özel kederini ifade edebileceği oda müziğinin samimi ortamına döndü. Bu çalışmaların en etkileyicisi Re Major Keman Sonat'ı idi (ironik bir şekilde 1947'de Stalin Ödülü'nü kazanmıştı). Prokofiev kemancı David Oistrakh'a, unutulmaz açılış kısmının, "mezarlıkta esen rüzgâr" hissi vermesi için yapıldığını söylemişti.[131] Oistrakh, sonatı Prokofiev'in cenazesinde çalmıştı –Sovyet halkının pek dikkat etmediği bir olaydı–. Stalin, Prokofiev'le aynı gün 5 Mart 1953'te ölmüştü.

Satın alınacak ne çiçek ne de bestecinin mezarına konacak bir çam dalı kalmıştı.

Tsvetaeva, Efron, kızı ve oğlu ile birlikte Moskova yakınındaki bir *daça*da yaşamak üzere 1939'da dönmüştü. Yaklaşık yirmi yıl önce arkasında bıraktığı türden bir yazar çevresini yeniden keşfetme umuduna sahip olan Tsvetaeva, Rusya'ya dönüşünde kendisini neredeyse tamamen tecrit edilmiş bulunca şok geçirmişti. Nadezhda Mandelstam'ın hatırladığı gibi Stalin'in yönetimi altında "Batı'dan dönenleri görmezden gelmek insanın ikinci doğası haline gelmişti."[132] Tsvetaeva ile ilgili her şey onu tanımayı ya da tanıyor görünmeyi tehlikeli yapıyordu. Yabancı ve demode, geçmişten, başka bir dünyadan bir figür gibiydi. Çok az insan şiirlerini hatırlıyordu.

Dönüşlerinden iki ay sonra Tsvetaeva'nın kızı Alya tutuklandı ve Troçkicilerle işbirliği halindeki Batı güçleri adına casusluk yapmakla suçlandı. Kısa bir süre sonra Efron'u da tutukladılar. Tsvetaeva, korkunç yükleri Ahmatova tarafından kaydedilen hapishane kuyruklarındaki kadınlara katıldı. Tsvetaeva kocasını ya da kızını bir daha görmedi. Hatta onlara ne olduğunu bile öğrenemedi.* Oğluyla birlikte Efron'un Moskova'daki kız kardeşine sığındı. Zayıf ve yorgun, yüzü grileşmiş ve renksiz, şiir çevirerek geçinmeye çalıştı. Sonunda Pasternak'ın yardımına koşmasıyla Moskova'yla Minsk arasındaki yol üzerinde bulunan Golitsyno'daki yazarlar kolonisi yakınında bir köye taşındı, bulaşıkçı olarak iş bulmuştu ve yemeklerini de orada yiyordu. Oradaki yaşlı yazarlardan bazıları hâlâ onun şiirlerini hatırlıyor ve ona huşuya yakın bir saygıyla davranıyorlardı. Ama resmi Sovyet edebiyatı bakış açısına göre Tsvetaeva, uzun zaman önce yaşamayı bırakmıştı. Son Rusça kitabı 1922'de yayımlanmıştı ve 1939'un atmosferinde şiirlerinin tekrar basılması şansı çok azdı. 1940'da devlet yayınevlerine şiirlerinden bir koleksiyon vermişti ama daha vatansever ya da yurttaşlık üzerine dizeleri yerine Efron'un Beyazların yanında savaşırken yazdığı dönem-

* Alya çalışma kampında sekiz yıl geçirdi. Efron 1941'de vuruldu.

den kalma şiirlerini dahil etmeyi tercih etmişti. Normal olarak koleksiyon Sovyet karşıtı olarak reddedilmişti. Tsvetaeva'nın inatla uzlaşmayı reddedişi tipikti. Kendini dizginleme yeteneği yoktu, sonunu getirse bile. Yaşamak zorunda kaldığı çağla anlaşamıyordu.

Fransa'yı terk etmesinden kısa bir zaman önce Tsvetaeva bir arkadaşına, Sovyetler Birliği'nde yazamazsa kendini öldüreceğini söylemişti. Tsvetaeva, giderek intihar düşüncesine saplanmıştı. Çoğu zaman bunu bir tehdit olarak kullanıyordu. 1940'dan sonra çok az şiir yazdı ve yazdığı birkaç dize de ölümle doluydu:

> Kehribarı çıkarmanın zamanı geldi,
> Dili değiştirmenin zamanı geldi,
> Söndürmenin zamanı geldi lambayı
> Kapının üstündeki.[133]

Mart 1941'de yazılan son şiiri âşık olduğu genç ve yakışıklı şair Arseny Tarkovski'ye (gelecekteki film yönetmeninin babası) yazılmıştı. Kendi terk edilmişlik duygusundan, sadece Tarkovski tarafından değil ama burada "altı ruh" diye atıfta bulunduğu bütün isimsiz arkadaşları tarafından terk edilmişlik duygusundan bahsettiği manevi bir tekrardı:

> Kimse değilim: ne erkek kardeş, ne oğul, ne koca,
> Ne arkadaş – yine de seni kınıyorum:
> Masayı altı ruh için hazırlayan
> Ama masanın sonuna beni oturtmayan.[134]

Tsvetaeva'nın oğlu Mur son umudu ve desteğiydi. Ama genç adam annesinin boğucu kıskacından kurtulmaya çalışıyordu. Ağustos 1941'de Almanlar Moskova'ya doğru Rusya'ya akın ederken ikili, Kazan yakınındaki Tatar Cumhuriyeti'nde Elabuga isimli küçük bir kasabaya tahliye edildiler. Küçük ahşap bir evde yarım oda kiraladılar. Tsvetaeva'nın geçinecek bir şeyi yoktu. 30

Ağustos Pazar günü ev sahipleri ve oğlu o gün için balığa çıktılar. Onlar yokken kendini astı. Mur için bir not bırakmıştı:

Murlyga! Beni affet ama devam etmek daha kötü olacaktı. Çok hastayım, artık bu ben değilim. Seni çok seviyorum. Artık yaşamaya devam edemeyeceğimi anla. Eğer görürsen babana ve Alya'ya son ana kadar onları sevdiğimi söyle ve kendimi bir tuzakta bulduğumu açıkla.[135]

Tsvetaeva isimsiz bir mezara gömüldü. Cenazesine kimse katılmadı, oğlu bile.

6

1962'de Stravinski, doğduğu ülkeyi ziyaret etmesi için Sovyetler Birliği'nden gelen daveti kabul etti. Rusya'yı terk edeli tam olarak elli yıl olmuştu ve dönme kararının arkasında karmaşık bir duygu yumağı vardı. Bir göçmen olarak her zaman Rus geçmişini şiddetle reddeden bir izlenim bırakmıştı. Yakın arkadaşı ve müzik asistanı şef Robert Craft'a St Petersburg'daki çocukluğu ile ilgili olarak, "Onunla ilgili herkesi ve her şeyi cehenneme gönderebileceğim anı bekleme dönemi," demişti.[136] Antipatisinin çoğunluğu müziğini reddeden ve besteciyi anavatanından mahrum bırakan Sovyet rejimine karşı bir göçmen tepkisiydi. Sovyetler Birliği'nin sadece bahsi bile onu öfke krizine sokuyordu. 1957'de talihsiz bir Alman garson masasına gelip yeni Sputnik uzay atılımı için Ruslarla gurur duyup duymadığını sorduğunda Stravinski, "Ruslara bunu gerçekleştirdikleri için, Amerikalılara da gerçekleştiremedikleri için eşit derecede öfkeliyim,"[137] demişti.

Özellikle, *Bahar Ayini*'ne küfür yağdıran Rimski-Korsakovların ve Glazunovların ruhunun hâlâ yaşadığı ve modernistlere karşı tekme attığı Sovyet müzik akademisine karşı iğneleyiciydi. "Sovyet virtüözün on dokuzuncu yüzyılın ötesinde bir yapıtı yoktur," der 1957 yılında bir Alman muhabire. "Sovyet orkestralarından Stravinski'nin ya da 'üç Viyanalının' (Schoenberg,

Berg ve Webern) müziğini icra etmeleri istense, bizim elli yıl önce müziğe kattığımız en basit ritmik uygulama problemleriyle bile başa çıkamazlar."[138] Kendi müziği 1930'ların başında, Stravinski Sovyet müzik kurumu tarafından "emperyalist burjuvanın sanatsal ideologu" olarak itham edilmesinden beri Sovyet konser repertuvarında yasaklıydı.[139] Bir tür müzikal Soğuk Savaş'tı.

Ama Stalin'in ölümünden sonra atmosfer değişti. Kruşçev'in "buzların çözülmesi" dönemi, sözde "biçimcilere" karşı yürütülen Zhdanovcu kampanyaya bir son verdi ve Şostakoviç'i Sovyet müzik kurumunun başında hak ettiği yere yeniden oturttu. Stravinski'nin çalışmalarından ilham alan genç besteciler ortaya çıkıyordu (Edison Denisov, Sofya Gubaidulina ve Alfred Schnittke). Sovyet müzisyenlerinin yeni parlak nesli (Oistrakh, Richter, Rostropovich, Beethoven Dörtlüsü), kayıtlar ve Batı'ya gerçekleştirilen turlar sayesinde tanınmaya başlamıştı. Kısaca Rusya Avrupa müzik dünyasının merkezine –1912'de gittiğinde bulunduğu yere– dönüyormuş görünüyordu.

Stravinski inkâr etmesine rağmen, Rusya'dan sürgününe neden olan olaylar yüzünden pişmandı. Geçmişinden kopmayı açık bir yara gibi taşıyordu. 1962'de seksen yaşına girmesi dönme kararında bir rol oynamış olmalı. Yaşlandıkça çocukluğunu daha çok düşünmeye başlamıştı. Sık sık çocuksu Rus deyimleri ve kısaltmalarını kullanıyordu. Gorki'nin *Ana*'sı gibi Rusça okuduğu kitapları tekrar tekrar okudu. "(1906'da ilk basıldığında) okumuştum ve şimdi tekrar okumayı deniyorum," demişti Craft'a, "belki de kendi içime dönmek istiyorum."[140] Stravinski ABD basınına Sovyetler Birliği'ne gitme kararının "genç Rus müzisyen neslinin onu gerçekten istedikleri ve ihtiyaç duyduklarına dair edindiği kanıtlar nedeniyle" olduğunu söylemişti.[141] Belki de içinde, doğduğu ülkede kendi mirasını garantiye almak gibi bir istek vardı. Niyetlendiği ziyarette nostaljinin hiçbir rolü olmadığını iddia etmesine rağmen bu duygu kesinlikle içindeydi. Ölmeden önce Rusya'yı görmek istiyordu.

21 Eylül 1962'de Stravinskiler bir Sovyet uçağıyla Şeremetevo'ya indiler. Seyahatleri sırasında çifte eşlik eden Craft'a göre,

uçak inerken sarıya dönmekte olan ormana, çayırlara, tarlalara ve göllere bakmaya çalışan Stravinski, heyecan ve duygu yoğunluğundan nefes alamıyordu. Uçak durup kapı açıldığında dışarı çıktı ve merdivenlerin tepesinde durup Rus geleneğine uygun olarak eğildi. Başka bir çağdan kalma bir jestti, tıpkı şimdi gözleri televizyonların ışıklarından koruyan güneş gözlüklerinin Hollywood'da başka bir tür hayatı simgelemesi gibi. Merdivenleri inince Stravinski'nin etrafını kalabalık bir hoş geldin komitesi sardığında, aralarından Maria Yudina isimli, iri yarı ve Tatar gözlü (ya da Craft'a öyle gelmişti) bir kadın fırlamış ve kendisini bestecinin yeğeni olarak tanıtmıştı. Ayrıca aralarında, Konstantin Balmont'un, Stravinski'yi *Ateşkuşu* ve *Bahar Ayini*'nin antik pagan dünyasıyla tanıştıran şairin kızı vardı. Craft'a genç Amerikalının "o anda pek de ihtiyaç duymadığı", içinde bir dal, bir yaprak, bir buğday sapı, bir meşe palamutu, biraz yosun, Rus toprağı ve başka andaçların bulunduğu huş ağacı kabuğundan bir sepet sundu. Bu iki kadın için hayat boyu belenen bir rüya gerçekleşiyordu. Craft, atmosferi bir çocuğun doğum günü partisiyle karşılaştırmıştı: "Herkes, sadece I.S. [Stravinski] değil, herkes rahatlamıştı."[142]

Seyahat Stravinski'de yoğun bir duygu taşmasına neden olmuştu. Robert Craft'ın onu tanıdığı on beş yıl içinde Rusya'nın besteci için ne kadar önemli olduğunu ya da kalbinde hâlâ ne kadarının olduğunu fark etmemişti. "Daha sadece iki gün önce, Paris'te, I.S.'nin burada tekrar evinde olacağını inkâr ederdim... Şimdi görüyorum ki yarım asırlık bir sürgün, ne olursa olsun, bir gecede unutulabiliyor."[143] Stravinski'nin döndüğü yer Sovyetler Birliği değil, Rusya'ydı. Sovyet Besteciler Birliği'nin başkanı Khrennikov onu havaalanında karşıladığında Stravinski eski Stalinci ile tokalaşmayı reddetmiş, bunun yerine bastonunu sunmuştu.[144] Ertesi gün Stravinskiler Craft'la birlikte Napolyon'un Moskova'yı ilk incelediği yer olan Vorobyevi Tepelerine gittiler, aşağıdaki şehre bakarken Craft, her zamankinden daha sessiz ve daha duygulanmış olduklarını görmüştü.[145] Novodeviche Manastırı'nda Stravinskiler "herhangi bir dini ya da siyasi ne-

denden dolayı değil, Novodeviche hâlâ bildikleri, hâlâ bir parçaları olan Rusya olduğu için rahatsız olmuşlardı". Manastırın eski duvarlarının arkasında eski Rusya adası vardı. Bahçelerde siyah mendilli, ceketleri ve ayakkabıları eskimiş kadınlar mezarlarla ilgileniyorlardı. Craft'a göre, cemaatin en ateşli üyelerinin I.S.'nin Hollywood'daki Rus Kilisesi'nde yaptığı gibi tam bir secde durumunda olduğu kilisede papaz ayindeydi.[146] Sovyetler Birliği'nin başından geçen bütün çalkantılara rağmen bazı Rus âdetleri değişmeden kalmışlardı.

Bahar Ayini'nin icrası için konservatuvarın Çaykovski Salonu'nda Moskova Ulusal Orkestrası'yla prova yapan Robert Craft, aynı şeyin müzik geleneği için de geçerli olduğunu görmüştü.

Orkestra grubu iyi, parçaları bölme ve ekleme ile ilgili yabancı taleplerime çabuk uyum sağlayan ve genel olarak Avrupa'daki herhangi bir orkestradan daha çalışkan bir gruptu. Galik ya da Cermen olmayan diye tanımlayabileceğim bir duyguyla çalınan *Sacre* tamamen farklı bir parçaydı. Ses, Amerikan orkestralarındaki gibi pırıldamıyordu ve daha az gürültülüydü, ama yine de bu canlı odada sağır ediciydi... Bu gösterişsizlik tam I.S.'nin zevkine uygundu... Diğer bir tatmin edici gariplik ise bas davuldu, sanki ikiye kesilmiş gibi bir tarafı açıktı, tek kafadan gelen temiz, *secco* boğumlama Danse de la terre'nin başına bir ayaklanma sesi vermiş ve I.S. aslında istediğinin bu olduğunu söylemişti... I.S. fagot tınısının Amerika'dakinden farklı olduğuna dikkat etmişti ve *Evocation des ancetres*'in sonundaki beş *fagiotti* hayal ettiğim *cinq vieillards* sesi verdi.[147]

Stravinski bu farklı orkestra sesinden keyif almıştı. Rus balelerine yeniden hayat vermişti.

Ayrıca konuşma Rusçasım yeniden keşfetmek de onu neşelendirmişti. Rus topraklarına geldiği andan itibaren dili konuşma ve sohbet biçimine kaymış, elli yıldan fazla bir zamandır kullanmadığı terimler ve deyimler, hatta uzun zaman önce unuttuğu, çocukluğundan kalma ifadeler kullanmıştı. Rusça konuştuğunda her zaman "farklı bir insan" gibi gelmişti Craft'a: "Ama şimdi ona 'Igor Fedorovich' diyen ve Ruslara özgü aile duygusunu hız-

la veren müzisyenlerle Rusça konuşurken onu hatırladığımdan daha kaygısız."[148] Craft, Stravinski'nin karakterindeki değişime şaşırmıştı. Şimdi gördüğünün "gerçek Stravinski" olup olmadığı kendisine sorulduğunda, Amerikalı, "Bütün I.S.ler yeteri kadar gerçek... Ama benim onu görüş tarzım en sonunda netleşti ve bu, 'karakter özelliği' ya da kişisel tuhaflık olduğunu zannettiğim şeylerin çoğunu temizledi,"[149] diye yanıtlar. Craft, Rusya ziyaretinin bir sonucu olarak, kulağının Rusya sonrası dönemde Stravinski'nin müziğinin Rus unsurlarına duyarlı hale geldiğini yazmıştı. Stravinski'nin sonraki bestelerinin Rusluğu hemen belli olmaz. Ama oradadır, ritmik enerjide ve ilahi benzeri melodilerde. *Mezmurlar Senfonisi*'nden *Requiem*'e (1966) kadar müzik dili Rus özünü korumuştur.[150] Sovyet basınına kendisi de bunu şöyle açıklar:

> Hayatım boyunca Rusça konuştum, Rusça düşündüm, kendimi ifade şeklim Rusçadır. Müziğimin ilk dinlenişinde dikkat edilmeyebilir ama müziğimin doğasındadır ve gizli karakterinin bir parçasıdır.[151]

Stravinski'nin kalbinde Rusya'dan çok şey vardı, evindeki ikonlardan, okuduğu kitaplardan ya da çorbasını içtiği çocukluk kaşığından fazla. Toprağın fiziksel duygusunu ve hatırasını, Rus âdetlerini, Rus konuşma tarzını ve sosyal etkileşimini korumuştu ve bütün bu duygular anavatan toprağına adım attığı andan itibaren içine aktı. Kültür gelenekten fazlasıdır. Bir kütüphanede tutulamaz, hele sürgünlerin çantalarına yerleştirdikleri "sekiz ince ciltte" hiç. İnsanın içindedir, kişiliği şekillendiren duygusal, içgüdüsel bir duygudur ve o insanı bir halka ve bir yere bağlar. Batılı kamuoyu Stravinski'yi doğduğu toprakları ziyaret eden bir sürgün olarak görmüştü, Ruslar ise eve dönen bir Rus.

Stravinski, Moskova'yı neredeyse hiç tanımıyordu. Altmış yıl kadar önce, kısa, tek günlük bir ziyaret gerçekleştirmişti buraya, o kadar.[152] Doğduğu şehre, Petersburg'a dönüşü daha da duygusaldı. Havaalanında Stravinskileri, ağlayan yaşlıca bir adam karşıladı. Craft bu karşılaşmayı anlatır:

Vladimir Rimski-Korsakov'du (bestecinin oğlu) ve I.S. onu tanıyamamıştı, çünkü son gördüğünda sakalı vardı (1910) ama şimdi bıyıklıydı. Fakat esas nedeni I.S. bana daha sonra şöyle söylemişti: "Bana 'Gima' yerine 'Igor Fedorovich,' dedi. Oysa ki beni ve kardeşimi 'Gury ve Gima' diye çağırırdı."[153]

Rusya'ya geldikleri birkaç gün içinde Stravinski elli yıl geriye gitmişti. Çocukken babasının locasından oturup bale izlediği Marinski Tiyatrosu'nu (adı Kirov olmuştu) fark edince yüzü zevkle dalgalandı. Locadaki kanatlı aşk tanrılarını, salonun mavi ve altın süslü dekorasyonunu, pırıldayan şamdanları, parfüm kokan dinleyicileri ve 1892'de bir gün, Glinka'nın *Ruslan ve Liudmila* (babası Farlaf rolünde şarkı söylemişti) gala gösterisinde locasından dışarıya adım attığında elli iki yaşındaki beyaz saçlı Çaykovski'yi şöyle bir görüşünü hatırladı.[154] Stravinski neredeyse Marinski Tiyatrosu'nda büyümüştü. Burası, ailesinin Kryukov Kanal'daki evinden birkaç metre uzaktaydı. Hayatının ilk yirmi beş yılını geçirdiği evi görmeye gittiklerinde Stravinski hiçbir duygu ifadesi göstermedi. Craft'a bunu şöyle açıklar: "Kendimi bırakamazdım."[155] Her bina *chudno* (büyülü) ya da *krasivo* (güzel) idi. Stravinski'nin onuruna verilen konser için filarmoninin büyük salonu önünde uzayan kuyruk, Rusya'da sanatın rolünün ve Stravinski'nin bu kutsal gelenek içindeki yerinin yaşayan bir anıtıydı: Kuyruk bir yıl önce başlamış ve geniş koltuk bölümleri için insanların sırayla bekledikleri karmaşık bir sosyal sistem olarak gelişmişti. Stravinski'nin 84 yaşındaki bir kuzeni konseri televizyondan izlemek zorunda kalmıştı, çünkü kuyruktaki sıra numarası 5001 idi.[156]

"Şostakoviç nerede?" Geldiği andan itibaren sürekli bunu sormuştu Stravinski. Stravinski Moskova'dayken Şostakoviç Leningrad'daydı, Stravinski Leningrad'a gittiği zamansa Şostakoviç Moskova'ya dönmüştü. "Şostakoviç'in nesi var?" diye sormuştu Stravinski, Khachaturian'a. "Niye benden sürekli kaçıyor?"[157] Bir sanatçı olarak Şostakoviç, Stravinski'ye tapıyordu. Gizli ilhamıydı. Şostakoviç çalışma masasının camının

altında iki resim saklardı: Biri kendisinin Beethoven Dörtlüsü ile olan resmi, diğeri ise Stravinski'nin büyük bir portresiydi.[158] Stravinski'nin müziğine karşı açık bir beğeni ifade etmediyse de, çalışmalarının çoğunda onun etkisi açıktır (Onuncu Senfoni'deki *Petruşka* motifi ya da Yedinci Senfoni'nin, Stravinski'nin *Mezmurlar Senfonisi*'ni hatırlatan adagiosu gibi).

Kruşçev yumuşama dönemi Şostakoviç için büyük bir gevşemeydi. Kendisinin ve Stravinski'nin doğduğu yer olan St. Petersburg'un klasik geleneği ile arasındaki bağları yeniden kurmasına olanak vermişti. Tabii hayatının tamamen dertsiz olduğu da söylenemez. On Üçüncü Senfoni (1962), dikkati Kiev'de Naziler tarafından katledilen Yahudilere çektiği ve bu sebeple Rusların savaşta çektiği acıları sözde küçümsediği için parti tarafından (ilk gösteriyi engellemeye çalışmışlardı) saldırıya mazur kalan Yevgeny Yevtushenko'nun *Babi Yar* (1961) isimli şiirine dayanıyordu. Ama bunun dışında yumuşama Şostakoviç için yaratıcı bir bahardı. Leningrad Konservatuvarı'ndaki öğretmenlik pozisyonuna dönmüştü. Müziği geniş ölçüde icra ediliyordu. Resmi ödüllerle onurlandırılmıştı ve yurtdışına kapsamlı seyahatler yapmasına izin veriliyordu. En görkemli müziklerinden bazıları hayatının son yıllarında bestelenmişti; son üç yaylı çalgılar dörtlüsü ve 9 Ağustos 1975'te, ölümünden bir ay önce tamamlanan kişisel ağıt, bir anlamda hayatının özeti olan Viyola Sonatı bunların arasındadır. Hatta bu arada, 1929'da ilk film partisyonunu yazdığı film yönetmeni Grigory Kozintsev tarafından talep edilen iki film müziğini de –*Hamlet* (1964) ve *Kral Lear* (1971)– yazmayı başarmıştı. Bu yıllarda bestelediği müziklerin çoğu, 1917'de kaybedilen Petersburg'un Avrupalı mirasından ilham almıştı. Kendi özel dünyasında Şostakoviç edebiyat içinde yaşıyordu. Sohbeti on dokuzuncu yüzyıl klasik Rus romanlarından alınma edebi imalar ve ifadelerle doluydu. Gogol'un hicivlerine ve Çehov'un hikâyelerine bayılıyordu. Dostoyevski'ye ise, *Ecinniler*'den "Kaptan Lebyadkin'in Dört Dizesi"ne dayalı bir şarkı döngüsü bestelediği son yıllara kadar gizlemeye dikkat ettiği özel bir yakınlık duyuyordu. Şostakoviç

her zaman Dostoyevski'nin temalarına dayalı eserler bestelemeyi hayal ettiğini, ama bunu yapmaya "çok korktuğunu" itiraf etmişti. "Onu büyük bir sanatçı olarak seviyor ve takdir ediyorum," diye yazmıştı Şostakoviç. "Rus halkına, küçülmüşe ve biçareye olan sevgisini takdir ediyorum."[159]

Şostakoviç ve Stravinski en sonunda Moskova'da, Metropol Otel'de, kültür bakanı Ekaterina Furtseva'nın (Şostakoviç ona "Üçüncü Katerina" diyordu) Stravinski onuruna verdiği ziyafette karşılaştılar. Karşılaşma, 1917'de kendi ayrı yollarına giden iki Rus'un ne tekrar bir araya gelmesi, ne de uzlaşmasıydı. Ama sonunda, siyaseti yenecek kültürel birliğin bir sembolüydü. İki besteci ayrı dünyalarda yaşamışlardı ama müzikleri Rus temposunu korumuştu. "Çok gergin bir karşılaşmaydı," diye hatırlıyor Khachaturian:

> Yan yana, tam bir sessizlik içinde oturuyorlardı. Ben karşılarına oturmuştum. Sonunda Şostakoviç cesaretini topladı ve sohbeti açtı:
>
> "Puccini'yle ilgili ne düşünüyorsun?"
>
> "Ona katlanamıyorum," diye yanıtladı Stravinski.
>
> "Ben de," dedi Şostakoviç, "ben de".[160]

Gerçekten de iki adam sadece bunları söylemişti. Ama Stravinski'nin ayrılmasından bir akşam önce, Metropol'de verilen ikinci ziyafette iki adam sohbet etmeye başlamış ve aralarında bir tür diyalog gelişmişti. Hatırlanmaya değer bir olaydı. Bulundukları oda, bol bol şerefe kalkan votka kadehleriyle, özünde "Rus" olan ve kısa zamanda, Craft'ın hatırladığı kadarıyla, buharında herkesin aynı kelimelerle birbirinin Rusluğunu ilan ettiği ve alkışladığı bir Fin hamamına dönmüştü: "Tekrar tekrar, her biri kendisini diğerlerinin Rusluğunun gizeminde alçaltıyordu. Yanıt vermek yerine şerefe kadeh kaldırmaya başlayan I.S.'nin de aynısını yaptığını şaşkınlık içinde fark ettim. Tamamen ayık bir konuşmayla –odadaki en ayık kişiydi– Stravinski şunları söyledi:

"Rus toprağının kokusu farklıdır ve bu tür şeyleri unutmak imkânsızdır... İnsanın tek bir doğum yeri olur, tek anavatanı, tek ülkesi –sadece bir ülkeye sahip olabilir– ve doğduğu yer hayatındaki en önemli unsurdur. Beni anavatanımdan ayıran koşullar yüzünden üzgünüm, çalışmalarıma burada can vermediğim ve hepsinden önemlisi, yeni Sovyetler Birliği'nin kendi müziğini yaratmasına yardım etmediğim için üzgünüm. Rusya'yı kendi arzumla terk etmedim, benim Rusyam'da ve genel olarak Rusya'da beğenmediğim çok şey olmasına rağmen. Ama Rusya'yı eleştirme hakkı benimdir, çünkü Rusya benim ve çünkü onu seviyorum ve hiçbir yabancıya bu hakkı vermiyorum."[161]

Söylediği her şeyi içtenlikle söylemişti.

Teşekkür

Bu kitabın yazılması oldukça uzun bir zaman aldı ve pek çok kurum ve kişinin yardımı olmasaydı yazılamayabilirdi.

Projenin son yılında bana üst düzey araştırma bursu sağladıkları için İngiliz Akademisi ve Leverhulme Vakfı'na şükranlarımı bir borç bilirim. Birkbeck College, Londra'daki derslerimin çoğundan azat edilmeme yardımcı oldu, derslerimi benim yerime cömert bir meslektaş olarak Laurence Cole verdi. Ayrıca Leverhulme Vakfı'ndan, Birkbeck College'in bu projede çalışmak üzere üç yarı zamanlı araştırmacı görevlendirmelerine olanak veren iki yıllık kurumsal araştırma bursu alacak kadar da şanslıydım. Vakfa çok teşekkür ederim ama özellikle de cömert ilgisi ve desteği için Vakfın başkanı sayın Barry Supple'a.

Enfes bir araştırma ekibiyle de kutsanmıştım. Mariana Haseldine müzikal konularda ve daha pek çok konuda uzman rehberlik sağladı. Özellikle, küçük çocuklarını kocası Richard'ın bakımına bırakıp, bir aylık Rusya seyahatimde bana eşlik ederek cazibesiyle pek çok kapının açılmasını sağladığı için minnettarım. Rosamund Bartlett hem edebiyat konusunda esas danışmammdı, hem de araştırmanın diğer başlıklarında çok değerli bir asistandı. Fikirlerimi test edecek malzemelerin arayışı içinde sayısız kaynak arasında araştırma ve inceleme yaptı ve daktilo ettiğim müsveddelerin hatalarını kontrol etti. Kalan hataların hepsi benim. Projenin yarısına doğru aramıza Rus tarihi konusundaki doktorasını tamamlamakta olan Daniel Beer katıldı. Daniel'in heyecanlı gayreti kritik bir anda proje için büyük bir teşvikti. Hannah Whitley, Mandy Lehto, Timofei Logvinenko ve Masha Kapitsa çeşitli dönemlerde araştırma asistanı olarak benim için çalıştılar ve hepsine minnettarım.

Rusya'da genelde Batı'dan gelen bilimadamları için ulaşılabilir olmayan geniş çaplı arşiv ve müzelere erişebilecek kadar şanslıydım. Bana yardımcı olan insan sayısı burada hepsinden bahsedemeyecek kadar çok,

ancak bazılarına özellikle teşekkür etmek isterim. St Petersburg'daki Rus Müzesi müdür yardımcısı Tatiana Vilinbakhova erişim konularında yardımcı oldu; Irina Lapina elyazmaları konusunda uzman rehberlik sağladı ve Lena Basner koleksiyonlarla ilgili güvenilir tavsiyelerde bulundu. St Petersburg'daki Ermitaj'da, boş zamanlarından vazgeçip bana müzeyi gezdiren ve araştırmayla ilgili pek çok konuda yardımcı olan üst düzey araştırmacı Liuba Faenson'a sonsuz müteşekkirim. St Petersburg'daki Rus Edebiyatı Enstitüsü'nde (Puşkin Evi) özel arşivlere girmeme fırsat verdiği için elyazması bölümü müdürü Tatiana Ivanova'ya, Volkonski kâğıtlarındaki uzman yardımı için Natalia Khokhlova'ya ve Tolstoy konusundaki tavsiyeleri için de Galina Galagan'a teşekkür ederim. Şeremetevo operası konusundaki yardımları için Ostankino Müzesi'nden Lia Lepskaia'ya, St Petersburg'da Rus Devleti Tarih Arşivi'nde Şeremetevo kâğıtlarının bulunması ve daha pek çok konudaki yardımları nedeniyle Serafima Igorovna'ya; Stasov ve Rimski-Korsakov hakkındaki yardımları için St Petersburg'da bulunan Halk Kütüphanesi'nin elyazması bölümü müdürü Vladimir Zaitsev'e ve Moskova'da, Rus Federasyonu Devlet Arşivi'nde Mamontov kâğıtlarını bulmama yardımcı olan Galia Kuznetsova'ya da teşekkür etmeliyim. Araştırmamın çoğunun gerçekleştiği St. Petersburg'daki Halk Kütüphanesi ile Moskova'daki Lenin Kütüphanesi'nin personeline, yine araştırmamda yardımcı olan St. Petersburg Nekrasov Müzesi, St. Petersburg Puşkin Müzesi (Moika 12'de eski Volkonski evi), Şeremetevo Sarayı (Fıskiyeli Ev), Ahmatova Müzesi ve ayrıca Yasnaya Polyana'daki Tolstoy Müzesi'nin personeline de çok teşekkür ederim.

Her zaman olduğu gibi bana sonsuz destek olan menajerim Deborah Rogers'a son derece minnettarım.

Editörlerime, Penguin'den Simon Winder'e ve Metropolitan'dan Sara Bershtel'e çok şey borçluyum. Simon, ilham verici heyecanı ile teşvik etti, konu ile ilgili yorumları her zaman tutku doluydu. Sara ise bu günlerde editörlerde nadir rastlanan bir duyarlılık ve detaylardaki titizliğiyle taslak bölümleri okudu. Ayrıca ilk taslakları okuyan editörüm Granta Books'tan Neil Belton'a da minnettarım.

Bütün müsvedde iki kişi tarafından daha okundu: Edebi değerlendirmesi, yazdığım her şey için turnusol testi olan annem Eva Figes ve zekâsı yirmi yıl önce Cambridge'deki öğrencilik günlerimizde olduğu kadar parlak olan Richard Yarlott.

Chelsea Futbol Kulübü ile ilgili günlük konuşmalarımızdan gerçekten çok uzak olan Sovyet sineması ve sinematik sanat üzerindeki son derece bilgili yorumları için Jonathan Hourigan'a teşekkür ederim.

Son olarak Penguin Books'tan bu kitap için bütün resimleri arayan Cecilia Mackay'a ve tasarımı yapan Andrew Barker'a teşekkür etmeliyim.

Pek çok insan bana detaylandırılacak noktalar konusunda yardımcı oldu ve bilmediğim kaynaklara yönlendirdi. Ortodoks liturjisi ile ilgili konularda beni doğru yönlendiren Irina Kirillova'ya; Stanislavski yöntemi ve Meyerhold konusunda bana bazı fikirler veren Stephen Unwin'a; Moğol yemek yeme alışkanlıkları ve yemek ritüelleri konusunda yardım eden Şark ve Afrika Çalışmaları Okulu'ndan Profesör William Clarence-Smith'e ve Şark'a karşı Rus tutumları tezimi şekillendirmeme yardım eden Edmund Herzig ve Raj Chandavarkar'a özellikle borçluyum. Mark Bassin, Geoffrey Hosking, Gerard McBurney, Michael Holquist, Boris Kolonitskii, Laura Engelstein, Alex McKay, Helen Rappoport ve Simon Sebag Montefiore ile yaptığım sohbetlerden de çok şey öğrendim.

Her şeyden çok, başından beri bu kitabı yazan canavarla yaşayan sevgili eşim ve arkadaşım Stephanie Palmer'a teşekkür ederim. Stephanie, savlarımın henüz hazırlanmamış provalarının dinleyicisiydi. Benimle birlikte anlaşılması güç Rus oyunlarının kendisinin bile hatırlamadığı kadar çok gösterisine geldi. Ve yoğun gündemine rağmen çalışma taslaklarımı okumaya ve yorum yapmaya zaman buldu. Tatlılıklarının ilham olduğu bu kitap kızlarımıza adandı. Bu kitap babalarının diğer aşkını bir gün anlamaları umuduyla yazıldı.

Londra
Kasım 2001

Haritalardaki ve Metinlerdeki Notlar Üzerine

Haritalar

Haritalarda kullanılan yer isimleri 1917'den önce Rusya'da kullanılan isimlerdir. Metinlerin içlerinde uygunsa Sovyet isimler kullanılmıştır. 1991'den bu yana Rus şehirleri devrim öncesi isimlerini kullanmaya başlamışlardır.

Rusça İsimler

Kitapta Rusça isimlerin standart yazılışları ancak iyi bilinen Rusça isimlerin Türkçeleri kullanılmıştır (Puşkin, Çaykovski ya da Büyük Petro gibi). Bazı Rus isimlerinde ise okunuş şekilleri kullanılmıştır (Volkonsky: Volkonski).

Tarihler

1700 ile 1918 tarihleri arasında Rusya'da, Batı Avrupa'da kullanılan Gregoryen (Miladi) takvimini on üç gün geriden takip eden Jülyen takvimi kullanılıyordu. Bu kitaptaki tarihler, Sovyet Rusya'nın Gregoryen takvimine geçtiği Şubat 1918 tarihine kadar Jülyen takvimine uygun olarak verilmiştir.

Metrik Kullanımı

Uzaklık, ağırlık ve yüzey ölçülerinde metrik sistem kullanılmıştır.

Türkçe Baskısı için Yayıncının Notu

Edebi çalışmaların metin içerisinde Türkçe isimlerinin kullanılmasına çalışılmıştır, ancak dipnotlarda; yazarın çevirmenini ve yayıncısını belirtip alıntı yaptığı eser isimlerinde ve kitabın sonundaki kitap önerileri kısmında İngilizce isimler aynen yazarın belirttiği şekliyle bırakılmıştır.

NOTLAR

Notların bulunduğu referans arşivler aşağıda yer almaktadır.

AG	Gorki Arşivi, Dünya Edebiyatı Enstitüsü, Moskova
GARF	Rusya Federasyonu Devlet Arşivi, Moskova
IRL RAN	Rus Edebiyatı Enstitüsü, Rusya Bilim Akademisi, St Petersburg
RGASPI	Sosyal ve Siyasal Tarih Rusya Devleti Arşivi
RGIA	Rusya Devleti Tarih Arşivi
SP-PLMD	St. Petersburg Halk Kütüphanesi, Elyazması Bölümü
TsGADA	Antik Uygarlıklar Merkezi Devlet Arşivi, Moskova

GİRİŞ

1. L. Tolstoy, *War and Peace*, çev. L. ve A. Maude (Oxford, 1998), s. 546.
2. Örneğin bkz. E. Khvoshchinskaia, "Vospominaniia", *Russkaia starina*, cilt 93 (1898), s. 581. Bu konu 2. bölümde tartışılıyor.
3. L. Tolstoy, *Polnoe sobranie socbinenii*, 91 cilt. (Moskova, 1929-64), cilt 16, s. 7.
4. Bkz. Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton, 1997) s- 3-24 yapıtındaki parlak denemesi "N. A. Lvov and the Folk".
5. A. S. Famintsin, *Domra i rodnye ei muzykal'nye instrumenty russkogo naroda* (St Petersburg, 1891).
6. V. Nabokov, *Speak, Memory* (Harmondsworth, 1969), s. 35.

1. S. Soloviev, *Istoriia Rossii ot drevneishikh vremen*, 29 cilt. (Moskova, 1864-79), cilt 14, s. 1270.
2. "Peterburg v 1720 g. Zapiski poliaka-ochevidtsa', *Russkaia starina*, 25 (1879), s. 265.
3. *Peterburg petrovskogo vremeni* (Leningrad, 1948), s. 22; "Opisanie Sanktpeterburga i Kronshlota v 1710-m i 1711-m gg.', in *Russkaia starina*, 25 (1879), s. 37.
4. A. Darinskii, *Istoriia Sankt-Peterburga* (St Petersburg, 1999), s. 26. Burada 150.000 işçi sayısı verilir, ama askerler ve İsveç savaş suçluları hariçtir.
5. A. S. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii*, 17 cilt (Moskova, 1937-49) cilt 5, s. 436.
6. A. Bulak ve N. Abakumova, *Kamennoe ubranstvo tsentra Leningrada* (Leningrad, 1987), s. 4-11.
7. Ia. Zembnitskii, *Ob upotreblenii granita v Sankt-Peterburge* (St Petersburg, 1834), s. 21.
8. O. Monferran, *Svedeniia o dobyvanii 36-ti granitnykh kolonn, naznachennykh dlia portikov Isaakievskogo sobora* (St Petersburg, 1820), s. 18ff.
9. S. Alopeus, *Kratkoe opisanie mramornykh i drugikh kamennykk lomok, gor i kamennykh porod, nakhodiashchikhsia v rossiiskoi Karelii* (St Petersburg, 1787), s. 35-6; V. P. Sobolevskii, "Geognosticheskoe obozrenie staroi Finliandii i opisanie ruskol'skikh mramornykh lomok', *Gornyi zhurnal* (1839), kn. 2-6, s. 72-3.
10. *Journey for Our Time: The Journals of the Marquis de Custine*, çev. P.PennKohler (Londra, 1953), s. 110
11. G. Kaganov, *Images of Space: St Petersburg in the Visual and Verbal Arts*, çev. S. Monas (Stanford, 1997), s. 15.
12. "Peterburg v 1720 g. Zapiski poliaka-ochevidtsa', s. 267.
13. S. Luppov, *Istoriia stroitel'stva Peterburga v pervoi chetverti XVIII veka* (Moskova-Leningrad, 1957), s. 48; *Ocherki istorii Leningrada*, cilt. 1, *Period feodalizma* (Moskova-Leningrad, 1955), s. 116.
14. *Letters to Lord Harvey and the Marquis Scipio Maffei, containing the state of the trade, marine, revenues, and forces of the Russian empire: with the history of the late war between the Russians and the Turks*, (Glasgow, 1770). S. 76.
15. A. I. Gertsen, "Moskva i Peterburg', *Polnoe sobranie sochinenii*, 30 cilt. (Moskova, 1954), cilt. 2, s. 36.
16. A.Benua, "Zhivopisnyi Peterburg', *Mir iskusstva*, cilt. 7, no. 2. (1902), s. 1.

17. F. Dostoevski, *Notes from Underground. The Double, çev.* J. Coulson (Harmondsworth, 1972), s. 17.
18. L. E. Barry ve R. O. Crumney (Ed.), *Rude and Barbarous Kingdom: Russia in the Accounts of Sixteenth-century English Voyagers* (Madison, Wise, 1968), s. 83.
19. L. Hughes, *Russia in the Age of Peter the Great* (New Haven, 1998), s. 317.
20. Benua, "Zhivopisnyi Peterburg', s. 1.
21. *Journey for Our Time,* s. 97.
22. N. P. Antsiferov, *Dusha Peterburga* (Petrograd, 1922), s. 98. alınan.
23. Hughes, *Russia in the Age of Peter the Great,* s. 222.
24. *Peterburg i drugye novye rossiiskie goroda XVIII-pervoi poloviny XIX vekov* (Moskova, 1995), s.168.
25. "Shards" (1952), *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* çev. J. Hemschemeyer (Edinburgh, 1992), s. 701.
26. B. M. Matveev ve A. V. Krasko, *Fontanny dom* (St Petersburg, 1996), s. 16.
27. *The Travels of Olearius in Seventeenth-century Russia,* ed. ve çev. S. Baron (Stanford, 1967), s.155.
28. *Yasnaya Polyana. Putevoditel"* (Moskova-Leningrad, 1928), s. 10-12.
29. *The Travels of Olearius in Seventeenth-century Russia,* s. 131.
30. S. Collins, *The Present State of Russia: In a Letter to a Friend at London* (Londra, 1671), s. 68.
31. P. Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History* (New Haven, 1995), s. 12.
32. N. Chechulin, *Russkoe provintsial'noe obsbchestvo vo vtoroi polovine XVIII veka* (St Petersburg, 1889), s. 35.
33. la. Tolmachev, *Voennoe krasnorechie, osnovannoe na obshchikh nacbalakh slovesnosti,* chast" 2 (St Petersburg, 1825), s. 120.
34. E. Lavrent'eva, *Svetskii etiket pushkinskoi pory* (Moskova, 1999), s. 23, 25
35. Iu. Lotman, *Besedy o russkoi kul'ture: kyt i traditsii russkogo dvorianstva XVIII-nachalo XIX veka* (St Petersburg, 1994), s. 31.
36. *Zhizn', anekdoty, voennye i politick eskie deianiia rossiiskogo generalfel'd-marshalagrafa Borisa Petrovicha Sheremeteva* (St Petersburg, 1808), s. 182.
37. V. Staniukevich, *Biudzbetsheremetevykh (1798-1910)* (Moskova, 1927), s. 197-20; G. Mingay, *English Landed Society in the Eighteenth Century* (Londra, 1963), s. 10ff.
38. Staniukevich, *Biudzhet sheremetevykh,* p. 17.
39. V. S. Dediukhina, "K voprosu o roli krepostnykh masterov v istorii

stroitelstva dvorianskoi usad'by XVIIIv. (na primere Kuskovo i Ostankino)', *Vestnik moskovskogo gosudarstvennogo universiteta (Istoriia),* ser. 8, 4 (15,81), s. 85.

40. Staniukevich, *Biudzhet sheremetevykh,* p. 10; Matveev ve Krasko, *Fontanny Dom,* s. 55; B. ve J. Harley, *A Gardener in Chatsworth: Three Years in the Life of Robert Aughtie (1848-1850)* (n.p., 1991).

41. *Memoirs of Louis Philippe Comte de Segur,* ed. E. Cruickshanks (Londra, 1960), s. 138.

42. *Zapiski Dmitriia Nikolaevicha Sverbeeva,* 2 cilt (St Petersburg, 1899), cilt 1, s. 48.

43. V. V. Selivanov, *Sochineniia* (Vladimir, 1901), s. 25, 35.

44. M. D. Priselkov, "Garderob vel'mozhi kontsa XVIII-nach. XIX v.v.', in *Zapiski istoriko-bytovogo otdela gosudarstvennogo russkogo muzeia,* 1 (Leningrad, 1928), s. 107-15.

45. N. Sindalovskii, *Peterburgskii fol'klor (St* Petersburg, 1994), s. 149,281.

46. L. D. Beliaev, "Zagranichnye zakupki grafa P. B. Sheremeteva za 1770-1788 gg.', in *Zapiski istoriko-bytovogo otdela gosudarstvennogo russkogo muzeia,vyp.* 1 (Leningrad, 1928),s. 86.

47. Matveev ve Krasko, *Fontanny dom,* s. 27, 29, 35-6.

48. Matveev ve Krasko, age., s. 38.

49. A. Cheneviere, *Russian Furniture: The Golden Age, 1780-1840* (New York, 1988), s. 89-93,122-3; E. Beskin, *Krepostnoi teatr* (Moskova, 1927), s. 12.

50. L. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh* (Moskova, 1996), s. 26, 31, 39; N. Elizarova, *Teatry Sheremetevykh* (Moskova, 1944), s. 30-32.

51. E. Beskin, *Krepostnoi teatr* (Moskova, 1927), s. 13—14.

52. V. K. Staniukevich, "Krepostnye khudozhniki Sheremetevykh. K dvukhsotletiiu so dnia rozhdeniia Ivana Argunova', in *Zapiski istoriko-bytovogo otdela,* s. 133-65.

53. S. D. Sheremetev, *Otgoloski VIII veka,* vyp. 11, *Vremia Imperatora Pavla, 1796-1800* (Moskova, 1905), s. 15,142, 293.

54. S. D. Sheremetev , age., s. 161.

55. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh,* s. 24.

56. Bkz Lepskaia tıp raporları, *Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh,* s. 21-9.

57. RGIA, f. 1088, op. 1, d.68,l. 3.

58. P. Bessonov, *Praskovia Ivanovna Sheremeteva, ee narodnaia pesnia i rodnoe ee Kuskovo* (Moskova, 1872), s. 43, 48; K. Bestuzhev, *Krepostnoi teatr* (Moscow, 1913), s. 62-3.

59. Sheremetev, *Otgoloski VIII veka,* vyp. 11, s. 102, 116, 270. Bkz Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate,* s. 108.
60. Sheremetev, age., s. 283.
61. S. T. Aksakov, *The Family Chronicle,* çev. M. Beverley (Westport, Conn., 1985), s. 55-62.
62. Bkz, örn., Selivanov, *Sochineniia,* s. 37; N. D. Bashkirtseva, "Iz ukrainskoi stariny. Moia rodoslovnaia', *Russkii arkhiv* (1900), cilt. 1, no. 3, s.350
63. "Zapiski Ia. M. Neverova', *Russkaia starina* (1883), cilt 11, s. 429ff. Koshkarov'la ilgili daha fazla bilgi için bkz. Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate,*s. 183-7.
64. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh,* s. 37-8.
65. Bestuzhev, *Krepostnoi teatr,* s. 66-70.
66. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh,* s. 42; Sheremetev, *Otgoloski VIII veka,* vyp. 4 (Moskova, 1897), s. 12.
67. Sheremetev, *Otgoloski VIII veka,* vyp. 4, s. 14.
68. Sheremetev, *Otgoloski VIII veka,* vyp. 11, *Vremia Imperatora Pavla, 1796-1800,* s. 322; Matveev ve Krasko, *Fontanny dom,* s. 45.
69. "Iz bumag i perepiski grafa Nikolaia Petrovicha Sheremeteva', *Russkii arkhiv* (1896), no. 6, s. 189.
70. RGIA'da bulunabilir, f. 1088, op. 1, d. 65, l. 3.
71. "Iz bumag i perepiski grafa Nikolaia Petrovicha Sheremeteva', s. 517.
72. RGIA, f. 1088, op. 1, d. 24,l. 4.
73. RGIA, f. 1088, op. 1, d. 24,ll. 6-7.
74. "Iz bumag i perepiski grafa Nikolaia Petrovicha Sheremeteva', s. 515.
75. S. D. Sheremetev (ed.), *Otgoloski XVIII veka,* vyp. 2 (Moskova, 1896), s. 10-11; Sheremetev, *OtgoloskiXVIII veka,* vyp. n, s. 249, 277; RGIA, f. 1088, op. 1, d. 770,l. 27.
76. S. D. Sheremetev, *Strannoprimny dom sheremetevykh, 1810-1910* (Moskova, 1910), s. 22.
77. Sheremetev, *Otgoloski XVIII veka,* vyp. 2, s. 11.
78. "Iz bumag i perepiski grafa Nikolaia Petrovicha Sheremeteva', s. 511.
79. RGIA, f. 1088, op. 1, d. 76,l.11.
80. RGIA, f. 1088, op. 1, d. 24,l. 5.
81. RGIA, f. 1088, op. 1, dd. 770, 776, 780.
82. RGIA, f. 1088, op. 1, d. 79, ll. 1-8. Rusça metin düzeltildi ve anlaşılabilir yapmak için kısa yollar yapıldı. İlk kez burada yayınlandı.
83. D. Blagovo, "Rasskazy babushki. Iz vospominanii piati pokolenii (Elizaveta Petrovna Iankova, 1768-1861)', *Rasskazy babushki, zapisannye i sobrannye eio vnukom* içinde (St Petersburg, 1885), s. 207.
84. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh,* s. 17; *Glinka v vospominaniiakh sovretnennikov* (Moskova, 1955), s. 30.

85. Beskin, *Krepostnoi teatr,* s. 13.
86. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh,* s. 19, 28-9.
87. Lepskaia, age., s. 23.
88. Bkz. Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate,* s. 130-32.
89. A. Pushkin, *Eugene Onegin,* çev. J. Falen (Oxford, 1990), s. 15.
90. *Iunosti chestnoe zertsalo* (St Petersburg, 1717), s. 73-4.
91. Iu. Lotman, L. Ginsburg, B. Uspenskii, *The Semiotics of Russian Cultural History* (Ithaca, 1985), s. 67-70.
92. Geçtiği yer Lavrent'eva, *Svetskii etiket pushkinskoi pory,* s. 228.
93. L. Tolstoy, *Childhood, Boyhood and Youth,* çev. L. ve A. Maude (Oxford, 1969), s. 339.
94. E. Lansere, "Fontanny dom (postroika i peredelki)', in *Zapiski istoriko-bytovogo otdela gosudarstvennogo russkogo muzeia,* vyp. 1 (Leningrad, 1928), s. 76.
95. Matveev ve Krasko, *Fontanny dom,* s. 55.
96. I. A. Bogdanov, *Tri veka peterburgskoi bani* (St Petersburg, 2000), s. 59.
97. *Zapiski Iusta liulia, datskogo poslannika pri Petre Velikom* (Moskova, 1899), s. 85.
98. Bkz. E. Levin, "Childbirth in Pre-Petrine Russia: Canon Law and Popular Traditions', B. Clements *et al.* (ed.), *Russia's Women. Accommodation, Resistance, Transformation* (Berkeley, 1991), özellikle s. 44-51; ve (aynı âdetlerin daha sonraki kanıtları için) T. Listova, "Russian Rituals, Customs and Beliefs Associated with the Midwife (1850-1930)', H. Balzer (ed.), *Russian Traditional Culture* (Armonk, N.Y. 1992), s. 130-31.
99. Bogdanov, *Tri veka peterburgskoi bani,* s. 16.
100. *Memoirs of Louis Philippe Comte de Segur,* s. 236-7.
101. Pushkin, *Eugene Onegin,* s. 196.
102. *S. Pushkin v vospominaniiakh sovremennikov,* 2 cilt. (Moskova, 1974), cilt 1, s. 63.
103. Geçtiği yer S. M. Volkonskii, *Moi vospominaniia,* 2 cilt. (Moskova, 1992), cilt. 1, s. 130.
104. Pushkin, *The Queen of Spades and Other Stories, çev.* R. Edmonds (Harmondsworth, 1962), s. 158.
105. V. V. Sipovskii, *Ocherkiizistoriirusskogo romana* (St Petersburg, 1909), kn. 1, cilt. 1, s. 43.
106. Bkz. Karamzin'in *Sochineniia* içindeki 1802 makalesi, "Otchego v Rossii malo avtorskikh talantov?', cilt. 3, s. 526-33.
107. *Pomeshchich'ia Rossiia po zapiskam sovremennikov* (Moskova, 1911), s. 134.
108. V. Vinogradov, *Ocherki po istorii russkogo literaturnogo iazyka XVII-XIX vv.* (Leiden, 1949), s. 239.

109. 109. Pushkin, *Eugene Onegin,* s. 16.
110. 110. Iu. Lotman and B. Uspenskii, " "Pis'ma russkogo puteshestvennika" Karamzina i ikh mesto v razvitii russkoi kul'tury', N. M. Karamzin, *Pis'ma russkogo puteshestvennika* (Leningrad, 1984), s. 598; N. Kheraskov, *Izbrannye proizvedeniia* (Moskova-Leningrad, 1961), s. 83.
111. 11 L. Tolstoy, *War and Peace,* çev., L. ve A. Maude (Oxford, 1998), s. 3.
112. Vinogradov, *Ocherki po istorii russkogo literaturnogo iazyka XVII-XIX vv.,* s. 239.
113. S. Karlinski, *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin* (Berkeley, 1985), s. 143-4.
114. *Rossiiskii featr,* 43 cilt (St Petersburg, 1786-94), cilt 10 (1786), s. 66.
115. *Rossiiskii featr,* cilt 16 (1787), s. 17; *Russkaia komediia XVIII veka* (Moskova-Leningrad, 1950), s. 76-7.
116. D. I. Fonvizin, *Sobranie sochinenii,* 2 cilt. (Moskova-Leningrad, 1959)5 cilt 1, s. 77-8.
117. F. Dostoevski, *A Writer's Diary,* çev. K. Lantz, 2 cilt. (Londra, 1993),cilt 2, s. *986.*
118. *118.* L. Tolstoy, *Anna Karenin* çev. R. Edmonds (Harmondsworth, 1974),s. 34.
119. 119. M. E. Saltykov-Shchedrin, *Polnoe sobranie sochinenii,* 20 cilt. (Moskova,1934-47) cilt 14, s.111
120. *Vospominaniia kniagini E. R. Dashkovoi* (Leipzig, n.d.), s. 11, 32.
121. C. Sutherland, *The Princess of Siberia: The Story of Maria Volkonski and the Decembrist Exiles* (Londra, 1984), s. 172-3. Ayrıca Bkz. Volkonskii, *Moi vospominaniia,* cilt. 2, s. 20.
122. Tolstoy, *War and Peace,* s, 3.
123. E. Khvoshchinskaia, "Vospominaniia', *Russkaia starina,* cilt 89 (1898),s. 518.
124. A. K. Lelong, "Vospomin*aniia', Russkii arkhiv* (1914), kn. 2, nos. 6/7,s.393.
125. E. I. Raevskaia, "Vospominaniia', *Russkii arkhiv* (1883), kn. 1, no. 1, s. 201.
126. Tolstoy, *Anna Karenin,* s. 292-3.
127. V. Nabokov, *Speak, Memory* (Harmondsworth, 1967), s. 57.
128. A. Herzen, *My Past and Thoughts: The Memoirs of Alexander Herzen, çev.* C. Garnett (Berkeley, 1982), s. 242; J. Frank, *Dostoevski: Seeds of Revolt,* 1821-1849 (Princeton, 1977), s. 42-3.
129. *Four Russian Plays,* çev. J. Cooper (Harmondsworth, 1972), s. 74.
130. P. A. Viazemskii, *Izbrannye stikhotvoreniia* (Moskova-Leningrad, 1935) içinde "Derevnia" ("The Village'), s. 123.

1. S. M. Volkonskii, *Zapiski* (St Petersburg, 1901), s. 193.
2. M.I.Murav'ev-Apostol, *Vospominaniia i pis'ma* (Petrograd, 1922).s. 178.
3. A. Bogdanov, *Skazanie o volkonskikh kniaz'iakh* (Moskova, 1989), s. 4-5.
4. S. M. Volkonskii, O *dekabristakh: po semeinum vospominaniiam* (Moskova, 1994), s. 77.
5. Volkonskii, *Zapiski,* s. 136-7. Diğer üç yaver Nikita ve Nikolai Volkonski (Sergei'nin iki kardeşi) ve Prens Peter Mikhailovich Volkonski'ydi (kayınbiraderi). General Paul Volkonski de İmparator'un yakın çevresinde bulunabilir.
6. C. Sutherland, *The Princess of Siberia: The Story of Maria Volkonski and the Decembrist Exiles* (Londra, 1984), s. 111.
7. RGIA, f. 844, op. 2, d. 42.
8. F. Glinka, *Pis'ma russkogo ofitsera* (Moskova, 1815), bölüm 5, s. 46-7, 199.
9. TsGADA, f. 1278, op. 1, d. 362,l.183.
10. *Vosstanie dekabristov,* 11 cilt. (Moskova, 1925-58), cilt 1, s. 267.
11. Volkonskii, *Zapiski,* s. 387.
12. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 9,ll.1-9.
13. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 21,ll. 9-10.
14. N. P. Grot, *Iz semeinoi khroniki. Vospominaniia dlia detei i vnukov* (St Petersburg, 1900), s. 1-8.
15. D. Davydov, *Sochineniia* (Moskova, 1962), s. 320.
16. Volkonskii, *Zapiski,* s. 327.
17. E. Lavrent'eva, *Svetskii etike tpushkinskoi pory* (Moskova, 1999), s. 198, 290-91.
18. *Zapiski, stat'i, pis'ma dekabrista I. D. Iakushkina* (Moskova, 1951), s. 9.
19. "To Chaadaev" (1821), A. S. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii,* 17 cilt. (Moskova, 1937-49), cilt 7, s. 246.
20. A. Herzen, *My Past and Thoughts, çev.* C. Garnett (Berkeley, 1973),s. 68.
21. Vinogradov, "Zapiski P. I. Vinogradova', *Russkaia starina,* cilt 22 (1878), s. 566.
22. F. F. Vigel', *Zapiski,* chast" 1 (Moskova, 1891), s. 159.
23. Lavrent'eva, *Svetskii etiket pushkinskoi pory,* s. 22.
24. N. Rimski-Korsakov, *My Musical Life* (Londra, 1989), s. 9.
25. N. Gogol, *Diary of a Madman and Other Stories,* çev. R. Wilks (Har-

mondsworth,'1972), s. 32; A. Chekhov, "Uprazdnili!', in *Polnoe sobranie socbinenii,* 30 cilt. (Moskova, 1974-83), cilt 3, s. 226.
26. *The Complete Prose Tales of Alexander Sergeyevitch Pushkin,*çev. G. Aitken (Londra, 1966), s. 73.
27. Volkonskii, *Zapiski,* s. 130-31.
28. N. A. Belogolovoi, *Vospominaniia i drugie stat'i* (Moskova, 1898), s. 70.
29. Bkz Iu. Lotman, "Dekabrist v povsednevnoi zhizni', *Besedy o russkoi kul'ture: byt i traditsii russkogo dvorianstva XVIII-nachalo XIX veka* (St Petersburg, 1994), s. 360-64.
30. "To Kaverin', Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 1, s. 238.
31. Volkonskii, *Zapiski, s.* 4.
32. L. Tolstoy, *War and Peace,* çev. L. ve A. Maude (Oxford, 1998), s. 417-18.
33. la. A. Galinkovskii, *Korifei ili kliuch Literatury* (St Petersburg, 1802), kn. 2, s. 170.
34. "The Time Has Come" (19 October 1836), *The Complete Works of Alexander Pushkin,* 15 cilt, ed. I. Sproat *et al.* (Norfolk, 1999), cilt 3, s. 253-4.
35. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 2, s. 425.
36. Bkz. "Mektuplarla Notlar'da 8. Mektup,[1829'da yazılmış ancak 1857'ye kadar yayınlanmamış (ve o zaman da eksiklerle yayınlamış)] Pushkin'in *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 8, s. 52-4.
37. *Vosstanie dekabristov,*cilt 7, s. 222.
38. *Syn otechestva* (1816), chast" 27, s. 161.
39. A. Bestuzhev, "Pis'mo k N. A. i K. A. Polevym, I ianvaria 1832', *Russkii vestnik* (1861), cilt 32, s. 319.
40. Geçtiği yer A. Ulam, *Russia's Failed Revolutions: From the Decembrists to the Dissidents* (New York, 1981), s. 21.
41. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 63,l. 57.
42. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 6, s. 525.
43. *Arkhiv dekabrista S. G. Volkonskogo,* t. l., *Do sibiri* (Petrograd, 1918), s. 149.
44. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 12, s. 303.
45. Volkonskii, *Zapiski,* s. 212.
46. age, s. 402.
47. A. Pushkin, *Eugene Onegin,* çev. J. Falen (Oxford, 1990), s. 19.
48. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 2, s. 72.
49. Pushkin'in üye alınmasında Volkonski'nin rolü, bkz S. M. Volkonskii, O *dekabristakh: po semeinutn vospominaniiam* (Moskova, 1994), s. 35-6.
50. Volkonskii, *Zapiski,* s. 434.

51. Ulam, *Russia's Failed Revolutions,* s. 44.
52. Volkonskii, *Zapiski,* s. 421.
53. GARF, f. 48, op. 1, d. 412,l.19.
54. Ulam, *Russia's Failed Revolutions,* s. 5.
55. RGIA, f. 1405, op. 24, d. 1344,l. 12; GARF, f. 1146, op. 1, d. 2028, l.6.
56. *Arkhiv dekabrista S. G. Volkonskogo,* s. xix, xxiii.
57. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 61,l. 65.
58. GARF, f. 1146, op. 1, d. 2028, l. 7.
59. GARF, f. 1146, op. 1, d. 2028, l. 13.
60. "Neizdannye pis'ma M. N. Volkonskoi', *Trudy gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia,* vyp. 2 (Moskova, 1926), s. 16.
61. Geçtiği yer K. Bestuzhev, *Zheny dekabristov* (Moskova, 1913), s. 47.
62. Lotman, "Dekabrist v povsednevnoi zhizni', s. 352-3.
63. F. F. Vigei', *Zapiski,* chast" 1 (Moskova, 1891), s. 12.
64. K. Batiushkov, *Sochineniia* (Moskova-Leningrad, 1934), s. 373.
65. Lotman, "Dekabrist v povsednevnoi zhizni', s. 353-4.
66. K. Ryleev, *Polnoe sobranie stikhotvorenii* (Leningrad, 1971), s. 168.
67. GARF, f. 1146, op. 1, d. 2028, l. 12.
68. IRL RAN, f. 57, op. 5, n. 22, l. 88.
69. *The Complete Works of Alexander Pushkin, cilt.* 3, s. 42.
70. GARF, f. 1146, op. 1, d. 2028, l. 28.
71. *Zapiski kniagini M. N. Volkonskoi* (Chita, 1960), s. 66.
72. Volkonskii, age., s. 67.
73. Volkonskii, age. s. 70.
74. *Arkhiv dekabrista S. G. Volkonskogo,* s. xxxi.
75. *Dekabristy.Letopisi gosudarstvennogo literaturnogo muzeia,* kn. 3 (Moskova, 1938), s. 354.
76. *Zapiski kniagini M. N. Volkonskoi* (Chita, 1960), s. 101.
77. Geçtiği yer Sutherland, *The Princess of Siberia (Sibirya Prensesi),* s. 253.
78. M. P. Volkonskii, "Pis'ma dekabrista S. G. Volkonskogo', *Zapiski otdela rukopisei,* vyp. 24 (Moskova, 1961), s. 399.
79. Volkonskii, O *dekabristakh,* s. 66.
80. *Dekabristy. Letopisi gosudarstvennogo literaturnogo muzeia,* s. 91, 96, 100; Volkonskii, "Pis'ma dekabrista S. G. Volkonskogo', s. 369, 378, 384.
81. N. A. Belogolovoi, *Vospominaniia,* s. 36.
82. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 50, ll.11-19.
83. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 63, l. 52.
84. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 65, l. 2.
85. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 97, l. 1.

86. Belogolovoi, *Vospominaniia,s.* 37.
87. Volkonskii, "Pis'ma dekabrista S. G. Volkonskogo', s. 371.
88. Volkonskii, age., s. 372.
89. Volkonskii, *Zapiski, s*, 478.
90. Belogolovoi, *Vospominaniia,* s. 37.
91. Tolstoy, *War and Peace,* s. 582.
92. F. F. VigeP, *Zapiski,* chast" 2 (Moskova, 1892), s. 56.
93. RGIA, f. 1088, op. 1, d. 439.
94. N. S. Ashukin, *Pushkinskaia Moskva* (St Petersburg, 1998), s. 44.
95. S. L. Tolstoi, *Mat" i ded L. N. Tolstogo* (Moskova, 1928), s. 45.
96. Iu. Lotman, "Zhenskii mir', *Besedy o russkoi kul'ture,* s. 57.
97. Tolstoy, *War and Peace,* s. 159, 898.
98. Bkz, örneğin, RGIA, f. 1035, op. 1, d. 87, ll. 1-2,14; f. 914, op, 1, d. 34, ll. 3-10 (özellikle.l. 5).
99. N. A. Reshetov, "Delo davno minuvshikh dnei', *Russkii arkhiv* (1885), kn. 3, no. 11, s. 443-5.
100. I. S. Zhirkevich, "Zapiski', *Russkaia starina,* cilt 9 (1875), s. 237.
101. D. I. Zavaliashin, "Vospominaniia o grafe A. I. Osterman-Tolstom (1770-1851)', *Istoricheskii vestnik* (1880), cilt 2, no. 5, s. 94-5.
102. Lavrent'eva, *Svetskii etiket,* s. 321.
103. E. Khvoshchinskaia, "Vospominaniia', *Russkaia starina* (1898), cilt 93, s. 581.
104. M. N. Khrushchev, "Petr Stepanovich Kotliarevskii (otryvok iz vospominanii)', *Izvestiia tavricheskoi uchenoi arkhivnoi komissii,* no.54 (1918),s. 298; K. A. Soloviev, *"V vkuse umnoi stariny'. Usadebnyi byt rossiiskogo dvorianstva II poloviny VXIII - 1 poloviny XIX vekov* (St Petersburg, 1998), s. 30; V. V. Selivanov, *Sochineniia* (Vladimir, 1901), s. 151; S. M. Zagoskin, "Vospominaniia', *Istoricheskii vestnik* (1900), cilt 79, no. 1, s. 611; V. N. Kharuzina, *Proshloe. Vospominaniia detskikh i otrocheskikh let* (Moskova, 1999), s. 312; N. P. Grot, *Iz semeinoi khroniki. Vospominaniya dlia detei i vnukov* (St Petersburg, 1900), s. 58-9.
105. Tolstoy, *War and Peace,* s. 544.
106. Selivanov, *Sochineniia,* s. 78.
107. E. Mengden, "Izdnevnika vnuchki', *Russkaia starina,* cilt 153, no. 1,s. 105.
108. Bkz, örneğin, *Pomeshchich'ia Rossia. Po zapiskam sovremennikov* (Moskova, 1911), s. 61-2; N. V. Davydov, "Ocherki byloi pomeshchechei zhizni', *Iz Proshlogo* (Moskova, 1914), s. 425; ve S. T. Aksakov'un mükemmel anısı, *The Family Chronicle,* çev. M. Beverley (Westport, Conn., 1985), özellikle s. 199.
109. I. Turgenev, *Sketches from a Hunter's Album,* çev. R. Freeborn (Harmondsworth, 1967), s. 247.

110. *Sharfy ishali russkoi raboty pervoi poloviny XIX v.* (Leningrad, 1981).
111. Sverbeev, *Zapiski, 1799-1826, cilt* 1, s. 415.
112. M. Fairweather, *The Pilgrim Princess: A Life of Princess Zinaida Volkonski* (Londra, 1999), s. 36.
113. Iu. Lotman, "Zhenskii mir', s. 52.
114. age.
115. Pushkin, *Eugene Onegin,* s. 209.
116. Pushkin, age., s. 232.
117. Pushkin, age, s. 65.
118. Pushkin, age., s. 167.
119. Pushkin, age. s. 210.
120. W. M. Todd III, "*Eugene Onegin:* "Life's Novel"', aynı yazardan (ed.) *Literature and Society in Imperial Russia, 1800-1914* (Stanford, 1978), s. 228-9.
121. M. Azadovskii, *Literatura i fol'klor* (Leningrad, 1938), s. 89, 287-9.
122. 21 Ağustos 1831 tarihli Mektup, *Letters of Nikolai Gogol* (*Nikolai Gogol'un Mektupları),* ed. ve çev. C. Proffer (Ann Arbor, 1967), s. 38 (İngilizce çevirisinde düzenlemeler yapılmıştır).
123. *Mikhail Lermontov: Major Poetical Works,* çev. A. Liberman (Londra, 1984), s. 103.
124. Bkz R. Taruskin, *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997), s. 41-7.
125. R. Taruskin, *Musorgski: Eight Essays and an Epilogue* (Princeton,1993) s. 302-8-
126. Geçtiği yer Taruskin, *Defining Russia Musically,s.* 33,
127. *Alexei Gayrilovich Venetsianov* (Leningrad, 1980), s. 13.
128. Selivanov, *Sochineniia,* s. 12. E. I. Stogov (1797-1880) benzer bir yetiştiriliş açıklar: "Zapiski E. I. Stogova', *Russkaia starina,* cilt 113 (1898), s. 137-8.
129. V. A. Sollogub, *Otryvki iz vospominaniia* (St Petersburg, 1881), s. 7.
130. N. I. Shatilov, "Iz nedavnego proshlogo', *Golos minuvshego* (1916), no. 4, s. 219.
131. Bkz, örn., A. Labzina, *Vospominaniia* (St Petersburg, 1914), s. 9; A. N. Kazina, "Zhenskaia zhizn', *Otechestvennye zapiski,* 219, no. 3 (1875), s. 211; E. lunge, *Vospominaniia* (Moskova, 1933), s. 41.
132. L. Tolstoy, *Anna Karenin, çev.* R. Edmonds (Harmondsworth, 1974), s. 650.
133. Herzen, *My Past and Thoughts,* s. 26.
134. Herzen, age. s. 32-3.
135. Bkz, örn., A. K. Lelong, "Vospominaniia', *Russkii arkhiv* (1913), kn. 2, chast" 6, s. 789.

136. Pushkin, *Eugene Onegin,* s. 115.
137. Lelong, "Vospominaniia', s. 794, 808. Köy oyunları için bkz. I. I. Shangina, *Russkie deti i ikh igry* (St Petersburg, 2000).
138. Herzen, *My Past and Thoughts,* s. 26.
139. K.Grup, *Rukovodstvo k vospitaniiu,obrazovaniiu i sokhraneniiu zdorov'ia detei,* 3 cilt (St Petersburg, 1843), cilt 1, s. 63.
140. P. Sumarokov, *Stary i novy byt. Maiak sovremennogo prosveshcheniia i obrazovannosti* (St Petersburg, 1841), no. *16,* s. 20.
141. Lelong, "Vospominaniia', chast" 6, s. 788 ve chast" 7, s. 99.
142. A. Tyrkova-Williams, *To, chego bol'she ne budet* (Paris, 1954), s. 38.
143. Lelong, "Vospominaniia', chast" 6, s. 785.
144. A. K. Chertkova, *Iz moego detstva* (Moskova, 1911), s. 175.
145. A. V. Vereshchagin, *Doma i na voine* (St Petersburg, 1885), s. 48.
146. V. A. Tikhonov, "Byloe (iz semeinoi khroniki)', *Istoricheskii vestnik,* cilt 79, no. 2 (1900), s. 541-2; no. 3 (1990), s. 948-9.
147. *Druz'ia Pushkina,* 2 cilt. (Moskova, 1984), cilt 2, s. 117.
148. "To My Nanny" (1826), *The Complete Poems of Alexander Pushkin,* 15 cilt. (Londra, 1999-), cilt 3, s. 34.
149. S. Lifar, *Diagilev i s Diagilevym* (Moskova, 1994), s. 17-19.
150. L. Tolstoy, *Childhood, Boyhood and Youth,* çev. L. and A. Maude (Londra, 1969), s. 58. Bu konuda Bkz. A. Wachtel, *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth* (Stanford, 1990).
151. Herzen, *My Past and Thoughts,* s. 10.
152. Lelong, "Vospominaniia', chast" 6, s. 792, 797.
153. *Pis'ma N. M. Karamzina k I. I. Dmitrievu* (St Petersburg, 1866), s. 168.
154. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 11, s. 57.
155. V. G. Belinskii, *Polnoe sobranie sochinenii,* 13 cilt. (Moskova, 1953-9), cilt 10, s. 18.
156. *Sochineniia i pis'ma P. la. Chaadaeva,* 2 cilt. (Moskova, 1913-14), cilt 1, s. 188.
157. age., s. 74-92.
158. R. T. McNally, *Chaadayev and His Friends* (Tallahassee, Fla., 1971), s. 32.
159. Geçtiği yer M. Gershenzon, *Chaadaev* (St Petersburg, 1908), s. 64.
160. A. Korye, *La Philosophie et le probleme national en Russie au debut du XIX siecle* (Paris, 1929), s. 286.
161. I. Turgenev, *A Nobleman's Nest,*çev. R. Hare (Londra, 1947), s. 43.
162. I.I. Panaev, *Literaturnye vospominaniia* (Leningrad, 1950), s. 151.
163. *Dekabristy-literatory. Literaturnoe nasledstvo* (Moskova, 1954), cilt 59, s. 582.

164. N. M. Karamzin, *Istoriia gosudarstva rossiiskogo,* 3 cilt (St Petersburg, 1842-3), cilt 1, s. 43.
165. S. S. Volk, *Istoricheskie vzgliady dekabristov* (Moskova-Leningrad, 1958),s.331-3, 342
166. D. V. Venevitanov, *Polnoe sobranie sochinenii* (Leningrad, 1960), s. 86.
167. V. A. Ashik, *Pamiatniki medali v pamiat boevykh podvigov russkoi armii v voinakh 1812,1813 i 1814 godov i v pamiat Imperatora Aleksandra I* (St Petersburg, 1913), s. 182.
168. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 62, l. 31.
169. L. N. Tolstoy, *Polnoe sobranie sochinenii v 90 tomakh* (Moskova, 1949), cilt 60, s. 374.
170. Tolstoy uzmanlarından Boris Eikhenbaum, Bolkonski konusunda Volkonski'ye bir borç olduğunu kabul etmesine rağmen başka bir Dekabrist'in de örnek alındığını öne sürmekte, D. I. Zavalishin *(Lev Tolstoi: 60e gody* (Leningrad-Moskova, 1931), s. 199-208).
171. Geçtiği yer V. Shklovski, *Lev Tolstoy,*çev. O. Shartse (Moskova, 1988), s. 31.
172. S. L. Tol'stoi, *Mat" i ded L. N. Tol'stogo* (Moskova, 1928), s. 9.
173. L. Tolstoy, çev. A. Maude, *The Kreutzer Sonata and Other Tales* (Oxford, 1968) eserinde "The Devil', s. 236.
174. Volkonskii, O *dekabristakh,* s. 82.
175. IRL RAN, f. 57, op. 3, n. 20, l. 1.
176. Belogolovoi, *Vospominaniia,* s. 37; *Dekabristy. Letopisi gosudarstvennogo literaturnbgo muzeia,* s. 119.
177. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 65, l. 79.
178. Volkonskii, O *dekabristakh,* s. 81.
179. Volkonskii, age. s. 81-2.
180. RGIA, f. 914, op. 1, d. 68, ll. 1-2.
181. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 7, l. 20.
182. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 7, l. 16.
183. *Dekabristy. Letopisi gosudarstvennogo literaturnogo muzeia,* s. 113.
184. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 7, ll. 20-23.
185. RGIA, f. 914, op. 1, d. 68, ll. 1-3.
186. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 80, ll. 58-9.
187. Volkonskii, O *dekabristakh,* s. 3.

3 MOSKOVA! MOSKOVA!

1. D. Olivier, *The Burning of Moscow,*çev. M. Heron (Londra, 1966), s. 43.

2. L. Tolstoy, *War and Peace,* çev. L. and A. Maude (Oxford, 1998), s. 93 5.
3. S. N. Glinka, *Zapiski* (St Petersburg, 1895), s. 263.
4. N. Nicolson, *Napoleon: 1812* (Londra, 1985), s. 95-7; Count P. deSegur, *Napoleon's Russian Campaign,* çev. J. Townsend (Londra, 1959), s. 114
5. Nicolson, age., s. 117.
6. *The Memoirs of Catherine the Great,* ed. D. Maroger, çev. M. Budberg (Londra, 1955), s. 365.
7. *Four Russian Plays, çev.* J. Cooper (Harmondsworth, 1972), s. 155.
8. Bkz. A. Schmidt, "The Restoration of Moskova after 1812.', *Slavic Review,* cilt 40, no. 1 (Spring 1981), s. 37-48.
9. Tolstoy, *War and Peace,* s. 1186.
10. K. N. Batiushkov, *Sochineniia* (Moskova, 1955), s. 308-9.
11. V. G. Belinskii, *Polnoe sobranie sochinenii,* 13 cilt. (Moskova, 1953-9), cilt 8, s. 391.
12. Marki de Custine, *Empire of the Czar* (New York, 1989), s. 419.
13. A. Brett-James (ed.), *1812: Eyewitness Accounts of Napoleon's Defeat in Russia* (Londra, 1966), s. 176-7.
14. K. N. Batiushkov, "Progulka po Moskve', *Sochineniia* (Moskova, 1902), s. 208.
15. Batiushkov, age.
16. A. Gaydamuk, *Russian Empire: Architecture, Decorative and Applied Arts, Interior Decoration 1800-1830* (Moskova, 2000), s. 26-37.
17. S. D. Sheremetev, *Staraia Vozvdvizhenka* (St Petersburg, 1892), s. 5-7.
18. S. D. Sheremetev, *Moskovskie vospominaniia, 1860 gg.* (Moskova, 1900), s. 8.
19. N. V. Gogol, *Sobranie sochinenii v semi tomakh* (Moskova, 1978), cilt 6, s. 172.
20. M. I. *Semevskii,Slovo I delo! 1700-1725* (St Petersburg, 1884), s. 87-90.
21. A. D. P. Briggs, *Alexander Pushkin: A Critical Study* (Londra, 1983), s. 117; W. Lednicki, *Pushkin's Bronze Horseman* (Berkeley, 1955), s. 80.
22. R. D. Timenchuk, " "Medny Vsadnik" v literaturnom soznanii nachala XX veka', *Problemy pushkinovedeniia* (Riga, 1938), s. 83.
23. A. S. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii,* 17 cilt (Moskova, 1937-49), cilt 5, s. 447.
24. N. Gogol, *Plays and Petersburg Tales ,çev.* C. English (Oxford, 1995), s. 35-6.
25. Geçtiği yer, W. Rowe, *Through Gogol's Looking Glass* (New York, 1976), s.113.
26. Bkz. D. Fanger, *Dostoevski and Romantic Realism* (Cambridge, Mass., 1965), s. 132.

27. F. M. Dostoevskii, *Polnoe sobranie sochinenii,* 30 cilt. (Leningrad, 1972-88), cilt 19, s. 69.
28. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 11, s. 246.
29. "Dnevniki N. Turgeneva', *Arkhiv brat'ev Turgenevykh,* cilt 3, no. 5 (Petrograd, 1921), s. 259.
30. F. F. Vigel', *Zapiski,* chast" 1 (Moskova, 1891), s. 169.
31. V. Giliarovskii, *Moskva i moskvichi* (Moskova, 1955), s. 151-2-, 304-15.
32. M. I. Pyliaev, *Staroe zhit'e. Ocherki i rasskazy* (St Petersburg, 1892), s. 5-6, 10.
33. Pyliaev, age., *s.* 15-16.
34. *S. D. Sheremetev, Otgoloski XVIII veka,* vyp. 11, *Vremia Imperatora Pavla, 1796-1800* (Moskova, 1905), s. 15. Serf aşçılardan biri, beklediği kiralar gecikince efendisine 45,000 ruble borç vermişti. (bkz. E. Lavrent'eva, *Svetskii etiket pushkinskoi pory* (Moskova, 1999) s. 470).
35. Pyliaev, *Staroe zhit'e,* s. 6.
36. E. Lavrenteva, *Kul'tura zastol'ia XIX veka pushkinskoi pory* (Moskova, 1999), s. 51.
37. Lavrenteva, age., s. 2.
38. R. E. F. Smith ve D. Christian, *Bread and Salt: A Social and Economic History of Food and Drink in Russia* (Cambridge, 1984J, s. 174-6.
39. S. Tempest, "Stovelore in Russian Folklife', M. Giants ve J. Toomre (ed.), *Food in Russian History and Culture* (Bloomington, 1997), s.1-14.
40. Lavrenteva, *Kul'tura zastol'ia,* s. 44-5-
41. G. Munro, "Food in Catherinian St Petersburg', Giants ve Toomre, *Food in Russian History and Culture,* s. 32.
42. Chekhov, *Plays,* çev. E. Fen (Harmondsworth, 1972), s. 344.
43. Chekhov, age. , s. 275.
44. *The Complete Tales of Nikolai Gogol,* ed. ve çev. L. Kent, 2 cilt. (Chicago, 1985), cilt 2, s. 24.
45. Smith ve Christian, *Bread and Salt* , s. 324.
46. E. I. Stogov, "Zapiski', *Russkaia starina* (April 1903), s. 135.
47. N. Matveev, *Moskva i zhizn" ee nakanune nashestviia 1812 g.* (Moskova,1912-) s. 35;
48. Iu. Shamurin, *"Podmoskov'ia', Kul'turnye sokrovishcha Rossii,* vyp. 3 (Moskova, 1914), s. 30-31; L. Lepskaia, *Repertuar Wepostnogo teatra Sheremetevykh* (Moskova, 1996), s. 39; E. Beskin, *Krepostnoi teatr* (Moskova 1927), s. 13-14; K. Bestuzhev,*Krepostnoi teatr* (Moskova, 1913),s. 58-9.
49. Lavrent'eva, *Svetskii etiket pushkinskoi pory,* s. 81-2, 84.
50. "Zametka iz vospominanii kn. P. A. Viazemskogo (o. M. I. Rimskoi Korsakovoi)', *Russkii arkhiv* (1867), no. 7, s. 1069.

51. "Vospominaniia o Lialichakh', *Istoricheskii vestnik,* cilt. 120 (1910), no. 4.
52. *Russkii byt" po vospominaniiam sovremennikov. XVIII vek,* chast" 2, *Ot petra do pavla 1* (Moskova, 1918), s. 66.
53. D. I. Zavalishin, "Vospominaniya o grafe A. I. Osterman-Tolstom (1770-1851)', *Istoricheskii vestnik,* cilt 2, no. 5 (1880), s. 90; Lavrent'eva, *Svetskii etiket pushkinskoi pory,* s. 376.
54. S. M. Volkonskii, *Moi vospominaniia,* 2 cilt. (Moskova, 1992), cilt 2, s. 191.
55. E. V. Dukov, "Polikhroniia rossiiskikh razvlechenii XIX veka', *Razvlekatel'naia kul'tura Rossii XVIII-XIX vv.* (Moskova, 2000), s. 507.
56. S. I. Taneev, "Maskarady v stolitsakh', *Russkii arkhiv* (1885), no. 9, s. 152.
57. C. Emerson, *The Life of Musorgski* (Cambridge, 1999), s. 122,169.
58. N. Sultanov, "Vozrozhdenie russkogo iskusstva', *Zodchii* (1881), no. 2, s. ii.
59. Solntsev ve Stroganov Okulu için, bkz. E. Kirichenko, *Russian Design and the Fine Arts: 1750-1917* (New York, 1991), s. 78-86.
60. V. I. Plotnikov, *Fol'klor i russkoe izobratel'noe iskusstvo vtoroi poloviny XIX veka* (Leningrad, 1987), s. 58.
61. V. Stasov, *Izbrannye sochineniia,* 3 cilt (Moskova-Leningrad, 1937), cilt 2, s. 214.
62. Geçtiği yer Kirichenko, *Russian Design and the Fine Arts,* s. 109.
63. *The Musorgski Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgski in Letters and Documents,* ed. ve çev. J. Leyda ve S. Bertensson (New York, 1947), s. 17-18.
64. *M. A. Balakirev: vospominaniia i pis'ma* (Leningrad, 1962), s. 320.
65. V. Stasov, "Dvadtsat" pisem Turgeneva i moe znakomstvo s nim', *Sobranie kriticheskikh materialov dlia izucheniia proizvedenii I. C. Turgeneva,* 2 cilt. (Moskova, 1915), cilt 2, vyp. 2, s. 291.
66. *V. V. Stasov i russkoe iskusstvo* (St Petersburg, 1998), s. 23.
67. Bkz **R.** Taruskin'in *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997) kitabındaki parlak denemesi "How the Acorn Took Root', bölüm 8.
68. V. V. Stasov, *Izbrannye sochineniia,* 2 cilt. (Moskova, 1937), cilt 2, s. 536.
69. Stasov, age. , s. 557.
70. Bkz **R.** Taruskin, *Defining Russia Musically,* s. xiii ff.
71. N. A. Rimski-Korsakov, *My Musical Life,* çev. J. Joffe (Londra, 1924),s. 331; V. V. Yastrebtsev, *Reminiscences of Rimski-Korsakov,* çev. F. Jonas (New York, 1985) s. 38.
72. *The Musorgski Reader, s. 120.*

73. *N.* M. Karamzin, *Istoriia gosudarstva rossiiskogo,* 12 cilt. (StPetersburg, 1892), cilt 11, s. 57.
74. R. Taruskin: " "The Present in the Past": Russian Opera and Russian Historiography, *c.* 1870', M. H. Brown (ed.), *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz* (Ann Arbor, 1984)s. 128-9.
75. Taruskin, age.. s. 124-5.
76. N. I. Kostomarov, *Sobranie sochineniia,* 8 cilt. (St Petersburg, 1903-6), cilt 2, s. 43.
77. M. P. Musorgskii, *Pis'ma* (Moskova, 1981), s. 138.
78. *The Musorgski Reader,* s. 17-18.
79. *Modeste Petrovich Musorgski. Literaturnoe nasledie,* 2 cilt (Moskova, 1971-2), cilt 1, s. 132.
80. *The Musorgski Reader, s.* 244.
81. M. A. Voloshin, "Surikov (materialy dlia biografii)', *Apollon* (1916), no. 6-7, s. 65.
82. S. Glagol', "V. I. Surikov', *Nasha starina* (1917), no. 2, s. 69; Voloshin, "Suritov', s. 56.
83. *Vasilii Ivanovich Surikov. Pis'ma, vospominaniia o khudozhnike* (Leningrad, 1977), s. 185; V. S. Kemenov, V. *I. Surikov. Istoricheskaia zhivopis', 1870-1890* (Moskova, 1987), s. 385.
84. Kemenov, V. *I. Surikov,* s. 402.
85. J. Bradley "Moscow: From Big Village to Metropolis', M. Hamm (ed.), *The City in Late Imperial Russia* (Bloomington, 1986),s. 13.
86. V. G. Belinskii, *Sochineniia,* 4 cilt (St Petersburg, 1900), cilt 4, s. 198.
87. M. M. Dostoevskii," "Groza" A. N. Ostrovskogo', *Svetoch,* cilt 2 (March 1860), s. 7-8.
88. J. Patouillet, *Ostrovski et son theatre demoeurs russes* (Paris, 1912), s. 334.
89. V. Nemirovitch-Dantchenko, *My Life in the Russian Theatre,* çev. J. Cournos (Londra, 1968), s. 131-2.
90. Geçtiği yer, S. Grover, "Savva Mamontov and the Mamontov Circle, 1870-1905: Artistic Patronage and the Rise of Nationalism in Russian Art', Doktora tezi. (Wisconsin Üniversitesi, 1971), s. 18.
91. C. Stanislavski, *My Life in Art* (Londra, 1948), s. 296; Nemirovitch-Dantchenko, *My Life,* s. 117.
92. *Pis'ma khudozhnikov Pavlu Mikhailovichu Tret'iakovu 1856-1869* (Moskova, 1960), s. 302.
93. Ia. Minchenkov, *Vospominaniia o peredvizhnikakh* (Leningrad, 1963), s. 118.
94. A. Benois, *Vozniknoveniia mira iskusstva* (Leningrad, 1928), s. 23.
95. Geçtiği yer, J. Ruckman, *The Moscow Business Elite: A Social and Cultural Portrait of Two Generations, 1840-1905* (DeKalb, Ill., 1984), s. 98.

96. V. I. Konashevich, "O sebe i svoem dele', *Novyi mir,* no. 10 (1965), s. 10.
97. A. Chekhov, "Poprygun'ia', *Polnoe sobranie sochinenii,* 30 cilt (Moskova, 1974-83), cilt 7, s. 9.
98. RGIA, f. 528, op. 1, d. 960, ll. 9-10; f. 1340, op. 1, d. 545, l.10; f. 472, op. 43, d. 19, l.179.
99. *Viktor Mikhailovich Vasnetsov.zhizn" I tvorchestvo* (Moskova, 1960),s. 148.
100. Plotnikov, *Fol'klor i russkoe izobratel'noe iskusstvo vtoroi poloviny XIX veka,* s. 156
101. *Vrubel:perepiska,vospominaniia o khudozhnike* (Moskova, 1963) s. 79.
102. Stanislavski, *My Life in Art,* s. 141-2.
103. SP-PLMD, f. 640, op. 1, d. 1003, ll. 25-32.
104. Geçtiği yer, V. V. Iastrebtsev, *Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov: vospominaniia, 1886-1908,* 2 cilt (Leningrad, 1959-60), cilt 1, s. 434.
105. RGIA, f. 799, "Cherez 10 let posle protsessa po neizdannym dokumcntam" (1910).
106. Stanislavski, *My Life in Art,* s. 12, 22-3.
107. Nemirovitch-Dantchenko, *My Life in the Russian Theatre,* s. 80-81, 159-60.
108. Nemirovitch-Dantchenko, age., s. 108.
109. Nemirovitch-Dantchenko, age., s. 188.
110. A. Chekhov, *Sredi milykh moskvicbei* (Moskova, 1988), s. 3.
111. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt. 11, s. 311.
112. O. Mandel'shtam, "O p'ese A. Chekhova "Diadia Vania"', *Sobranie sochinenii,* 4 cilt (Paris, 1981), cilt 4, s. 107.
113. A. Chekhov, *Plays,* çev. E. Fen (Harmondsworth, 1954), s. 306.
114. Geçtiği yer, D. Rayfield, *Understanding Chekhov* (Londra, 1999), s. 117.
115. A. P. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem,* 18 cilt (Moskova, 1973-83), cilt 17, s. 17.
116. Chekhov, *Plays,* s. 244-5.
117. P. S. Sheremetev, O *russkikh khudozhestvennykh promyslakh* (Moskova, 1915),s. 469.
118. Nemirovitch-Dantchenko, *My Life in the Russian Theatre,* s. 209.
119. A. P. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem,* 20 cilt (Moskova. 1944-51), cilt 20, s. 160.
120. E. Clowes, *Social Discourse in the Moscow Art Theatre*, E. Clowes, S. Kassow ve J. West (ed.), *Between Tsar and People: Educated Society and*

the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia (Princeton, 1991), s. 279.
121. V. Meyerhold *The Naturalistic Theatre and the Theatre of Mood, Meyerhold on Theatre,* çev. ve ed. Edward Braun (Londra, 1969), s. 29.
122. Geçtiği yer, S. Grover, "The World of Art Movement in Russia', *Russian Review,* cilt 32, no. 1 (1973), s. 34.
123. A. Belyi, *Mezhdu dvukh revoliutsii* (Leningrad, 1934), s. 244.
124. Belyi ,age., s. 219, 224-5.
125. A. Lentulov, "Avtobiografiia', *Sovetskie khudozbniki,* 3 cilt (Moskova, 1937), cilt 1, s. 162.
126. F. Bowers, *Scriabin,* 2 cilt. (Londra, 1969), cilt 2, s. 248.
127. "From Street into Street" (1913), V. Maiakovskii, *Polnoe sobranie sochinenii,* 13 cilt (Moskova, 1955-61), cilt 1, s. 38-9.
128. Geçtiği yer N. Khardzhiev ve V. Trenin, *Poeticbeskaia kul'tura Mayakovskogo* (Moskova, 1970), s. 44. Mayakovski ve Malevich arasındaki yakın bağlar için bkz. J. Stapanian, *Mayakovski's Cubo-Futurist Vision* (Houston, Texas. 1986), özellik 4. bölüm.
129. M. Tsvetaeva, *A Captive Spirit: Selected Prose,* çev. ve ed. J. King (Londra, 1983), s. 168. Şiirler *Sochineniia v dvukh tomakh* (Moskova, 1980) kitabındaki "Poems to Akhmatova" döngüsünden alınma, cilt 1, s. 85.
130. N. Mandelstam, *Hope Abandoned, çev.* M. Hayward (Londra, 1989), s. 467
131. M. Bulgakov, *The Master and Margarita, çev.* M. Glenny (Londra, 1984), s.397
132. "Spring" (1944), C. Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography,*2 cilt (Cambridge, 1989-98), cilt 2, s. 202.

4 KÖYLÜ EVLİLİĞİ

1. O. V. Aptekhman, *Obshchestvo "Zemlia i Volia" 70-kb godov* (Petrograd, 1924), s. 168.
2. Geçtiği yer T. Szamuely, *The Russian Tradition* (Londra, 1974), s. 201.
3. F. M. Dostoevskii, *Polnoe sobranie sochinenii,* 30 cilt (Leningrad, 1972-88), cilt 18, s. 57.
4. G. I. Uspenskii, *Polnoe sobranie sochinenii,* 15 cilt (Moskova-Leningrad, 1940-54), cilt 14, s. 576-7.
5. I. S. Turgenev, *Polnoe sobranie sochineniia i pisem,* 28 cilt (Moskova-Leningrad, 1960-68), cilt 2, s 160.
6. "Silence" (1857), N. A. Nekrasov, *Sochineniia,* 3 cilt (Moskova, 1959), cilt 1, s. 2,01.

7. F. Buslaev, "Etnograficheskie vymysly nashikh predkov', *Sbornik antropologicbeskikh i etnograficheskikh statei o Rossii i stranakh ei prilezhashchikh* (Moskova, 1868), s. 95.
8. I. D. Beliaev, "Po povodu etnograficheskoi vystavki imeiushchei otkryt'sia vesnoi 1867 goda', *Den"* (1865), no. 41, s. 983.
9. Bkz.C. Frierson, *Peasant Icons: Representations of Rural People in Late Nineteenth-century Russia* (Oxford, 1993), s. 128.
10. B. Sokolov, "Muzhik v izobrazhenii Turgeneva', I. N. Rozanov ve Iu. M. Sokolov (ed.), *Tvorchestvo Turgeneva: sbornik statei* (Moskova, 1920), s. 203.
11. S. Birkenmayer, *Nikolaj Nekrasov: His Life and Poetic Work* (Lahey, 1968), s. 76. "şiire saldırı" suçlamasını yapan A. Grigor'ev, "Stikhotvoreniia N. Nekrasova', *Vremia,* cilt 12 (1862), s. 38.
12. Dostoevskii, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 22, s. 44.
13. K. S. Aksakov, *Polnoe sobranie sochinenii,* 2 cilt (St Petersburg, 1861), cilt 1, s. 292.
14. F. Dostoevski, *A Writer's Diary,* çev. K. Lantz (Illinois, 1993), s. 160 ve çeşitli bölümlerde.
15. V. G. Belinskii, *Izbrannye filosofskie sochineniia,* 2 cilt (Moskova, 1948), cilt 2, s. 443.
16. Bkz, örneğin, I. S. Aksakov, "Moskva, 24 marta', *Den"* (24 March 1862), s. 2-3.
17. A. Blok'tan "The People and the Intelligentsia', M. Raeff, *Russian Intellectual History: An Anthology* (New Jersey, 1978), s. 3 59.
18. Szamuely, *The Russian Tradition,* s. 383.
19. Turgenyev'in derin çelişkilerini kavramak için bkz. A. Kelly "The Nihilism of Ivan Turgenev', *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998).
20. F. Seeley, *Turgenev: A Reading of His Fiction* (Cambridge, 1991), s. 339.
21. V. S. Pritchett, *The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev* (Londra, 1977), s. 216.
22. GARF, f. 112, op. 1, d. 395, l. 96.
23. Aptekhman, *Obshchestvo "Zemlia i Volia" 70-kh godov,* s. 145.
24. GARF, f. 112, op. 1, d. 282, l. 151.
25. I. Repin, *Dalekoe i blizkoe, 5.* Baskı (Moskova, 1960), s. 238.
26. Repin, age., s. 247.
27. Repin, age. s. 272.
28. Repin, age., s. 251-2, 272-3.
29. V. V. Stasov, *Izbrannye sochineniia,* 2 cilt. (Moskova, 1937), cilt 1, s. 94.

30. E. Valkenier, *Ilya Repin and the World of Russian Art* (New York, 1990), s. 32.
31. Bkz IRL LAN, f. 294, op. 1, d. 22. Antokolski'ye mektupları.
32. I. Repin. *Izbrannye pis'ma v dvukh tomakh* (Moskova, 1969), cilt 1, s. 184-5.
33. R. Taruskin, *Musorgski: Eight Essays and an Epilogue* (Princeton, 1993), s. 9.
34. *The Musorgski Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgski in Letters and Documents,* çev. ve ed. J. Leyda ve S. Bertensson (New York, 1947), s. 244.
35. M. *P. Musorgskii. Pis'ma i dokumenty* (Moskova-Leningrad, 1932), s. 251.
36. Popülist uyarlamasına yol açan eleştiri için bkz. R. Taruskin, *Musorgski,* özellikle "Who Speaks for Musorgski?', s. 3-37.
37. M. P. Musorgskii, *Literaturnoe nasledie,* 2 cilt (Moskova, 1971-2), cilt 1, s. 270.
38. N. Gogol, *Village Evenings near Dikanka and Mirgorod,* çev. C. English (Oxford, 1994), s. 12.
39. *M. P. Musorgskii. Pis'ma i dokumenty,* s. 150.
40. V. V. *Stasov. Pis'ma k deiateliam russkoi kul'tury,* 2 cilt (Moskova, 1962), cilt 1, s. 19.
41. *I. Repin. Izbrannye pis'ma,* cilt 1, s. 143.
42. Repin, *Dalekoe i blizkoe,* s. 382..
43. *Tolstoy's Diaries,* ed. ve çev. R. F. Christian (Londra, 1994), s. 100.
44. V. Shklovski, *Lev Tolstoy,* çev. O. Shartse (Moskova, 1988), s. 33.
45. A. Fodor, *Tolstoy and the Russians: Reflections on a Relationship* (Ann Arbor, 1984), s. 27.
46. A. N. Wilson, *Tolstoy* (Londra, 1988), s. 219-20.
47. *Reminiscences of Lev Tolstoy by His Contemporaries* (Moskova, 1965), s.148-9.
48. Geçtiği yer K. Feuer, *Tolstoy and the Genesis of War and Peace* (Cornell, 1996), s. 29.
49. L. Tolstoy, *Anna Karenin,* çev. R. Edmonds (Harmondsworth, 1974), s. 272-3.
50. *Tolstoy's Diaries,* s. 134.
51. Tolstoy, age..
52. Tolstoy, age., s. 140.
53. *Pis'ma k A. B. Druzhininu. Gosudarstvennyi literaturnyi muzei* (Moskova, 1948), s. 328.
54. Bkz. V. S. Pritchett, *The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev* (Londra, 1977), s. 71.

55. L. N. Tolstoi, *Polnoe sobranie sochinenii,* 90 cilt (Moskova-Leningrad, 1928-58), cilt 57, s. 218.
56. Tolstoi-, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 7, s. 58.
57. Geçtiği yer, A. Tolstoi, "Tolstoy and the Peasants', *Russian Review,* cilt 19, no. 2 (April i960), s. 151.
58. *I. E. Repin i L. N. Tolstoi,* 2 cilt (Moskova-Leningrad, 1949), cilt 2, s. 36.
59. Repin, *Dalekoe i blizkoe,* s. 370.
60. L. Tolstoy, *War and Peace* çev. L. and A. Maude (Oxford, 1998), s. 1040.
61. I. Tolstoy, *Tolstoy, My Father: Reminiscences, çev.* A. Dunnigan (Londra, 1972.), s. 174.
62. L. Tolstoy, *Anna Karenin,* çev. R. Edmonds (Harmondsworth, 1974), s. 467.
63. A. Pushkin, *Eugene Onegin,* çev. J. Falen (Oxford, 1990), s. 65-6.
64. Tolstoy, *Anna Karenin,* s. 481-1.
65. Bkz. J. Hajnal "European Marriage Patterns in Perspective', D. Glass ve D. Eversley (ed.), *Population in History: Essays in Historical Demography* (Londra, 1965), s. 101-43.
66. P. Laslett "Characteristics of the Western Family Considered over Time', *Family Life and Illicit Love in Earlier Generations* (Cambridge, 1977), s. 29.
67. D. A. Sverbeev, *Zapiski, 1799-1826,* 2 cilt (Moskova, 1899), cilt 2, s-43-
68. E. I. Raevskaya, "Vospominaniia', *Russkii arkhiv* (1883), kn. 2,bölüm 3, *s.* 72.
69. Köylü adetleri ve düğün ritüelleri konusunda, bkz C. Worobec, *Peasant Russia: Family and Community in the Post-emancipation Period* (Princeton, 1991), chs. 4 and 5.
70. V. Dal', *Tolkovyi slovar" zhivogo velikorusskogo iazyka,* 4 cilt (St Petersburg, 1882), cilt 3, s. 119.
71. W. R. Shedden-Ralston, *The Songs of the Russian People, as Illustrative of Slavonic Mythology and Russian Social Life* (Londra, 1872), s. 289.
72. S. T. Aksakov, *The Family Chronicle, çev.* M. Beverley (Westport, Conn., 1985), s. 108.
73. N. Chechulin, *Russkoe provintsiai'noe obshcbestvo vo vtoroi polovine XVIII veka* (St Petersburg, 1889), s. 43-4.
74. Aksakov, *The Family Chronicle,* s. 109.
75. *Russkii byt" po vospominaniiam sovremennikov. XVIII vek,* chast" 2, *Ot petra do pavla 1* (Moskova, 1918), s. 275.
76. Pushkin, *Eugene Onegin,* s. 168.

77. F. F. Vigel', *Zapiski,* chast" 1 (Moskova 1891), s. 174.
78. Tolstoy, *Anna Karenin,* s. 483-4.
79. Chechulin, *Russkoe provintsiai'noe obshchestvo vo vtoroi polovine XVIII veka,* s. 44.
80. W. Wagner, *Marriage, Property, and Law in Late Imperial Russia* (Oxford, 1994), s. S3.
81. W. Wagner , age., s. 134.
82. Bkz Wagner, *Marriage, Property and Law in Late Imperial Russia,s.* 66.
83. V. Dal', *Poslovitsy russkogo naroda,* 2 cilt. (Moskova, 1984), cilt 1, s. 291.
84. Dostoevskii, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 21, s. 21.
85. A. Labzina, *Vospominaniia* (St Petersburg, 1914), s. 16-109.
86. M. Adam, "Iz semeinoi khroniki', *Istoricheskii vestnik,* cilt 94, no. 12 (1903), s. 816-21.
87. Wagner, *Marriage, Property and Law in Late Imperial Russia,* s. 70.
88. Tolstoy, *Anna Karenin,* s. 483.
89. Tolstoi, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 52, s. 143.
90. A. Chekhov, "Peasants', *The Kiss and Other Stories, çev.* R. Wines (Harmondsworth, 1982), s. 79-80.
91. L. *N. Tolstoi i A. P. Chekhov: Rasskazyvaiut sovremenniki, arkhivy, muzei* (Moskova, 1998), s. 233.
92. A. P. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii,* 30 cilt (Moskova, 1974-83), cilt 9, s. 519-23; D. Rayfield, *Anton Chekhov: A Life* (Londra, 1997), s. 431.
93. D. Rayfield, *Chekhov: The Evolution of His Art* (Londra, 1975), s. 177.
94. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 9, s. 400.
95. A. Chekhov, *Letters of Anton Chekhov,* seçen S. Karlinski (Londra, 1973) s.237.
96. Rayfield, *Chekhov: The Evolution of His Art,* s. 171.
97. P. Gatrell, *The Tsarist Economy 1850-1917* (Londra, 198.6), s. 50-51; G. T. Robinson, *Rural Russia under the Old Regime* (Berkeley, 1932), s. 94-7; T. Shanin, *The Awkward Class* (Oxford, 1972), s. 48.
98. J. Brooks, *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861-1917* (Princeton, 1985), s. 13, 55-6.
99. S. T. Semenov, *Dvadtsat" piaf let v derevne* (Petrograd, 1915), s. 5-6.
100. T. Lindstrom, "From Chapbooks to Classics: The Story of the Intermediary', *The American Slavic and East European Review,* cilt 15 (1957), s. 193.
101. Lindstrom, age., s. 195.

102. *Landmarks: A Collection of Essays of the Russian Intelligentsia,* çev. M. Schwartz (New York, 1977), s. 80-81.
103. A. M. *Gor'kii v epokhu revoliutsii, 1905-1907 gg. Materialy, vospominaniia, issledovaniia* (Moskova, 1957), s. 52.
104. T. Marullo, *Ivan Bunin: Russian Requiem, 1885-1920* (Chicago, 1993), s. 111-13.
105. I. Bunin, *Stories and Poems,* çev. O. Shartse (Moskova, 1979), s. 179.
106. Geçtiği yer R. Pipes, *The Russian Revolution, 1899-1919* (Londra, 1990), s. 113.
107. M. Gorky, *Letter* (Moskova, 1964), s. 54.
108. M. Gorky, *My Childhood* (Harmondsworth, 1966), s. 9.
109. M. Gorky, *My Universities* (Harmondsworth, 1966), s. 140-50.
110. M. Gorky, "On the Russian Peasantry', R. E. F. Smith (ed.), *The Russian Peasant 1920 and 1984* (Londra, 1977), s. 18-19.
111. Geçtiği yer R. Buckle, *Diaghilev* (New York, 1979), s. 306.
112. V. *D. Polenov. E. D. Polenova. Khronika sem'i khudozhnikov* (Moskova, 1964), s. 363.
113. N. V. Polenova, *Ambramtsevo: vospominaniia* (Moskova, 1922.), s. 44.
114. *V. D. Polenov. E. D. Polenova. Khronika sem'i khudozhnikov,* s. 507.
115. M. Tenisheva, *Vpechatleniia moei zhizni* (Paris, 1933), s. 337.
116. W. Salmond, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917* (Cambridge, 1996), s. 86.
117. S. Diaghiiev, "Neskol'ko slov o S. V. Maliutine', *Mir iskusstva,* no. 4 (1903), s. 159-60.
118. Tenisheva, *Vpechatleniia moei zhizni,* s. 263.
119. S. Diaghilev, "Slozhnye voprosy. Nash mnimyi upadok', *Mir iskusstva,* no. 1 (1898-9), s. 10-11.
120. A. Benua, *Moi vospominaniia,* 2 cilt (Moskova, 1980), cilt 1, s. 500.
121. A. Haskell, *Diaghileff. His Artistic and Private Life* (Londra, 1935), s. 160.
122. S. Diaghilev, "Evropeiskie vystavki i russkie khudozhniki', *Novosti i birzhevaia gazeta (*26 Ağustos 1896).
123. M. Normand, "La Russie a l'Exposition', *L'lllustration* (5 Mayıs 1900), s. 282, 283.
124. Bkz Salmond, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia,* pp. 102-3,161-3.
125. Tenisheva, *Vpechatleniia moei zhizni,* s. 426.
126. Alındığı yer *Sergei Diaghiiev i russkoe iskusstvo* (Moskova, 1982), s. 109-10.

127. Prince P. Lieven, *The Birth of the Ballets-Russes* (Londra, 1936), s. 56.
128. R. Taruskin, *Stravinski and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra,* 2 cilt (Oxford, 1996), cilt 1, s. 536.
129. N. A. Rimski-Korsakov, *Polnoe sobranie sochinenii: literaturnye proizvedeniia i perepiska,* 8 cilt (Moskova, 1955-82), cilt 8b, s. 105.
130. P. Chaikovskii, *Polnoe sobranie sochinenii: literaturnye proizvedeniia i perepiska* (Moskova, 1953-81), cilt 15b, s. 293.
131. A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet* (Londra, 1941), s. 124.
132. Benois, age , s.266.
133. A. Benois, "Russkie spektakli v Parizhe', *Rech"* (25 Temmuz 1909), s. 2.
134. A Benois, "Khudozhestvennye pis'ma: russkie spektakli v Parizhe: *"Zhar* ptitsa"', *Rech"* (18 Temmuz 1910).
135. Müzik ve Senar konusunda parlak bir analiz için bkz Taruskin, *Stravinski and the Russian Traditions,* cilt 1, bölüm 9.
136. E. Lineva, *Velikorusskie pesni v narodnoi garmonizatsii,* 2 cilt (St Petersburg, 1904-9). İngilizce baskısı: *The Peasant Songs of Great Russia as They Are in the Folk's Harmonization: Collected and Transcribed from Phonograms by Eugenie Lineff* (St Petersburg, 1905-12).
137. Lineva, *Velikorusskie pesni v narodnoi garmonizatsii,* cilt 2, s. xxv-xxvi.
138. L. Bakst, "Puti klassitsizma v iskusstve', *Apollon,* no. 2 (1909), s. 77.
139. Ayrıntılı analiz için bkz. Taruskin, *Stravinski and the Russian Traditions,* cilt 1, s. 695-717.
140. N. Rerikh, "Na Kurgane', *Pervaia kniga* (Moskova, 1914).
141. Taruskin, *Stravinski and the Russian Traditions,* cilt 1, s. 881-6
142. Bu folklor kaynaklarının parlak bir analizi için bkz. Taruskin, *Stravinski and the Russian Traditions,* cilt 1, s. 891-965.
143. Geçtiği yer, M. Oliver, *Stravinski* (Londra, 1995), s. 88.
144. R. Rolland, *Journal des annees de guérre,* 1914-1919 (Paris, 195 2), s. 59.
145. E. White, *Stravinski: The Composer and His Works* (Londra, 1979),s. 151.
146. Şarkıların notları yayınlanmamıştır. Basel'deki Paul Sacher Arşivinde bulunabilir. (Igor Stravinski Sketchbook A). Şarkılara yüklenen duygusal çaba için bkz. Taruskin, *Stravinski and the Russian Traditions,* cilt 2, s. 1192.
147. Stravinski ve R. Craft, *Expositions and Developments* (Berkeley, 1980), s. 138. Stravinski gözlemini ilk olarak *Chronique detnavie,* 2 cilt. (Paris, 1935-6) eserinde yaptı.

148. C.-F. Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinski Oeuvres completes,* 20 cilt (Lozan, 1941), cilt 14, s. 68.
149. Stravinski and Craft, *Expositions and Developments,* s. 118.
150. B. Nijinska, "Creation of *Les Noces', Dance Magazine* (December 1974), s. 59.

5 RUS RUHUNU ARAYIŞ

1. L. Stanton, *The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination: Iconic Vision in Works by Dostoevski, Gogol, Tolstoy, and Others* (New York., 1995), s. 63-4.
2. S. Chetverikov, *Optina Pustyn* (Paris, 1951), s. 26.
3. Chetverikov, age., s. 40; Stanton, *The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination,* s. 46.
4. Bkz. V. Losski, *The Mystical Theology of the Eastern Church* (Londra, 1957), özellikle bölüm. 1.
5. R. Ware, *The Orthodox Church* (Harmondsworth, 1997) s. 2.64-5.
6. A. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii,* 30 cilt. (Moskova, 1974-83), cilt 5, s. 100-101 (çev. Rosamund Bartlett).
7. A. Gertsen, *Byloe i dumy,* 2 cilt (Moskova, 1962), cilt 1, s. 467.
8. L. Ouspenski, "The Meaning and Language of Icons', *The Meaning of Icons* (New York, 1982), s. 42.
9. Bkz. M. Cherniavski, *Tsar and People: Studies in Russian Myths* (New Haven, 1961), s. 44-71.
10. A. K. Lelong, "Vospominaniia', *Russkii arkhiv* (1913), kn. 2, no. 7, s. 65.
11. N. M. Zernov (ed.), *Na perelome: tri pokoleniia odnoi moskovskoi sem'i* (Paris, 1970), s. 228.
12. Zernov, age., s. 230.
13. M. Nikoleva, "Cherty starinnogo dvorianskogo byta', *Russkii arkhiv* (1893), kn. 3, chast" 10, s. 130-31.
14. V. N. Kharuzina, *Proshloe. Vospominaniia detskikh i otrocheskikh let* (Moskova, 1999), s. 363-4.
15. V. D. Bonch-Bruevich, "O religii, religioznom sektanstve i tserkvi', *Izbrannye sochineniia,* 3 cilt (Moskova, 1959-63), cilt 1, s. 174-5.
16. V. S. Solov'ev, O *khristianskom edinstve* (Moskova, 1994), s. 171.
17. F. Dostoevski, *A Writer's Diary, çev.* K. Lantz, 2 cilt (Londra, 1994), cilt 2, s. 13 51.
18. A. Tereshchenko, *Byt russkogo naroda* (St Petersburg, 1848), chast" 3, s. 254.

19. K. V. Chistov, *Russkie narodnye sotsial'no-utopicheskie legendy XVII-XIX vv.* (Moskova, 1967), s. 290-91; N. K. Rerikh, "Serdtse Azii', *Izbrannoe* (Moskova, 1979), s. 177.
20. Z. Gippius, "Svetloe ozero. Dnevnik', *Novyi put"* (1904), no. 1, s. 168-9.
21. Chistov, *Russkie narodnye sotsial'no-utopicheskie legendy XVII-XIX vv,* s. 239-40, 248-9.
22. Chistov, age., s. 261-70.
23. Stanton, *The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination,* s. 51.
24. V. Setchkarev, *Gogol: His Life and Works* (New York, 1965), s. 5.
25. V. Veresaev, *Gogol v zhizni: sistemacheskii svod podlinnikh svidetel'stv sovremennikov* (Moskova, 1990), s. 43.
26. Bkz. Gogol'un . P. Shevyrev'e mektubu ("I came to Christ by the Protestant path') *Letters of Nikolai Gogol,* ed. and çev. C. Proffer (Ann Arbor, 1967)5 s 171-2-.
27. G. Florovski, *Puti russkogo bogosloviya* (Paris, 1937), s. 262.
28. Bkz J. Schillinger, "Gogol's "The Overcoat" as a Travesty of Hagiography', *Slavic and East European Journal,* 16 (1972), s. 36-41; V. E. Vetlovskaia, "Zhitiinye istochniki gogolevskoi "Shinel", *Russkaia literatura,* 1 (1999), s. 18-35.
29. L. Knapp, "Gogol and the Ascent of Jacob's Ladder: Realization of Biblical Metaphor', *Christianity and the Eastern Slavs, Californian Slavic Studies* cilt 3, no. 18 (1995), s. 8.
30. Florovski, *Puti russkogo bogosloviya,* s. 278.
31. K. Aksakov, *Polnoe sobranie sochinenii,* 3 cilt (Moskova, 1861-80), cilt 1, s. 630.
32. F. Odoevski, *Russian Nights,* çev. O. Koshanski-Olienikov ve R. E. Matlaw (New York, 1965), s 37-8.
33. "Nechto o vrozhdennom svoistve dush rossiiskikh', *Zritel"* (1792), no. 3, s. 173.
34. N. Gogol, "Taras Bulba', *Village Evenings near Dikanka and Mirgorod,* çev. C. English (Oxford, 1994), s. 327-8.
35. N. Gogol, *Dead Souls,* çev. D. Magarshack (Harmondsworth, 1961), s. 258.
36. M. Malia, *Alexander Herzen and the Birth of Russian Socialism* (Cambridge, 1961), s. 223.
37. *Letters of Nikolai Gogol,* s. 162.
38. V. A. Kotel'nikov, "Optina pustyn" i russkaia literatura', *Russkaia literatura,* no. 1 (1989), s. 69.
39. N. Gogol', *Polnoe sobranie sochinenii,* 14 cilt (Moskova-Leningrad,

1937-52), cilt 6, s. 200; cilt 10, s. 181. Bkz. E. A. Smirnova, *Poema Gogolia "Mertvye dushi"* (Leningrad, 1987), s. 70-74.
40. Smirnova, *Poema Gogolia "Mertvye dushi',s.* 143.
41. Gogol', *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 14, s. 191.
42. N. V. Gogol, *Pis'ma,* 4 cilt (St Petersburg, n.d.), cilt 2, s. 508.
43. V. G. Belinskii, *Polnoe sobranie sochinenii,* 13 cilt (Moskova, 1953-9), cilt 10, s. 212.
44. S. T. Aksakov, *Istoriia moego zhakomstva s gogolem* (Moskova, 1960), s. 170.
45. Geçtiği yer D. P. Bogdanov, "Optina Pustyn" i polomnichestvo v nee russkikh pisatelei', *Istoricheskii vestnik,* 112 (Ekim 1910), s. 332-4.
46. Geçtiği yer J. M. Holquist, "The Burden of Prophecy: Gogol's Conception of Russia', *Review of National Literatures,* cilt 3. no. 1 (1973), s. 39.
47. "Pis'mo.k N. V. Gogoliu', Belinskii, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 4, s. 215.
48. S. Belliutsin, *Description of the Clergy in Rural Russia,* çev. G. Freeze (Cornell, 1985), s. 35.
(S. Belliutsin, *Rusya'da Ruhban Sınıfın Tarifi*)
49. M. Gorky, *My Universities* (Harmondsworth, 1966),s. 122.
50. G. Fedotov, *The Russian Religious Mind,* 2 cilt (Cambridge Mass., 1966), cilt 1, s. 12-14, 358—62; J. Hubbs, *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture* (Bloomington, 1988), s. 19-20.
51. V. G. Vlasov, "The Christianization of the Russian Peasants', M. Balzer (ed.), *Russian Traditional Culture: Religion, Gender and Customary Law* (Londra, 1992), s. 25.
52. J. Billington, *The Face of Russia* (New York, 1999), s. 52.
53. E. A. Boriak, Traditsionnye znaniia, obriady i verovaniia ukraintsev sviazannye s tkachestvom (seredina XIX v-nachalo XX v)', Kand. diss. (Kiev University, 1989), s. 157.
54. P. P. Chubinskii, *Trudy etnograficheskо-statisticheskoi ekspeditsii v zapadno-russkii krai* (St Petersburg, 1877), cilt 4, s. 4.
55. I. V. Kostolovskii, "K pover'iam o poiase krest'ian" iaroslavskoi gubernii', *Etnograficheskoe obozrenie* (1909), no. 1, s. 48-9; I. A. Kremleva, "Ob evoliutsii nekotorykh arkhaichnykh obychaev russkikh', *Russkie: semeiny i obshchestvennyi byt* (Moskova, 1989), s. 252.
56. A. Pushkin, *Eugene Onegin,* çev. J. Falen (Oxford, 1990), s. 52.
57. N. Chechulin, *Russkoe provintsial'noe obshchestvo vo vtoroi polovine XVIII veka* (St Petersburg, 1889), s. 36; Lelong, "Vospominaniia', *Russkii arkhiv,* kn. 2, no. 6, s. 807.
58. Lelong, "Vospominaniia', *Russkii arkhiv,*s. 52-3.
59. C. Beaumont, *Serge Diaghilev* (Londra, 1933), s. 26.

60. Bu konuda yapılan yorumlar için bkz P. A. Vyazemskii: *Pushkin v vospominaniiakh sovremennikov* (Moskova, 1985), s. 194.
61. A. P. Mogilianskii, *Lichnost" Pushkina* (St Petersburg, 1995), s. 38; *Druz'ia Pushkina,* 2 cilt (Moskova, 1985), cilt 2, s. 318.
62. V. V. Gippius, *Gogol* (Ann Arbor, 1981), p. 176. Tolstoy için, bkz K. Parthe, "Death-masks in Tolstoi', *Slavic Review,* cilt 41, no. 2 (1982), s. 297-305; ve aynı yazar, "The Metamorphosis of Death in L. N. Tolstoi', *Language and Style,* cilt 18, no. 2 (1985), s. 205-14.
63. *Vospominaniia o Chaikovskom* (Moskova, 1962), s. 29.
64. Bkz Dostoyevski'nin V. V. Mikhailov'a mektubu (16 Mart 1878) F. Dostoevski, *Complete Letters,* ed. ve çev. D. Lowe ve R. Meyer, 5 cilt (Ann Arbor, 1988-91), cilt 5, s. 18.
65. Stanton, *The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination,* s. 174-5.
66. V. A. Kotel'nikov, "Optina Pustyn" i russkaia literatura', *Russkaia literatura,* no. 1 (1989), s. 20, 22.
67. F. Dostoevski, *The Brothers Karamazov, çev.* D. Magarshack (Harmondsworth, 1988), s. 51-3.
68. Dostoevski, age., s. 287.
69. Dostoevski, *Complete Letters,* cilt 5, s. 83.
70. J. Frank, *Dostoevski: The Seeds of Revolt* (Princeton, 1977), s. 43ff.
71. Dostoevski, *A Writer's Diary,* cilt 1, s. 129.
72. Dostoevski, *Complete Letters,*cilt 1, s. 190 (Çeviride düzenlemeler yaptım)
73. F. Dostoevski, *The House of the Dead,* çev. D. McDuff (Londra, 198 5), s. 35-6.
74. Dostoevski, *A Writer's Diary,* cilt 2, s. 351-5.
75. Dostoevski, age., cilt 2, s. 354.
76. Dostoevski, age., cilt 2, s. 355.
77. Dostoevski, age., cilt 2, s. 347-8.
78. Dostoevski, *Complete Letters,* cilt 3, s. 114.
79. F. M. Dostoevskii, *Pis'ma,* 4 cilt (Moskova, 1928-59), cilt 1, s. 141.
80. F. Dostoevski, *The Devils,* çev. D. Magarshack (Harmondsworth, 1971), s. 259 (benim italiklerim).
81. Bu satırlardaki Dostoyevski ile ilgili harika bir tartışma için bkz A. Kelly, "Dostoevski and the Divided Conscience," *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998), s. 55-79. Benzer bir savı öne süren: T. Masaryk, *The Spirit of Russia,* 3 cilt. (Londra, 1967), cilt 3, s. 54-63.
82. Dostoevski, *Complete Letters,* cilt 1, s. 95.
83. Dostoevski, *The Brothers Karamazov,* s. 152.

84. F. Dostoevski, *Crime and Punishment,* çev. D. McDuff (Harmondsworth, 1991),s. 629.
85. Iu. Mann, V *poiskakh zhivoi dushi. "Mertvye dushi": pisatel" - kritika -chitatel"* (Moskova, 1984), s. 321-2; Gogol', *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 14, s. 264-5.
86. S. G. Volkonskii, *Zapiski* (St Petersburg, 1901), s. 499.
87. Dostoevski, *A Writer's Diary,* cilt 1, s. 130 (benim italiklerim).
88. Dostoevski, age., cilt 1, s. 135.
89. Dostoevski, age., cilt 1, s. 162.
90. Dostoevski, *The Brothers Karamazov,* s. 190, 339, 356.
91. Dostoevski, age., s. 350.
92. Dostoevski, age., s. 596-7.
93. Dostoevski, age., s. 667.
94. Dostoevski, age., s. 694.
95. Başkeşiş Bukharev'in Dostoyevski'yi etkilemiş olabilecek görüşleri ile iglil olarak bkz G. Freeze, "Die Laisierung des Archimandriten Feodor (Bucharev) und ihre kirchenpolitische Hintergrunde. Theologie und Politik im Russland der Mitte des 19. Jahrhunderts', *Kirche im Osten,* 28 (1985), s. 26-52. Ayrıca K. Onasch, "Enquete d'une orthodoxie "alternative". Le Christ et L'église dans l'ceuvre de F. M. Dosto evski', *Mille ans de christianisme russe 988-1988. Actes du Colloque International de L'Universite de Paris X-Nanterre* 20-23 *Janvier 1988* (Paris, 1989), s. 247-52.
96. Dostoevski, *The Brothers Karamazov,* s. 65-75 (alıntı 73. sayfa). Bkz, siyasi şartlar için O. Khakhordin, "Civil Society and Orthodox Christianity', *Europe-Asia Studies,* cilt 50, no. 6 (1998), s. 949-68.
97. Dostoevski, *The Brothers Karamazov, s. 73-4.* Optina ile bağlantı için, bkz Stanton, *The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination,* s. 174-5.
98. V. S. Solov'ev, *Sobraniesochinenii,* 6 cilt (St Petersburg, 1901-7), cilt 3, s. 182.
99. Dostoevski, *The Brothers Karamazov,* s. 612
100. Dostoevski, age., s. 32.
101. V. Lebedev, "Otryvok iz romana "Brat'ia Karamazovy" pered sudom tsenzury', *Russkaia literatura,* no. 2 (1970), s. 123-5.
102. Dostoevski, *A Writer's Diary,*cilt 2, s. 1351.
103. Bkz. R. Gustafson, *Leo Tolstoy, Resident and Stranger: A Study in Fiction and Theology* (Princeton, 1986).
104. R. Gustafson,age., s. 334-5.
105. Bkz. örneğin, N. Berdiaev, "Vetkhii i novyi zavet v religioznom soznanii L. Tolstogo', O *religii L'va Tolstogo* (Moskova, 1912). Bu görüşlerle ilgili daha fazla bilgi için, bkz. D. Matual, *Tolstoy's Translation of*

the Gospels: A Critical Study (Lewiston, 1992), s. 14. Edebiyat âlimleri Tosltoy'un çalışmalarında Budizm izleri buldu, özellikle *Savaş ve Barış*'ta Prens Andrei'nin ölüm sahnesinde. Bkz. A. N. Strizhev (*ed.), Dukhovnaia tragediia L'va Tolstogo* (Moskova, 1995), s. 17-18.

106. A. S. Suvorin, *Diary* (Moskova-Petrograd, 1923), s. 263.

107. S. Pozoiskii, *K istorii otluchenii L. Tolstogo ot tserkvi* (Moskova, 1979), s. 65-71.

108. A. N. Wilson, *Tolstoy* (Londra, 1988), s. 458.

109. *Lev Tolstoi i V. V. Stasov. Perepiska 1878-1906* (Leningrad, 1929), s. 227, 235.

110. A. Donskov (ed.), *Sergei Tolstoy and the Doukhobors: A Journey to Canada (Diary and Correspondence)* (Ottawa, 1998), s. 151-2. Pozoiskii, *K istorii otluchenii L. Tolstogo ot tserkvi,* pp. 113-17.

111. Bkz. Donskov, age.

112. A. Etkind, *Khlyst: Sekty, literatura i revoliutsiia* (Moskova, 1998), s. 128-9. Tolstoy'un diğer sektlerle yazışmaları için bkz. A. Donskov (ed.), L. *N. Tolstoi i T. M. Bondarev: perepiska* (Munih, 1996); A. Donskov (ed.), L. *N. Tolstoi i M. P. Novikov: perepiska* (Munih, 1996); V. Bonch-Bruevich, *Materialy k istorii i izucheniu russkgo sektanstva i raskola,* vyp. 1 (St Petersburg, 1908). Bir sekt olarak Tolstoyculuğun hassas bir değerlendirmesi için bkz T. V. Butkevich ve V. M. Skvortsov, Tolstovstvo kak sekta', *Missionerskoe obozrenie* (1897), no. 1, s. 807-31.

113. A. Heard, *The Russian Church and Russian Dissent, Comprising Orthodoxy, Dissent and Errant Sects* (Londra, 1887), s. 37-8.

114. L. Tolstoi, *Polnoe sobranie sochinenii,* 91 cilt (Moskova, 1929-64), cilt 26, s. 401.

115. Bkz. M. Aucouturier ve M. Semon, *Tolstoi" et la mort, Cahiers Leon Tolstoi,* no. 4 (Paris, 1986).

116. A. P. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem,* 20 cilt (Moskova, 1944-51), cilt 18, s. 386.

117. Chekhov, age., cilt 17, s. 64.

118. *Dnevnik A. S. Suvorina* (Moskova-Petrograd, 1923), s. 165.

119. G. McVay, "Religioznaia tema v pis'makh A. P. Chekhova', V. Kataev *et al.* (eds.), *Anton P. Cechov - Philosophische und religiose Dimensionen im Leben und im Werk* (Munih, 1997), s. 251-64; A. Izmailov, *Chekhov, 1866-1904, biograficheskii ocherk* (Moskova, 1916), s. 536.

120. A. V. Chanilo, "Ikony i kresty A. P. Chekhova i ego blizkikh v yaltinskom muzee', Kataev *et al.* (eds.), *Anton P. Cechov,* s. 385-9.

121. A. P. Kuzicheva, "Ob istokakh rasskaza "Arkhierei"', Kataev *et al.* (eds.), *Anton P. Cechov,* s. 437-9.

122. McVay, "Religioznaia tema v pis'makh A. P. Chekhova', s. 253-9,262.

123. Izmailov, *Chekhov,* s. 552.
124. Letter of December 1895, McVay, "Religioznaia tema v pis'makh A. P. Chekhova', s. 258.
125. A. Chekhov, *Three Sisters,* çev. M. Frayn (Londra, 1983), s. 35.
126. A. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem,* 30 cilt (Moskova, 1974-83), cilt 2, s. 280-81.
127. Izmailov, *Chekhov,* s. 546.
128. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 5, s. 468.
129. A. Chekhov, *Plays,* çev. E. Fen (Harmondsworth, 1972), s. 244-5.
130. *Perepiska A. P. Chekhova v trekh tomakh* (Moskova, 1996), cilt 3, s. 536.
131. V. Feider, *A. P. Chekhov. Literaturnyi byt i tvorchestvo po memuarnym materialam* (Leningrad, 1927), s. 453.
132. V. Feider, age., s. 456.
133. Bkz J. Metzele, *The Presentation of Death in Tolstoy's Prose* (Frankfurt, 1996).
134. L. Tolstoy, *The Death of Ivan Ilich and Other Stories,* çev. R. Edmonds (Harmondsworth, 1960), s. 140,143.
135. Aucouturier ve Sémon, *Tolstoiet la mort,* s. 77-8.
136. D. I. Pisarev, *Sochineniia,* 4 cilt (Moskova 1955), cilt 1, s. 36.
137. I. Turgenev, *Sketches from a Hunter's Album,* çev. R. Freeborn (Harmondsworth, 1990), s. 222.
138. Turgenev, age., s. 225.
139. A. Solzhenitsyn, *Cancer Ward,* çev. N. Bethell ve D.'Burg (Londra, 2000), s. 110-11.
140. Bkz. Yaşam öyküsü kaynakları için E. Fevralev, *Russkii doreformenny byti khristianskie idealy* (Kiev, 1907); N. V. Davydov, "Ocherki byloi pomeshchechei zhizni', *Iz Proshlogo* (Moskova, 1914), s. 384-5; D. I. Nikiforov, *Vospominaniia iz vremen imp. Nik. I* (Moskova, 1903), s. 116-25. Etnografik çalışmalar için, bkz V. Nalimov, "Zagrobnyi mir po verovaniiam zyrian', *Etnograficheskoe obozrenie* (1907), no. 1-2, s. 1-23; ve P. V. Ivanov, "Ocherk vozzrenii krest'ianskogo naseleniia kupianskogo uezda na dushi i na zagrob-nuiu zhizni', *Sbornik khar'kovskogo istoriko-filologicheskogo obshchestva* (1909), no. 18, s. 244-55. Bkz C. Worobec, "Death Ritual among Ukrainian Peasants: Linkages between the Living and the Dead', S. Frank ve M. Steinberg (ed), *Cultures in Flux: Lower-class Values, Practices and Resistance in Late Imperial Russia* (Princeton, 1994), s. 11-33.
141. Fevralev, *Russkii doreformenny byt i khristianskie idealy,* s. 161.
142. D. Ransel, "Infant-care Cultures in the Russian Empire', *Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation,* ed. B. Clements, B. Engel, C. Worobec (Berkeley, 1991), s. 120.

143. T. Ivanovskaia, "Deti v poslovitsakh i pogovorkakh russkogo naroda', *Vestnik uospitaniia* (1908), no. 19, s. 124.
144. Ransel, "Infant-care Cultures in the Russian Empire', p. 121; aynı yazardan *Mothers of Misery: Child Abandonment in Russia* (Princeton, 1988).
145. "Smert" i dusha v pover'iakh i v razskazakh krest'ian" i meshchan" riazanskogo, ranenburgskogo, i dankovskogo uezdov riazanskoi gubernii', *Zhiuaia starina* (St Petersburg, 1898), vyp. 1, s. 231.
146. Bu sürecin anı edebiyatında iyi bir anlatısı için bkz. Nikiforov, *Vospominaniia iz vremen imp. Nik. I,* s. 120-25. Ayrıca bkz. Nalimov, "Zagrobnyi mir po verovaniiam zyrian', s. 10; Ivanov, "Ocherk', s. 248-9; ve Worobec, "Death Ritual among Ukrainian Peasants" ("Ukrayna Köylüleri arasında Ölüm Ritüeli'), s. 16-18.
147. Worobec, "Death Ritual among Ukrainian Peasants', s. 30.
148. Ivanov, "Ocherk', s 250-53; A. Tereshchenko, *Byt russkogo naroda* (St Petersburg, 1848), s. 84; Nalimov, "Zagrobnyi mir po verovaniiam zyrian', s. 5-7.
149. Tereshchenko, *Byt russkogo naroda,* s. 95, 121-4; "Smert" i dusha', s. 231-2.
150. Dostoevski, *The Brothers Karamazov,* s. 906.
151. Strizhev, *Dukhovnaia tragediia L'va Tolstogo,* s. 67.
152. L. Tolstoi, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 54, s. 133.
153. Pozoiskh, *K istorii otluchenii L. Tolstogo ot tserkvi,* s. 128-34.
154. Wilson, *Tolstoy,* s. 517.

6 CENGİZ HAN'IN VÂRİSLERİ

1. N. A. Dobrotvorskii, "Permiaki', *Vestnik evropy,* no. 3 (1833), s. 261.
2. Bkz P. Weiss, *Kandinski and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman* (New Haven, 1995).
3. V. V. Kandinskii, "Stupeni', *Tekst khudozhnika* (Moskova, 1918), s. 27.
4. V. V. Kandinskii, "Iz materialov po etnografii sysol'skikh i vychegodskikh zyrian', *Etnograficheskoe obozrenie,* no. 3 (1889), s. 105-8.
5. L. N. Zherebtsov, *Istoriko-kul'turnye vzaimootnosheniia komi s sosednimi narodami* (Moskova, 1982), s. 19; Kandinski'nin yayınlanmamış seyahat günlükleri için: Fonds Kandinski, Centre Georges Pompidou, Musee National d'Art Moderne, Paris.
6. M. A. Castren, *Nordische Reisen* (St Petersburg, 1853-6).
7. Bkz F. Oinas, "Shamanic Components in the *Kalevala*', J. Fernandez-

Vest (ed.), *Kaleuale et traditions orales du monde* (Paris, 1987), s. 39-52.
8. N. Findeizin, *Ocherki po istorii muzyki v Rossii,* 2 cilt (Moskova-Leningrad, 1929), cilt 2, s. 219-21.
9. Kandinski'nin soyu için bkz. V. V. Baraev, *Drevo dekabristy i semeistvo kandinskikh* (Moskova, 1991).
10. N. A. Baskakov, *Russkie familii tiurkskogo proiskhozhdeniia* (Moskova 1979), s. 11, 58, 83, 100, 155-6, 169, 201-3, 223
11. N. A. Baskakov, age., s. 142; V. Nabokov, *Strong Opinions* (New York, 1973), s. 119.
12. Çalışmanın değerlendirmesi için bkz. B. Farmakovskii, *N. I. Veselovskii -Arkheolog* (St Petersburg, 1919).
13. E. V. Anichkov *et al., Istoriia russkoi literatury* (Moskova, 1908), cilt 1, s. 99; P. Bogaevskii, "Religioznye predstavleniia votiakov', *Etnograficheskoe obozrenie* (1890), no. 2.
14. V. G. Tan-Bogoraz, "K psikhologii shamanstva narodov severnovostochnoi Azii', *Etnograficheskoe obozrenie,* no. 1-2 (1910).
15. D. Zelenin, *Le Culte des idoles en Siberie* (Paris, n.d.), s. 13-59, 118-20, 153.
16. Bkz. J. Fennell, *The Crisis of Medieval Russia* (Londra, 1983), s. 78-9, 87-9.
17. D. Likhachev, *Russkaia kul'tura (Moskova,* 2000), s. 21.
18. N. M. Karamzin, *Istoriia gosudarstva rossiiskogo* (St Petersburg, 1817), cilt 5, s. 358, 359-60, 373-4
19. Chaadaev'e mektup (Fransızca), 19 Ekim 1836, *Sochineniia Pushkina. Perepiska,* 3 cilt (St Petersburg, 1906-11), cilt 3, s. 388.
20. A. Pushkin, *Eugene Onegin,* çev. J. Falen (Oxford, 1990), s. 26.
21. V. O. Kliuchevskii, *Kurs russkoi istorii, 5* cilt (Moskova, 1937), cilt 4, s. 352.
22. M. Cherniavski, "Khan or Basileus: An Aspect of Russian Medieval Political Theory', *Journal of the History of Ideas,* 20 (1959), s. 459-76; C.Halperin, *Russia and the Golden Horde: The Mongol Impact on Medieval Russian History* (Bloomington, 1985), s. 98.
23. B. Ischboldin, *Essays on Tartar History* (New Delhi, 1973), s. 96-109.
24. V. V. Stasov, "Kritika moikh kritikov', *Sobranie sochinenii V. V. Stasova, 1847-1886,* 3 cilt (St Petersburg, 1894), cilt 3, s. 1336, 1350.
25. Geçtiği yer, G. Vernadski, *The Mongols and Russia* (New Haven, 1953), s. 383.
26. N. I. Veselovskii, Terezhitki nekotorykh Tatarskikh obychaev u russkikh', *Zhivaia starina,* cilt 21, no. 1 (1912), s. 27-38.
27. V. Nabokov, *Speak, Memory* (Harmondsworth, 1969), s. 26-7.
28. D. Mackenzie Wallace, *Russia,* 2 cilt (Londra, 1905), cilt 1, s. 331-2.

29. L. Tolstoy, *Childhood, Boyhood, Youth,* çev. R. Edmonds (Londra, 1964), s. 43-4.
30. Bkz. P. Longworth, "The Subversive Legend of Stenka Razin', V. Strada (ed.), *Russia,* 2 cilt (Turin, 1975), cilt 2, s. 29.
31. *Russkii traditsionnyi kostium. Illiustrirovannia entsiklopedia* (St Petersburg, 1999), s. 21-2, 91-2, 107, 282-6, 334-5.
32. R. Wortman, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy,* 2 cilt (Princeton, 1995),cilt 1, s. 26.
33. E. Edwards, *Horses: Their Role in the History of Man* (Londra, 1987), s. 213; F. Simmons, *Eat Not This Flesh: Food Avoidance from Prehistory to the Present* (Londra, 1994), s. 183.
34. M. Khodarkovski, *Where Two Worlds Met: The Russian State and the Kalmyk Nomads 1600-1771* (Ithaca, 1992), s. 5-28.
35. M. Bassin, "Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century', *American Historical Review,* cilt 96, no. 3 (1991), s. 767.
36. M. Khodarkovski, ""Ignoble Savages and Unfaithful Subjects": Constructing Non-Christian Identities in Early Modern Russia', D. Brower ve E. Lazzerini (ed.), *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917* (Bloomington, 1997), s. 10.
37. Bassin, "Inventing Siberia', s. 768-70.
38. Geçtiği yer, A. I. Stepanchenko, *Gordost'f nasha Sibir': molodym o zavetnom krae* (Irkutsk, 1964), s. 5.
39. Bassin, "Inventing Siberia', s. 772. Sibirya bozkırının başlangıçta bir deniz olduğuna ilişkin bir halk efsanesi vardı. Bkz. F. F. Vigel', *Zapiski,* chast" 2 (Moskova, 1892), s. 154.
40. V. Dal', *Tolkovyi slovar" zhivago velikoruskago iazyka,* 4 cilt (St Petersburg, 1882), cilt 4, s. 180.
41. K. Ryleev, "Voinarovskii" (1825), *Polnoe sobranie sochinenii* (Leningrad; 1971), s. 192.
42. Iu. Lotman, L. Ginsburg, B. Uspenskii, *The Semiotics of Russian Cultural History* (Ithaca, 1985), s. 111; A. Herzen, *My Past and Thoughts,* çev. C. Garnett (Berkeley, 1999), s. 170ff.; Vigel', *Zapiski,* s. 144; E. Lavrent'eva, *Svetskii etiket pushkinskoi pory* (Moskova, 1999), s. 346.
43. Marquis de Custine, *Empire of the Czar: A Journey through Eternal Russia* (New York, 1989), s. 211.
44. S. T. Aksakov, *The Family Chronicle,* çev. M. Beverley (Westport, Conn., 1985),s. 208-11.
45. E. I. Stogov, "Zapiski', *Russkaia starina* (1903), cilt 114, s. 123.
46. S. M. Volkonskii, O *dekabristakh: po semeinum vospominaniiam* (Moskova, 1994), s. 72.

47. S. Sebag Montefiore, *Prince of Princes: The Life of Potemkin* (Londra, 2000), s. 293.
48. Bkz D. Shvidkovski, *The Empress and the Architect: British Architecture and Gardens at the Court of Catherine the Great* (New Haven, 1996), ch. 4.
49. F. I. Lobysevich, *Gorod Orenburg: Istoricheskii-statisticheskii ocherk* (St Petersburg, 1878), s. 7; A. Alektorov, *Istoriia orenburgskoi gubernii* (Orenburg, 1883), s. 4.
50. S. M. Volkonskii, *Arkhiv dekabrista S. G. Volkonskogo,* t. 1, *Do sibiri* (Petrograd, 1918), s. 79-80, 276.
51. Volkonskii, age., s. 45-51.
52. Volkonskii, age., s . 116-18.
53. P. I. Rychkov, *Istoriia orenburgskaia* (Orenburg, 1896), s. 13.
54. Volkonskii, *Arkhiv dekabrista S. G. Volkonskogo,* s. 261.
55. IRL RAN, f. 57, op. 2, n. 20, ll. 95, 130, 154; op. 4, n. 96, l. 17.
56. IRL RAN, f. 57, op. 4, n. 144, ll-17-18.
57. IRL RAN, f. 57, op. 4, n. 95, l.14.
58. IRL RAN, f. 57, op. 4, n. 95, l. 29.
59. IRL RAN, f. 57, op. 2, n. 20, ll. 7, 9 ve diğer kısımalarda.
60. IRL RAN, f. 57, op. 4, n. 95, ll. 12,16.
61. IRL RAN, f. 57, op. 4, n. 96, l. 6.
62. Geçtiği yer, G. Semin, *Sevastopol':istoricheskii ocherk* (Moskova, 1954), s. 24.
63. S. Dianin, *Borodin* (Oxford, 1963), s. 307.
64. S. Layton, *Russian Literature and Empire: The Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy* (Cambridge, 1994), s. 54.
65. S. Layton, age., s. no.
66. V. K. Kiukhel'beker, *Sochineniia* (Leningrad, 1989), s. 441.
67. L. Grossman, "Lermontov i kul'tura vostoka'. *Literaturnoe nasledstvo,* no. 43-4 (1941), s. 736.
68. N. Gogol', *Polnoe sobranie sochinenii,* 14 cilt (Moskova-Leningrad, 1937-52), cilt 8, s. 49.
69. N. Gogol, age., s. 56-8.
70. Pushkin, *Polonoe sobranie sochinenii,* cilt 8, s. 463.
71. *Izmail Bey* (1832), M. Lermontov, *Polnoe sobranie sochinenii,* 10 cilt (Moskova, 1999), cilt 3, s. 189.
72. A.g.e., s. 275-6.
73. Bkz., örn., fotorafik ekler: M. *A. Balakirev: vospominaniia i pis'ma* (Leningrad, 1962) ve *Balakirev: Issledovaniia i stat'i* (Leningrad, 1961).
74. E. Brown, *Balakirev: A Critical Study of his Life and Music* (Londra, *1967),* s. 48-50.

75. N. Rimski-Korsakov, *My Musical Life,* çev. J. Joffe (Londra, 1924), s. 3 3; I. Stravinski ve R. Craft, *Conversations with Igor Stravinski* (Londra, 1959) s. 45.
76. M. *A. Balakirev i V. V. Stasov. Perepiska,* 2 cilt (Moskova, 1970-71), cilt 1, s. 188.
77. "Tamara" (1841), M. Lermontov, *Polnoe sobranie sochinenii, 5* cilt (St Petersburg, 1910-13), cilt 2, s. 342.
78. A. N. Rimskii-Korsakov, *N. A. Rimskii-Korsakov: zhizn" i tvorchestvo,* vyp. 2 (Moskova, 1935), s. 31.
79. V. Stasov, *Izbrannye sochineniia v trekh tomakh* (Moskova, 1952), cilt 2, s. 528.
80. Geçtiği yer V. Karenin, *Vladimir Stasov. Ocherk ego zhizni i deiatel'nosti,* 2 cilt (Leningrad, 1927), cilt i, s. 306.
81. V. Stasov, *Russkii narodnyi ornament* (St Petersburg, 1872). Kitabın yayınlanması birkaç yıl sürdü ve *byliny* ile ilgili kitabından daha sonar basıldı (1868) - 83 numaralı nota bkz.
82. V. Stasov, age., s. 76.
83. V. Stasov, *Proiskhozhdenie russkikh bylin',* 3 cilt. (St Petersburg, 1868), cilt 1, s. 225-62.
84. V. Stasov, age., cilt 2, s. 651-75; cilt 3, s. 617.
85. Stasov, "Kritika moikh kritikov', s. 1317-18. İlgili esas filolog: Wilhelm Schott, *Uber das Altaische oder finnische-tatarische Sprachgeschlecht* (Berlin, 1849*).*
86. *Stasov, Proiskhozhdenie russkikh bylin',* cilt 3, s. 334-6.
87. G. Gilferding, "Proiskhozhdenie russkikh bylin V. V. Stasova', *Vestnik . evropy* (1868), cilt 1-4, s. 687; Stasov, "Kritika moikh kritikov', s. 1324, 1350; A. A. Shifner, "Otzyv o sochinenii V. Stasova: "O proiskhozhdenii russkikh bylin"" (St Petersburg, 1870), s. 2.
88. V. Miller, "O sravnitel'nom metode avtora "Proiskhozhdeniia russkikh bylin"', n.d., Petersburg Halk Kütüphanesi, kategori. no. 18.116.2.292.
89. K. Aksakov, "Bogatyri vremen velikogo kniazia Vladimira', *Sochineniia,* 2 vols. (St Petersburg, 1861), cilt 1, s. 342.
90. F.Buslaev, "Russkii bogatyrskii epos', *Russkii vestnik* (1862),cilt 5, s. 543.
91. N. Rimskii-Korsakov, *Literaturnye proizvedeniia i perepiska* (Moskova, 1963), s. 417.
92. Bkz, örn, R. Zguta, *Russian Minstrels: A History of the Skomorokhi* (Pennsylvania, 1978).
93. A. S. Famintsyn, *Skomorokhi na Rusi. Izsledovanie* (St Petersburg, 1889), s. 161-7.
94. SP-PLMD, f. 738, op. 1, d. 17; Rimskii-Korsakov, *Literaturnye proizvedeniia,* s. 420.

95. Rimski-Korsakov, *My Musical Life,* s. 79.
96. Stasov, *Russkii narodnyi ornament,* pp. xiii-xiv, xviii-xix.
97. A. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii,* 30 cilt (Moskova, 1974-83), cilt 4, s. 31:
98. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 16, s. 236-7.
99. Chekhov, cilt 4, s. 19.
100. Chekhov, cilt 4, s. 31-2.
101. A. Chekhov, *The Island of Sakhalin,* çev. L. ve M. Terpak (Londra, 1989), s 208. Bu pasajın B. Reeve çevirisi A. Chekhov, *A Journey to Sakhalin* kitabının 329-30. sayfalarında bulunabilir (Cambridge, 1993).
102. Bkz. N. Frieden, *Russian Physicians in the Era of Reform and Revolution, 1856-1905* (Princeton, 1985), s. 189-90.
103. Chekhov, *A Journey to Sakhalin,* s. 59.
104. Chekhov, age., s. 72.
105. Chekhov, age., s. 338.
106. Chekhov, age., s. 145.
107. R. Hingley, *A Life of Chekhov* (Oxford, 1976), s. 63-4.
108. V. S. Pritchett, *Chekhov: A Spirit Set Free* (Londra, 1988), s. 111, 148, 155-6.
109. A. Fedorov-Davydov, *Isaak Il'ich Levitan: Pis'ma, aokumenty, vospominaniia* (Moskova, 1956), s. 37.
110. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 6, s. 210.
111. A. Chekhov, "Three Years', *The Princess and Other Stories,* çev. R Hingley (Oxford, 1990), s. 128-9
112. S. Lafitte, "Deux amis: Cechov et Levitan', *Revue des Etudes Slaves,* 41 (1962.), s. 147.
113. Fedorov-Davydov, *Isaak Il'ich Levitan,* s. 136.
114. A. Chekhov, "The Steppe, çev. C. Garnett ve D. Rayfield, *The Chekhov Omnibus: Selected Stories* (Londra, 1994), s. 5-6.
115. Fedorov-Davydov, *Isaak Il'ich Levitan,* s. 8, 133.
116. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 15, s. 368.
117. S. P. Kuvshinnikova, "Iz vospominanii khudozhnitsy', A. Fedorov-Davydov, *Isaak Il'ich Levitan,* s. 58.
118. Chekhov, "The Steppe', s. 3, 13.
119. Bkz. örneğin, N. Berdyaev, *The Russian Idea* (Londra, 1947), s. 2-3
120. Chekhov, "The Steppe', s. 34.
121. O. Mandelstam, *The Collected Critical Prose and Letters,* çev. J. Harris ve C. Link (London, 1991), s. 352; M. *P. Musorgskii. Pis'tna i dokumenty* (Moskova, 1932), s. 250 (Ressam Repin'e mektup, 1873).
122. Geçtiği yer, T. Shanin (ed.), *Peasants and Peasant Societies* (Oxford, 1987), s. 382-3.

123. M. Saltykov-Shchedrin, *The Golovlyov Family,* çev. R. Wilks (Harmondsworth, 1988), s. 113.
124. N. A. Dobroliubov, *Sobranie sochinenii,* 9 cilt (Moskova, 1962), cilt 4, s. 336.
125. I. Goncharov, *Oblomov,* çev. D. Magarshack (Harmondsworth, 1954), s. 14.
126. V. I. Lenin, *Polnoe sobranie sochinenii,* 56 cilt (Moskova, 1958-65), cilt 45, s. 13.
127. SP-PLMD, f. 708, op. 1, d. 1315, l. 20.
128. F. I. Bulgakov, V. V. *Vereshchagin i ego proizvedeniia* (St Petersburg, 1905), s. 9.
129. SP-PLMD, f. 708, *op. 1, d. 1315, l.* 6.
130. *Perepiska V. V. Vereshchagina i V V. Stasova. I: 1874-1878* (Moskova, 1950), s. 15
131. SP-PLMD, f. 708, op. 1, d. 1315, l. 22.
132. SP-PLMD, f. 708, op. i, d. 1315, l. 24.
133. *Russkii mir* (1875), no. 65, s. 27.
134. Bulgakov, V. *V. Vereshchagln i ego proizvedeniia,* s. 17.
135. Bulgakov, age, s. 44.
136. SP-PLMD, f. 708, op. 1, d. 1315, l. 23.
137. A.g.e. , l. 30.
138. A.g.e., l. 31.
139. A.g.e., l. 27.
140. V. Grigor'ev, *Ob otnoshenii Rossii k vostoku* (Odessa, 1840), s. 8-9, 11.
141. M. I. Veniukov, "Postupatel'noe dvizhenie Rossii v Srednei Azii', *Sbornik gosudarstvennykh znanii* (1877), no. 3, s. 164.
142. A. Malozemoff, *Russian Far Eastern Policy 1881-1904* (Berkeley, 1958), s. 43-4.
143. F. Dostoevski, *"A Writer's Diary',* çev. K. Lantz, 2 cilt (Londra, 1994), cilt 2, s. 1369-74.
144. Geçtiği yer, J. Frank, *Dostoevski: The Years of Ordeal, 1850-1859* (Londra, 1983), s. 182.
145. Pushkin, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 3, s. 390.
146. A. I. Gertsen, *Sobranie sochinenii v tridtsati tomakh* (Moskova, 1954-65), cilt 23, s. 175.
147. G. S. Lebedev, *Istoriia otechestvennoi arkheologii 1700-1917 gg.* (St Petersburg, 1992), s. 238.
148. *N. K. Rerikh. Pism'a k V. V. Stasovu. Pis'ma V. V. Stasova k N. K. Rerikhu* (St Petersburg, 1993), s. 27.
149. Rerikh, age., s. 28-9.

150. E. Iakovleva, *Teatral'no-dekoratsionnoe iskusstvo N. K. Rerikha* (n.p., 1996), s. 56-7, 134-40.
151. A. Blok, *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh* (Moskova-Leningrad, 1961-3), cilt 3, s. 360-61.
152. A. Blok, *Polnoe sobranie sochinenii ipisem v dvadtsati tomakh* (Moskova, 1997-) cilt 5, s. 77-80.
153. Geçtiği yer, *Istoricheskii vestnik,* no. 1 (1881), s. 137.
154. Geçtiği yer N. P. Antsiferov, *Dusha Peterburga* (St Petersburg, 1922), s. 100.
155. "Na pole Kulikovom" (1908), Blok, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem,* cilt 3, s. 172.
156. A. Bely, *Petersburg,* çev. R. Maguire ve J. Malmstad (Harmondsworth, 1983), s. 52,-3.
157. Bely, age, s. 167.
158. N. S. Trubetskoi, *K probleme russkogo samopoznaniia* (Paris, 1927), s. 41-2, 48-51. Benzer bir fikre ilerisüren başka bir filozof: Lev Karsavin in *Vostok, zapad i russkaia ideia* (Petrograd, 1922).
159. Bkz. R. Taruskin, *Stravinski and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra,* 2 cilt (Oxford, 1996), cilt 2, s. 1319-1440; ve aynı yazar, *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997), s. 389-467.
160. Kandinskii, "Stupeni', s. 27.
161. Geçtiği yer, C. Gray, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922* (London, 1986), s. 138.
162. A. Shevchenko, "Neoprimitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievements', J. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism, 1902-34* (New York, *1976),* s. 49.
163. *Kandinski: Complete Writings on Art,* ed. K. Lindsay ve P Vergo, 2. cilt (Boston, 1982), cilt 1, s. 74.
164. Weiss, *Kandinski and Old Russia,* s. 49-52.
165. Weiss, age., s. 56-60.
166. Weiss, age., s. 153-70.
167. Oinas, "Shamanic Components in the *Kalevala',* s. 47-8.
168. A. Pushkin, *Collected Narrative and Lyrical Poetry,* çev. W. Arndt (Ann Arbor, 1984), s. 437.

7 SOVYET MERCEĞİNDEN RUSYA

1. N. Drizen, "Iz stat'i "Teatr vo vremia revoliutsii"', R. D. Timenchik ve V. la. Morderer (ed.), *Poema bez geroia* (Moskova, 1989), s. 147.
2. *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* çev. J. Hemschemeyer, ed. R. Reeder (Edinburgh, 1992), s. 417.

3. A. Naiman, *The Complete Poems of Anna Akhmatova* kitabında "Giriş" bölümü, s. 24.
4. *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* s. 210-11.
5. N. I. Popova ve O. E. Rubinchuk, *Anna Akhmatova i fontanny dom* (St Petersburg, 2000), s. 18.
6. O. Figes, *A People's Tragedy: The Russian Revolution, 1891-1924* (Londra, 1996), s. 603-5.
7. *Anno Domini MCMXXI* içindeki "Petrograd, 1919" şiiri, *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* s. 259.
8. Figes, *A People's Tragedy,* s. 727.
9. N. Mandelstam, *Hope Abandoned,* çev. M. Hayward (Londra, 19 89), s. 64.
10. *Anno Domini MCMXXI* içindeki "15 September, 1921" şiiri, *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* s. 297.
11. *Anno Domini MCMXXI, içindeki* "July 1922" şiiri, age., s. 263.
12. *Anno Domini MCMXXI* içindeki 3. Bölümün başlığı, age.
13. K. Chukovskii, "Akhmatova i Maiakovskii', *Dom iskusstv,* no. 1 (1921), s. 42.
14. *White Block* içindeki "Prayer, May 1915, Pentecost" şiirleri, *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* s. 203.
15. Bkz. örneğin, şiiri "The Way of All the Earth" (1940), age., s. 530-34.
16. *Zapisnye knizhki Anny Akhmatovy (1958-1966)* (Moskova, 1996), s. 32.
17. *Poem Without a Hero,* (1940-63), *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* s. 583.
18. Makaleler 17 ve 22 Ekim 1922'de *Pravda*'da yayınlandı ("Vneoktiabr'skaia literatura').
19. N.N. Punin, "Revoliutsiabezliteratury', *Minuvshee,* no. 8 (1989), s. 346.
20. Popova ve Rubinchuk, *Anna Akhmatova i fontanny dom,* s. 68.
21. age., s. 67.
22. L. Chukovskaya, *The Akhmatova Diaries: Volume 1. 1938—41,* çev. M. Michalski ve S. Rubashova (New York, 1994), s. 10.
23. L. Anninskii ve E. L. Tseitlin, *Vekhi pamiati: o knigakh* N. *A. Ostrovskogo "Kak zakalialas stal" i Vs. Ivanova "Bronepoezd 14—69"* (Moskova, 1987), s. 23. Daha fazlası için bkz., V. S. Panaeva, *Nikolai Ostrovskii* (Moskova, 1987).
24. S. M. Volkonskii, *Moi vospominaniia v dvukh tomakh* (Moskova, 1992), cilt 2, s. 326-7.
25. O. Matich, "Utopia in Daily Life', J. Bowlt ve O. Matich (ed.), *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-garde and Cultural Experiment*

(Stanford, *1996),* s. 65-6; V. Buchli, *An Archaeology of Socialism* (Oxford,1999). s. 2-9.
26. Buchli, *An Archaeology of Socialism,* s. 65-8.
27. R. Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (Oxford, 1989), s. 190-99; M. Bliznakov, "Soviet Housing during the Experimental Years, 1918 to 1933', W. Brumfield ve B. Ruble (ed.), *Russian Housing in the Modern Age: Design and Social History* (Cambridge, 1993), s. 89-90, 99; F. Starr, "Visionary Town Planning during the Cultural Revolution', S. Fitzpatrick (ed.), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931* (Bloomington, 1978), s. 207-11.
28. V. I. Lenin, *Polnoe sobraniesochinenii,* 56 cilt (Moskova, 1958-65), cilt 42, s. 262.
29. L. Trotskii, *Sochineniia* (Moskova, 1925-7), cilt 21, s. 110-12.
30. Konstrüktivist ideolojisi konusunda, bkz. C. Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven, 1983).
31. Bkz. C. Kaier, "The Russian Constructivist "Object" and the Revolutionizing of Everyday Life, 1921-1929', Doktora Tezi. (Kaliforniya Üniversitesi, 1995), s. 66-8.
32. Lodder, *Russian Constructivism,* s. 159; Matich, "Utopia in Daily Life', s. 60.
33. Pavel Lebedev-Polianskii geçtiği yer L. Mally, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia* (Berkeley, 1990), s. 160.
34. Mally, *Culture of the Future,* s. xix; RGASPI, f. 17, op. 60, d. 43, l.19; C. Read, *Culture and Power in Revolutionary Russia: The Intelligentsia and the Transition from Tsarism to Communism* (Londra, 1990), s. 113-14.
35. V. Kirillov, "My" (1917), *Stikhotvoreniia i poemy* (Moskova, 1970), s, 35.
36. K. Zetkin, *Reminiscences of Lenin* (Londra, 1919), s. 14.
37. M. Bliznakov, "Soviet Housing during the Experimental Years, 1918 to 1933', s. 117.
38. T. Colton, *Moscow: Governing the Socialist Metropolis* (Cambridge, Mass., 1995), s. 123.
39. M. Chagall, *My Life* (Londra, 1965), s. 137.
40. J. Brooks, "Studies of the Reader in the 1910s', *Russian History,* cilt 9, no. 2-3 (1982), s. 187-202; V. Volkov, "Limits to Propaganda: Soviet Power and the Peasant Reader in the 1920s', J. Raven, *Free Print and Noncommercial Publishing since* 1700 (Aldershot, 2000), s. 179.
41. R. Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus* (Zürih, 1926), s. 245.
42. *Samoe vazhnoe iz vsekh iskusstv. Lenin o kino* (Moskova, 1963), s. 124.

43. P. Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization* (Cambridge, 1985), s. 73.
44. L. Trotski, "Vodka, tservkov i kinematograf', *Pravda* (12 Temmuz 1923), çevirisinde geçtiği yer L. Trotski, *Problems of Everyday Life and Other Writings on Culture and Science* (New York, 1973), s. 31-5
45. Sovyetlerin izleyici figürleri için, bkz D. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (Cambridge, 1992), s. 25-8.
46. K. Samarin, "Kino ne teatr', *Sovetskoe kino,* no. 2 (1927), s. 8.
47. G. M. Boltianskii, "Iskusstvo budushchego', *Kino,* nos. 1/2 (1922), s. 6.
48. D. Vertov, *Stat'i, dnevniki, zamysli* (Moskova, 1966), s. 90.
49. R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929* (Cambridge, 1979), s. 129. ertov'un teorik yazılarının çevirisi için bkz D. Vertov, *Kino-Eye,* ed. A. Michelson, çev. K. O'Brien (Berkeley, 1984).
50. V. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting,* çev. I. Montagu (New York, 1970), s. 168-9.
51. Bu konunun iyi bir incelemesi için, bkz I. Christie, "Making Sense of Early Soviet Sound', R. Taylor ve I. Christie (ed.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian andSoviet Cinema* (Londra, 1991), s. 176-92. Sesin birleştirilmiş kullanımı (Eisenstein ve Pudovkin tarafından 1928'de yapılan) ile ilgili açıklama için R. Taylor ve I. Christie (ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema Documents,* 1896-1939 (Londra, 1994),s.234-5.
52. S. M. Volkonskii, *Moi vospominaniia v dvukh tomakh* (Moskova, 1992), cilt 1, s. 19.
53. S. M. Volkonskii, *Vyrazitel'nyi chelovek: stsenicheskoe vospitanie zhesta (po Del'sartu)* (St Petersburg, 1913), s. 132.
54. M. Yampolski, "Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Actor', Taylor ve Christie, *Inside the Film Factory,* s. 42-50.
55. S. Eisenstein, *Selected Works,* 4 cilt (Londra, 1988-95), cilt 4, s. 67.
56. Eistenstein, age., cilt 4, s. 527.
57. Geçtiği yer, R. Bergan, *Eisenstein: A Life in Conflict* (Londra, 1997),s. 28.
58. Eisenstein, *Selected Works,* cilt 4, s. 27.
59. Geçtiği yer, Bergan, *Eisenstein,* s. 50.
60. Eisenstein'ın bu sırada kendi yorumları için bkz. kendi denemesi "A Dialectic Approach to Film Form', *Film Form: Essays in Film Theory,* ed. e çev. J. Leyda (New York, 1949), s. 62.
61. Eisenstein, *Selected Works,* cilt 1, s. 131.
62. K. Rudnitski, *Russian and Soviet Theatre: Tradition and Avant-garde,* çev. R. Permar (Londra, 1988), s. 63.

63. V. Maiakovskii, *Polnoesobranie sochinenii,* 13 cilt (Moskova, 1955-61), cilt 2, s. 248.
64. E. Braun, *The Theatre of Meyerhold: Revolution and the Modern Stage* (Londra, 1986), s. 169-73, 180-82.
65. Bkz. A. Fevralskii, *Puti k sintezu: Meierhol'd i kino* (Moskova, 1978).
66. Braun, *The Theatre of Meyerhold,* s. 196, 211, 218.
67. Meyerhold'un 1930'ların başlarında biyomekanik derslerinden bir görgü tanığı ifadesi için bkz A. van Gyseghem, *Theatre in Soviet Russia* (Londra, 1943), s. 27-9.
68. A. Law ve M. Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia* (Jefferson, N.C., 1996), s. 30-31.
69. A. Law ve M. Gordon, age., s. 40-41.
70. *Deiateli soiuza sovetskikh sotsialisticheskikh respublik i oktiabr'skoi revloiutsii. Entsiklopedicheskii slovar,* 7. basım (Moskova, 1989), cilt 41, pt 2, s. 101-2.
71. Stites, *Revolutionary Dreams,* s. 146-57; E. Toller, *Which World? Which Way?* (Londra, 1931), s. 114.
72. Orwell'in Zamyatin'e borcu için, bkz E. Brown, *Brave New World, 1984, and We: An Essay on Anti-Utopia* (Ann Arbor, 1976), özellikle s. 221-6. Orwell'in Zamyatin'le ilgili yazıları için, bkz. S. Orwell ve I. Angus (ed.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell,* 4 cilt (Londra, 1968), cilt 4, s. 72-5, 485.
73. E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* (Londra, 1994), s. 61.
74. D. Flanning, *Shostakovich Studies* (Cambridge, 1995), s. 426.
75. Bu konuya iyi bir başlangıç için bkz. T. Egorovna, *Soviet Film Music: An Historical Survey* (Amsterdam, 1997).
76. Flanning, *Shostakovich Studies,* s. 426.
77. G. Kozintsev, *Sobranie sochinenii v piati tomakh* (Leningrad, 1984), cilt 4, s. 254.
78. V. Maiakovskii, "Teatr i kino', *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 1, s. 322.
79. Maiakovskii,age., cilt 11, s. 339.
80. Bu kültürel tarihle ilgili büyüleyici bir konuşma için , bkz. S. Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge, Mass., 1994).
81. Maiakovskii, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 2, s. 74-5.
82. Maiakovskii, age., cilt 4, s. 436.
83. Maiakovskii, age., cilt 4, s. 184.
84. "Presdsmertnoe pis'mo maiakovskogo', *Literaturnoe nasledstvo,* cilt 65 (Moskova, 1958),s. 199.
85. A. Charters ve S. Charters, *I Love: The Story of Vladimir Mayakovski and Lily Brik* (Londra, 1979), s. 362.

86. V. Skoriatin, "Taina gibeli Vladimira Maiakovskogo: novaia versiia tragicheskikh sobytii, osnovannaia na poslednikh nakhodkakh v sekretnykh arkhivakh', XX *vek: liki, litsa, lichiny* (Moskova, 1998), s. 112-14, 125, 139, 233 (. 112'de Eisenstein'dan alıntı).
87. K. Rudnitski, *Meyerhold the Director* (Ann Arbor, 19 81), s. 445.
88. *Izvestiia* (26 Şubat 1929).
89. O. Berggoltz, "Prodolzhenie zhizni', B. Kornilov, *Stikhotvoreniia i poemy* (Leningrad, 1957), s. 10.
90. Maiakovskii, *Polnoe sobranie sochinenii,* cilt 12, s. 423.
91. Geçtiği yer, H. Borland, *Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-year Plan, 1928-1932* (New York, 1950), s. 24.
92. W. Woroszylski, *The Life of Mayakovski,* çev. B. Taborski (New York, 1970), s. 516.
93. Borland, *Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-year Plan,* s. 57-8.
94. *Soviet Writers" Congress, 1934. The Debate of Socialist Realism and Modernism* (Londra, 1977), s. 157.
95. Bir övgü sanat biçimi olarak Sosyalist Realizm üzerine, bkz. A. Tertz, *On Socialist Realism* (New York, 1960), s. 24.
96. Bu paragrafın ilk bölümünün dayandığı K. Clark'ın parlak düşüncesi, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago, 1981).
97. L. Feuchtwanger, *Moskva, 1937* (Tallinn, 1990), s. 33.
98. I. Berlin, "Meetings with Russian Writers in 1945 ve 1956', *Personal Impressions* (Oxford, 1982), s. 162.
99. P. Kenez, *Cinema and Soviet Society, 1917-1953* (Cambridge, 1992), s. 91-2; Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema,* s. 95-6.
100. *Puti kino: pervoe vsesoiuznoe soveshchanie po kinematografii* (Moskova, 192.9). s.37.
101. Youngblood, *Movies for the Masses,* s. 93-4; Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema,* s. 141.
102. Geçtiği yer M. Turovskaya, "The 1930s ve 1940s: Cinema in Context', R. Taylor ve D. Spring (ed.), *Stalinism and Soviet Cinema* (Londra, 1993), s. 43.
103. Bkz. D. Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era, 1917-193;* (Ann Arbor, 1985), s. 230-2.
104. "O fil'me "Bezhin lug"', *Pravda* (19 Mart 1939), s. 3.
105. Bergan, *Eisenstein,* s. 283-6.
106. *Pervyi vsesoiuznyi s'ezd sovetskikh pisatelei* (Moskova, 1934), s. 316.
107. R. Taruskin, "Shostakovich and Us', R. Bartlett (ed.), *Shostakovich in Context* (Oxford, 2000), s. 16-17.

108. "Sumbur vmesto muzyki', *Pravda* (28 Ocak 1936).
109. İşkence ve itirafı konusunda, bkz. V. Shentalinski, *The KGB's Literary Archive: The Discovery and Ultimate Fate of Russia's Suppressed Writers,* çev. J. Crowfoot (Londra, 1995), s. 25-6.
110. Geçtiği yer M. Brown, *Art under Stalin* (New York, 1991), s. 92
111. Iu. Molok, *Pushkin v 1937 godu* (Moskova, 2000), s. 31.
112. M. Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880* (Cornell, 1989), s. 164.
113. A. Platonov, *Thoughts of a Reader* (Moskova, 1980), s. 24, 41.
114. Geçtiği yer Levitt, *Russian Literary Politics,* s. 165.
115. N. Mandelstam, *Hope Against Hope,* çev. M. Hayward (Londra, 1989), s. 159.
116. R. Conquest, *Tyrants and Typewriters: Communiques from the Struggle for Truth* (Lexington, 1989), s. 61.
117. Mandelstam, *Hope Against Hope,* s. 26.
118. R. Reeder, *Anna Akhmatova: Poet and Prophet* (Londra, 1995), s. 197.
119. Mandelstam, *Hope Against Hope,* s. 161.
120. Mandelstam, age., s. 13. NKVD"nin eline geçen şiirin ilk versiyonu.
121. A. Akhmatova, *My Half Century: Selected Prose,* ed. R. Meyer (Ann Arbor, 1992), s. 101.
122. E. Polyanovskii, *GibeV Osipa Mandelstama* (St Petersburg, 1993), s. 104.
123. Shentalinski, *The KGB's Literary Archive,* s. 183.
124. Bu ünlü olayda Mandelstam'a ihanet etmekle suçlanan Pasternak'ın davranışı ile ilgili olarak, kocasının "Pasternak'ın olayları ele alışından son derece memnun olduğunu" iddia eden Nadezhda Mandelstam'ın anlattıklarına bakmak en iyisi *(Hope Against Hope,* s. 148).
125. "A Little Geography, O.M." (1937), *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* s. 664.
126. Akhmatova, *My Half Century,* s. 108.
127. O. Kalugin, "Delo KGB na Annu Akhmatovu', *Gosbezopasnost" i literatura na opyte Rossii i Germanii* (Moskova, 1994), s. 32.
128. Popova ve Rubinchuk, *Anna Akhmatova i fontanny dom,* s. 70.
129. *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* s. 3 84.
130. age. s. 393.
131. age., s. 386.
132. *Requiem* epigraf (1961), age., s. 384.
133. Mandelstam, *Hope Abandoned,* s. 252.
134. B. Pasternak, *Doctor Zhivago,* çev. M. Hayward ve M. Hari (Londran, 1988), s. 453.

135. Geçtiği yer O. Ivinskaia, *V plenu vremeni: gody s B. Pasternakom* (Moskova, 1972.), s.96.
136. *On Early Trains* (1943), B. Pasternak, *Sobranie sochinenii v piati tomakh* (Moskova, 1989), cilt 2, s. 35-6.
137. *Pravda* (23 Haziran 1941).
138. *Krasnaia zvezda* (24 Haziran 1941).
139. Bkz. F. Corley, *Religion in the Soviet Union: An Archival Reader* (Basingstoke, 1996), s. 142-4.
140. Berlin, "Meetings with Russian Writers', s. 160-61.
141. *Mikhail Zoshchenko: materialy k tvorcheskoi biografii,* ed. N. Groznova (St Petersburg, 1997), s. 173, 193.
142. Popova ve Rubinchuk, *Anna Akhmatova i fontanny dom,* s. 91-2.
143. "Courage" (1942), *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* s. 428.
144. Geçtiği yer, A. I. Pavlovskii, *Anna Akhmatova* (Leningrad, 1982), s. 99.
145. A. Haight, *Anna Akhmatova: poeticheskoe stranstvie: dnevniki, vospominaniia, pis'ma* (Moskova, 1991), s. 122.
146. G. P. Makogonenko, "Iz tret'ei epokhi vospominanii', *Ob Anne Akhmatovoi* (Leningrad, 1990), s. 263-4.
147. D. Oistrakh, "Velikii khudozhnik nashego vremeni', *Shostakovich: stat'i i materialy* (Moskova, 1976), s. 26.
148. I. MacDonald, *The New Shostakovich* (Oxford, 1991), s. 153-5.
149. Wilson, *Shostakovich,* s. 134.
150. Senfoninin sonunun Mahlerian kaynakları için bkz. I. Barsova, "Between "Social Demands" and the "Music of Grand Passions": The Years 1934-1937 in the Life of Dmitri Shostakovich', R. Bartlett (ed.), *Shostakovich in Context* (Oxford, 2000), s. 85-6.
151. A. Rozen, "Razgovor s drugom', *Zvezda,* cilt 2, no. 1 (1973), s. 81.
152. Geçtiği yer H. Robinson,'Composing for Victory: Classical Music', R. Stites (ed.), *Culture and Entertainment in War-time Russia* (Indiana, 1995), s. 62.
153. *Sergei Prokofiev: materialy, dokumenty, vospominaniia* (Moskova, 1960), s. 457.
154. Bkz. H. Robinson, *Sergei Prokofiev* (Londra, 1987), bölüm 22.
155. S. Eisenstein, "From Lectures on Music and Colour in *Ivan the Terrible', Selected Works,* cilt 3, s. 153, 168-9, 317-19, 326-7.
156. *Bkz. Sergei Prokofiev: materialy, dokumenty, vospominaniia,* s. 481-92.
157. Ivinskaia, *Vplenu vremeni,* s. 96.
158. L. Kozlov, "The Artist and the Shadow of Ivan', s. 114-15.

159. Eisenstein'ın niyetinin açık bir ifadesinin bulunabileceği yer. Io. Iuzovskii, *Eizenshtein v vospominaniiakh sovremennikov* (Moskova, 1974), s. 402. Bu dönemde yönetmen üzerinde Puşkin ve dramlarının etkisi için bkz Kozlov, "The Artist and the Shadow of Ivan', s. 115,123.
160. Stalin'in akıl sağlığının son durumu ile ilgili olarak, bkz. R. Brackman, *The Secret File of Joseph Stalin: A Hidden Life* (Londra, 2001), s. 195-7, 219-21,416-17.
161. Kozlov, "The Artist and the Shadow of Ivan', s. 127.
162. *Moscow News* (1988), no. 32, s. 8.
163. Kozlov, "The Artist and the Shadow of Ivan', s. 148.
164. J. Goodwin, *Eisenstein, Cinema and History* (Urbana, 1993), s. 191.
165. Geçtiği yer Kozlov, "The Artist and the Shadow of Ivan', s. 123.
166. Iuzovskii, *Eizenshtein v vospominaniiakh sovremennikov,* s. 412-13.
167. Berlin, "Meetings with Russian Writers', s. 198.
168. Iu. Budyko, "Istoriia odnogo posviashcheniia', *Russkaia literatura,* no. 1 (1984), s. 236.
169. Berlin, "Meetings with Russian Writers', s. 189.
170. Berlin, age., s .190.
171. "20 Aralık 1945', *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* s. 454.
172. Mandelstam, *Hope Abandoned,* s. 368-72.
173. "Doklad t. Zhdanova o *zhumalakh Zvezda* i *Leningrad', Znamiia,* cilt 10 (1946), s. 7-22.
174. Mandelstam, *Hope Abandoned,* s. 350-57.
175. E. Gershtein, *Memuary* (St Petersburg, 1998), s. 345.
176. Berlin, "Meetings with Russian Writers', s. 202.
177. Bkz. G. Dalos, *The Guest from the Future: Anna Akhmatova and Isaiah Berlin* (Londra, 1998), s. 85.
178. Mandelstam, *Hope Abandoned,* s. 375.
179. G. Carleton, *The Politics of Reception: Critical Constructions of Mikhail Zoshchenko* (Evanston, 111., 1998), s. 231-2.
180. B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1970* (Londra, 1972), s. 208, 218.
181. *Pravda* (9 Ocak 1949).
182. A. Tarkhanov ve S. Kavtaradze, *Architecture of the Stalin Era* (New York, 1992), s. 144; A. V. Ikonnikov, *Istorizm v arkhitekturu* (Moskova, *1997)* s. 462-84; A. Ryabushin ve N. Smolina, *Landmarks of Soviet Architecture, 1917-1991* (New York, 1992), s. 122.
183. Bkz M. Slobin (ed.), *Returning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe* (Durham, N.C., 1996).
184. M. Frolova-Walker," "National in Form, Socialist in Content": Musical Nation-building in the Soviet Republics', *Journal of the American Musicological Society,* cilt 51, no. 2 (1998), s. 334.

185. Frolova-Walker," "National in Form, Socialist in Content"', s. 331-8, 349-50; T. C. Levin, "Music in Modern Uzbekistan: The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition', *Asian Music,* cilt 12 (1979), no. 1, s. 149-58.
186. Brackman, *The Secret File of Joseph Stalin,* s. 373.
187. Stalin'in Yahudilerden nefreti ile ilgili olarak bkz. kızı Svetlana Allilueva'nın aydınlatıcı yorumları, *Dvadtsat" pisem k drugu* (New York, 1967), s. 150.
188. A. Vaisberg, "Evreiskii antifashistskii komitet u M. A. Suslov', *Zveniiaistoricheskii almanakh* (Moskova, 1991), s. 535-54.
189. Brackman, *The Secret File of Joseph Stalin,* s. 380.
190. J. Garrard ve C. Garrard, *The Bones of Berdichev: The Life and Fate of Vasily Grossman* (Londra, 1996), s. 298.
191. I. Ehrenburg, *Men, Years – Life,* 6 cilt (Londra, 1961-6), cilt 6, s. 55.
192. Ehrenburg, age., cilt 6, s. 55.
193. Berlin, "Meetings with Russian Writers', s. 183.
194. C. Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography,* 2 cilt (Cambridge, 1998), cilt 2, s. 233-4.
195. Egorovna, *Soviet Film Music,* s. 122.
196. Geçtiği yer, Wilson, *Shostakovich,* s. 242.
197. V. Raznikov, *Kirill Kondrashin rasskazyvaet o muzyke izhizni* (Moskova, 1989), s. 201.
198. Wilson, *Shostakovich,* s. 235.
199. *Shostakovich 1906-75* (Londra, 1998), s. 62.
200. H. G. Wells, "The Dreamer in the Kremlin', *Russia in the Shadows* (Londra, 1920).
201. Geçtiği yer R. Marsh, *Soviet Science-fiction since Stalin: Science, Politics and Literature* (Londra, 1986), s. 216.
202. A. Tarkovski, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema,* çev. K. Hunter-Blair (Austin, 1986), s. 42.
203. Tarkovski, age., s. 192.
204. Tarkovski, age., s. 89.
205. A. Tarkovskii, *Time Within Time: The Diaries, 1970-1986,* çev. K. Hunter-Blair (Calcutta, 1991),s. 159.
206. Tarkovski, *Sculpting in Time,* s. 42.
207. Y. Brudny, *Reinventing Russia: Russian Nationalism and the Soviet State, 1913-1991* (Cambridge, Mass., 1998), s. 61-73; JohnB. Dunlop, *The Faces of Contemporary Russian Nationalism* (Princeton, 1983), s. 226-7.
208. *Veche,* no. 1 (Ocak 1971), s. 2.
209. Geçtiği yer B. Eisenschitz, "A Fickle Man, or Portrait of Boris Barnet as a Soviet Director', Taylor ve Christie, *Inside the Film Factory,* s. .163'.

210. "Leningrad, 1959', *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* s. 716.
211. Berlin, "Meetings with Russian Writers', s. 194.
212. *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* s. 545.
213. O. Mandel'shtam, *Selected Poems,* çev. D. McDuff (Londra, 1983), s. 69.

8 YURTDIŞINDAKİ RUSYA

1. M. Tsvetaeva, "Homesickness" (1934), *Twentieth-century Russian Poetry,* ed. Y. Yevtushenko (Londra, 1993), s. 234-5. Elaine Feinstein'ın çevirisi.
2. Geçtiği yer Inna Broude, *Ot Khodasevicha do Nabokova: nostal'gicheskaia tema v poezii pervoi russkoi emigratsii* (Tenafly, N. J., 1990), s. 49.
3. N. Mandelstam, *Hope Abandoned,* çev. M. Hayward (Londra, 1989), s. 468.
4. M. Tsvetaeva, *Neizdannye pis'ma,* ed. G. ve N. Struve (New York, 1972), s. 415; I. Kudrova, *Posle Rossii. Marina Tsvetaeva: gody chuzhbiny* (Moskova, 1997). s. 203.
5. *Kudrova, Posle Rossii,* s. 203.
6. V. Khodasevich, *Stikhotvoreniia* (Leningrad, 1989), s. 295.
7. O. Friedrich, *Before the Deluge* (New York, 1972), s. 86; B. Boyd, *Nabokov. The Russian Years* (Londra, 1990), s. 376.
8. Boyd, *Nabokov: The Russian Years,* s. 197.
9. "To the Tsar at Easter, 21 May 1917', M. Tsvetaeva, *Stikhotvoreniia i poemy v piati tomakh,* ed. A. Suraerkin ve V. Schweitzer (New York, 1980-90), cilt 2, s. 63.
10. R. Taruskin, *Stravinski and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra,* 2 cilt (Oxford, 1996), cilt 2, s. 965.
11. Tsvetaeva, *Stikhotvoreniia i poemy,* cilt 3, s. 168-9.
12. "Otplytie na ostrov Tsiteru'dan(1937), G. Ivanov, *Izbrannye stikhi* (Paris, 1980), s. 35.
13. Bkz. Broude, *Ot Khodasevicha do Nabokova*, s. 66.
14. A. Saakiants, *Marina Tsvetaeva: zhizn" i tvorchestvo* (Moskova, 1997), s. 725.
15. "White Guards" (27 Temmuz 1918), *The Camp of Swans* (1917-21) M. Tsvetaeva, *Selected Poems,* çev. D. McDuff (Newcastle, 1987), s. 62.
16. Geçtiği yer, V. Schweitzer, *Tsvetaeva,* çev. H. Willetts (Londra, 1992), s. 182-3.
17. Yayınlanmamış mektup Schweitzer'de geçiyor, *Tsvetaeva,* s. 168.
18. Geçtiği yer, L. Feiler, *Marina Tsvetaeva* (Londra, 1994), s. 203.

19. "Russkoi rzhi ot menia poklon" (7 Mayıs 1925), Tsvetaeva, *Stikhotvoreniia i poemy,* cilt 3, s. 126.
20. Tsvetaeva, *Stikhotvoreniia i poemy,* cilt 3, s. 164.
21. Tsvetaeva, *Neizdannye pis'ma,* s. 411. Bu parçaların çoğunun İngilizcesi mevcut: M. Tsvetaeva, *A Captive Spirit: Selected Prose,* çev. J. King (Londra, 1983).
22. Tsvetaeva, "Homesickness', in *Twentieth-century Russian Poetry,* s. 234.
23. S. M. Volkonskii, O *dekabristakh: po semeinum vospominaniiam* (Moskova, 1994), s. 214. Zinaida Volkonski'nin Güzel Sanatlar Müzesi ile ilgili fikirleri 1831'de *Teleskop* dergisinde yayınlanmıştı.. Daha fazlası için bkz. M. Fairweather, *Pilgrim Princess: A Life of Princess Zinaida Volkonski* (Londra, 1999), s. 226-7.
24. Saakiants, *Marina Tsvetaeva,* s. 249.
25. Tsvetaeva, *Stikhotvoreniia i poemy,* cilt 3, s. 187.
26. S. M. Volkonskii, *Moi vospominaniia v dvukh tomakh* (Moskova, 1992), s. 32.
27. Volkonskii, age., s. 234-5.
28. V. Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (Harmondsworth, 1969), s. 216.
29. Nabokov, a.g.k., s. 216.
30. Nabokov, a.g.k., s. 213-14.
31. B. Boyd, *Nabokov: The Russian Years* (Londra, 1990), s. 161.
32. Bkz M. Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919-1939* (New York, 1990), bölüm 4.
33. A. Pushkin, *Evgenii Onegin,* çev. V. Nabokov, 4 cilt. (Londra, 1964).
34. F. Stepun, "Literaturnye zametki', *Sovremennye zapiski,* cilt 27 (Paris, 1926), s. 327; N. Berberova, *The Italics Are Mine,* çev. P. Radley (Londra, 1991), s. 180.
35. *Ivan Bunin: From the Other Shore, 1920-1933: A Portrait from Letters, Diaries and Fiction,* ed. T. Marullo (Chicago, 1995), s. 5
36. J. Woodward, *Ivan Bunin: A Study of His Fiction* (Chapel Hill, 1980), s. 164.
37. Geçtiği yer J. Haylock, *Rachmaninov* (Londra, 1996), s. 82.
38. S. Rakhmaninov, *Literaturnoe nasledie v 3-x tomakh* (Moskova, 1978), cilt 3, s. 144-8.
39. Rakhmaninov, age., s. 52.
40. Rakhmaninov, age., s. 53.
41. Haylock, *Rachmaninov,* s. 58.
42. Rakhmaninov, *Literaturnoe nasledie,* s. 128-31.
43. A. Swan ve K. Swan, "Rachmaninoff: Personal Reminiscences', *The Musical Quarterly,*cilt 30 (1944), s. 4.

44. B. Martin, *Rachmaninov: Composer, Pianist, Conductor* (Londra, 1990), s.312.
45. Berberova, *The Italics Are Mine,* s. 347.
46. Berberova, age., s. 268.
47. Tsvetaeva, *Stikhotvoreniia i poemy,* cilt 1, s. 140.
48. Berberova, *The Italics Are Mine,* s. 348.
49. Berberova, age., s. 321.
50. Berberova, age., s. 319.
51. Nabokov, yayınlanmamış elyazmasımn geçtiği yer, Boyd, *Nabokov: The Russian Years,* s. 51.
52. Nabokov, *Speak, Memory,* s. 63.
53. V. Nabokov, *Strong Opinions* (Londra, 1973), s. 178.
54. Nabokov, *Speak, Memory,* s. 201.
55. Nabokov, age., s. 61.
56. Nabokov, age., s. 59.
57. Geçtiği yer Boyd, *Nabokov: The Russian Years,* s. 177.
58. Nabokov, *Speak, Memory,* s. 214.
59. Geçtiği yer B. Boyd, *Nabokov: The American Years* (Londra, 1992), s. 463-4.
60. Geçtiği yer A. Milbauer, *Transcending Exile: Conrad, Nabokov, I. B. Singer* (Miami, 1985), s. 41.
61. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (New York, 1995), s. 64.
62. V. Nabokov, "On a Book Entitled *Lolita›, Lolita* (Harmondsworth, 1995),s. 316-17.
63. S. Schiff, *Vera (Mrs Vladimir Nabokov)* (New York, 1993), s. 97-8.
64. Nabokov, *Speak, Memory,* s. 215.
65. M. Tsvetaeva, "An Otherworldly Evening', *A Captive Spirit,* s. 166.
66. Alvin Toffler'la Röportaj, Nabokov, *Strong Opinions,* s. 37.
67. Geçtiği yer V. S. Yanovski, *Elysian Fields* (De Kalb, Ill., 1987), s. 12.
68. Boyd, *Nabokov: The American Years,* s. 13.
69. age, s. 22; Nabokov, *Strong Opinions,* s. 26.
70. Schiff, *Vera,* s. 246.
71. V. Nabokov, *Look at the Harlequins!* (Harmondsworth, 1980), s. 105.
72. Geçtiği yer Schiff, *Vera,* s. 338.
73. Boyd, *Nabokov: The American Years,* s. 84-5.
74. Bkz. örneğin, V. Nabokov, *Selected Letters* (New York, 1989), s. 47-8.
75. Boyd, *Nabokov: The American Years,* s. 371, 648.
76. Geçtiği yer Boyd, age., s. 490.
77. Berberova, *The Italics Are Mine,* s. 240-41.

78. M. Oliver, *Igor Stravinski* (Londra, 1995), s. 96.
79. A. Bruneau, *Musiques de Russie et musiciens de France* (Paris, 1903), s. 2.8.
80. Geçtiği yer Taruskin, *Stravinski and the Russian Traditions,* cilt 2, s. 1529, 1532.
81. A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet* (Londra, 1941), s. 130.
82. R. Craft, *Stravinski: Chronicle of a Friendship* (New York, 1994), s. 31; Nabokov, *Speak, Memory,* s. 212.
83. S. Volkov, *St Petersburg: A Cultural History* (Londra, 1996), s. 315.
84. Geçtiği yer H. Sachs, *Music in Fascist Italy* (Londra, 1987), s. 168.
85. Oliver, *Igor Stravinski,* s. 139.
86. Geçtiği yer, Oliver, *Igor Stravinski* s. 143.
87. *Twentieth-century Russian Poetry,* s. 379-80. Şair tarafından çeviri.
88. Geçtiği yer F. Lesure (ed.), *Stravinski: Etudes et témoignages* (Paris, 1982), s. 243.
89. Taruskin, *Stravinski and the Russian Traditions,* cilt 1, s. 891.
90. I. Stravinski, *Chronique de ma vie* (1935); İngilizce çeviriden alıntı: *An Autobiography* (New York, 1962), s. 53.
91. N. Nabokov, *Old Friends and New Music* (Londra, 1951), s. 143.
92. T. Stravinski, *Catherine and Igor Stravinski: A Family Album* (Londra,1973), s. 4.
93. S. Walsh, *Igor Stravinski: A Creative Spring. Russia and France 1882-1934* (Londra, 2000), s. 531.
94. I. Stravinski ve R. Craft, *Expositions and Developments* (Londra, 1962), s. 33.
95. Craft, *Stravinski,* s. 120.
96. CrafT, age., s. 320.
97. Geçtiği yer Walsh, *Igor Stravinski,* s. 500.
98. Stravinski ve Craft, *Expositions and Developments,* s. 76.
99. V. Stravinski ve R. Craft, *Stravinski in Pictures and Documents* (New York, 1978), s. 76.
100. Craft, *Stravinski,* s. 329.
101. S. Alexander, *Marc Chagall: A Biography* (Londra, 1979), s. 52.
102. O. Figes, *A People's Tragedy: The Russian Revolution, 1891—1924* (Londra, 1996), s. 749-50.
103. Alexander, *Marc Chagall,* s. 312.
104. *The New York Times* (15 Şubat 1944).
105. Alexander, *Marc Chagall,* s. 255,434.
106. Mandelstam'ın kişiğinin bu yönü ile ilgili bkz. C. Cavanagh, "Synthetic Nationality: Mandel'shtam and Chaadaev', *Slavic Review,* cilt. 49, no. 4 (1990), s. 597-610.

107. Nabokov, *Speak, Memory,* s. 217.
108. Kudrova, *Posle Rossii,* s. 201.
109. M. Tsvetaeva, *Pis'ma k* A. *Teskovoi* (Prague, 1969), s. 96-7.
110. Berberova, *The Italics Are Mine,* s. 202.
111. Feiler, *Marina Tsvetaeva,* s. 189.
112. Tsvetaeva, *Stikhotvoreniia i poemy,*cilt 3, s. 176.
113. Tsvetaeva, *Pis'ma k A. Teskovoi,s.* 112.
114. Schweitzer, Tsvetaeva, s. 345.
115. Geçtiği yer, Broude, *Ot Khodasevicha do Nabokova,* s. 19-20.
116. Berberova, *The Italics Are Mine,* s. 3 52.
117. Tsvetaeva, *Pis'ma k A. Teskovoi,* s. 147.
118. Tsvetaeva, *Stikhotvoreniia i poemy,* cilt 2, s. 292.
119. AG, Pg-In.
120. Berberova, *The Italics Are Mine,* s. 189.
121. Bkz. V. Shentalinski, *The KGB's Literary Archive: The Discovery and Ultimate Fate of Russia's Suppressed Writers,* çev. J. Crowfoot (Londra, 1995), s. 2.52.-4.
122. L. *Spiridonova, "Gorky and Stalin (According to New Materials from A. M. Gorky's Archive)', Russian Review,* cilt 54, no. 3 (19,5), s. 418-23.
123. Shentalinski, *The KGB's Literary Archive,* s. 262.
124. Daha fazlası için bkz. R. Conquest, *The Great Terror: A Reassessment* (Londra, 1990), s. 387-9; V. V. Ivanov, "Pochemu Stalin ubil Gor'kogo?', *Voprosy literatury* (1993), no. 1.
125. *Sergei Prokofiev: materialy, aokumenty, vospominaniia* (Moscow, 1960), s. 166.
126. Berberova, *The Italics Are Mine,* s. 352.
127. *Sergei Prokofiev,* s. 150.
128. S. S. Prokofiev, *Soviet Diary* 1927 *and Other Writings* (Londra, 1991), s. 69.
129. *Sergei Prokofiev,* s. 161-2.
130. Bkz. S. Moreux, "Prokofiev: An Intimate Portrait', *Tempo,* 11 (Spring 1949), s. 9.
131. *Sergei Prokofiev,* s. 453.
132. N. Mandelstam, *Hope Abandoned* (Londra, 1973), s. 464.
133. Tsvetaeva, *Stikhotvoreniia ipoemy,* cilt 3, s. 212.
134. Tsvetaeva, age., cilt 3,s. 213.
135. Geçtiği yer, Feiler, *Marina Tsvetaeva,* s. 263.
136. Stravinski ve R. Craft, *Memories and Commentaries* (Londra, 1960), s. 26.
137. Craft, *Stravinski,* s. 171.
138. Geçtiği yer,B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia* (Bloomington, 1982), s. 355.

139. age., s. 354.
140. Craft, *Stravinski,* s. 461.
141. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia,* s. 355.
142. Craft, *Stravinski,* s. 313.
143. Craft,age.,s. 317.
144. N. Slominski, *Music Since 1900* (New York, 1971), s. 1367.
145. Craft, *Stravinski,s.* 316.
146. Craft, age., s. 316-17.
147. Craft, age., s. 315.
148. Craft, age., s. 318.
149. Craft, age, s. 319.
150. Daha fazlası için bkz. *Stravinski and the Russian Traditions,* cilt 2, s. 1605-75.
151. *Komsomol'skaia pravda* (27 Eylül 1962).
152. Stravinski ve Craft, *Stravinski in Pictures and Documents,* s. 470.
153. Craft, *Stravinski,* s. 331.
154. Stravinski ve Craft, *Expositions and Developments,s.* 86.
155. age., s. 335.
156. age., s. 332.
157. E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* (Londra, 1994).
157. age., s. 466.
158. age., s. 460-61.
159. age., s. 375.
160. Craft, *Stravinski,* s. 318.

Terimler Sözlüğü

Artel: Rus İşçi Örgütü Kooperatifi.

Balalayka: Bir tür Rus gitarı, muhtemelen Orta Asya'nın dombra adı verilen bağlamasından türemiş.

Banya: Genellikle odun yakılarak ısıtılan Rus buhar banyosu (sauna).

Bogatyr: Halkbiliminin şövalye veya kahramanı, özellikleri için bkz. *byliny*.

Bogoroditsa: Meryem Ana.

Boyar: Rus aristokratlarının bir şeref unvanı (18. yüzyılın ilk dönemlerinde Büyük Peter tarafından sonlandırıldı).

Bylina: Eski destansı halk şarkısı ya da mitolojik unsurların olduğu tarih. Çoğu halkbilimci *byliny*'nin (çoğulu) onuncu yüzyıl Kievan Rus'undan bu yana kullanıldığını düşünüyor. Başlangıçta prenslerin maiyetindeki şarkıcılar tarafından söylenirken alt sınıfın skomorokhi veya gezici ozanları tarafından da söylenmeye başladı (aşağıya bakınız). Halkbilimciler on sekizinci yüzyıldan sonra bunları toplamaya başladı. Illia Muromets, Kievan döneminin ünlü bir byliny kahramanıdır. Sadko, ortaçağa özgü Avrupalı şiirsel öykülerine ruhen yakın olan Novgorod döneminin ilk örneğidir.

Byt: Hayat tarzı (*byvat* sözcüğünden geliyor: olmak ya da gerçekleşmek) Terim, 19. yüzyıldan sonra, *byt* ile *bytie*'yi (aşağıya bakınız) karşılaştıran aydın sınıf tarafından 'eski', Rus yaşam tarzı ile ilişkilendirildi.

Bytie: Anlamlı varoluş –*byt*'in aşılması– aydın sınıf tarafından tanımlanan anlamda.

Chastushka: Basit, çoğunlukla kaba, kafiyeli şarkı.

Daça: Küçük taşra ya da banliyö evi, çoğu kez yüksek tabaka için yazlık ev.

Devichnik: Şarkılarla yapılan evlilik öncesi ritüel: Gelin yıkanır ve bakire

saç örgüsü açılıp evlilik hayatına girişini sembolize etmek için yeniden iki örgü olarak örülür.

Gusli: *Skomorokhi (aşağıya bakınız) ile bağlantılı kanun ya da santur benzeri* eski bir Rus çalgı modeli.

Holy Fool: *(Yurodivyi)* Kâhin veya büyücü. İsa uğruna meczuplaşmış kişi, kısaca Kutsal Soytarı, taşrada gezinen keşiş. Sıradan insanların büyük saygı gösterdiği Kutsal Soytarı, soylu ailelerce de çoğunlukla konukseverlikle karşılanırdı. Kutsal soytarı, bir şaman gibi ağlayarak ve çığlık atarak danslar yapar, başına atlarınki gibi koşum veya demir başlık takarak tuhaf giyinir, törenlerde davul veya zil çalardı.

Kaftan: Kemerli uzun tunik.

Khalat: Bir çeşit sabahlık (veya robdöşambr).

Khorovod: *(Hora)* Grup tören dansı.

Kokoshnik: Geleneksel kadın başlığı, yeni-Rus mimari tarzında bir süsleme şekli olarak kullanıldı.

Koumis: Mayalanmış kısrak sütü.

Kuchka: "Küçük yığın" – Genel olarak "Yeni Rus Okulu" olarak bilinen ve Balakirev etrafında toplanan bir grup genç Rus ulusalcı besteciyi (kuchkistler) tarif etmek için 1867'de Vladimir Stasov tarafından yaratılan bir sözcük. Ancak bazen "Yüce Beşler" ya da "Güçlü Küme" olarak da bilinirler: Balakirev, Rimski-Korsakov, Borodin, Cui ve Musorgski.

Kulak: Kapitalist köylü.

Kvas: Bir çeşit hafif Rus birası, genellikle mayalanmış çavdar, su ve şekerden yapılır

LEF: Left Front of Art (1922-5); Sanatta Sol Cephe 1927 ve 1929 arasında Yeni Sanatta Sol Cephe hareketi yeniden dirildi.

Lubok: Halkbilimden metin ve şekillerin bastırıldığı renkli bir gravür veya broşür.

Matruşka: İç içe geçen Rus bebeği.

Narod: İşçi sınıf.

NEP: New Economic Policy (1921-29), Yeni Ekonomik Politika.

Nepodvizhnost: Rus halk müziğine müzikbilimciler tarafından atfedilen, hareketsiz ya da geliştirilemeyecek müzik niteliği.

NKVD: Halkın İçişleri Komiserliği, 1930'lu yıllarda siyasi polis oldu.

Oblomovshchina: Rusça bir terim, tembellik veya atalet – Gonçarov'un aynı isimli romanındaki Oblomov karakterinden alınma.

Oprichnina: Korkunç İvan'ın kişisel milisi.

Pliaska: Bir Rus dansı.

Pochvennichestvo, pochvenniki: Anavatan hareketi - 1860'larda Slavcı ve Batıcı prensiplerin sentezini destekleyen bir grup aydın.

Proletkült: Proletarya Kültür örgütü.

RAPP: (1928-32) Proleter Yazarlar Rus Birliği.

Raznochintsy: Karışık sosyal geçmişi olanlar (genellikle bir ebeveyn soylu kana sahipken diğeri ruhban ya da tüccar sınıfından; özellikle on dokuzuncu yüzyılın radikal aydın sınıfı arasında olağan.

Samizdat: Genellikle Brejnev döneminin rejim muhalifleriyle ilişkilendirilen gayriresmi ya da gizli yayın.

Semaver: Çay yapımında su ısıtmak için kullanılan büyük madeni kap.

Sarafan: Bir çeşit tunik.

Skomorokhi: *Gusli* çalgıcıları (yukarı bakınız) ve halk hikâyesi veya byliny (yukarı bakınız) söyleyen gezgin ozanlar, büyük olasılıkla 1648'de Çar Alexei tarafından yasaklanan eski Slav şamanların torunları.

Smotrinie: Nikâh sözleşmesinden önce gelinin damadın ailesi tarafında incelenmesi geleneği.

Sobornost: Slavcı düşüncede Hıristiyan sevgi ve kardeşliğin gerçek topluluğu olarak Rus Kilisesi.

Streltsy: On yedinci yüzyılın sonuda Büyük Petro'nun reformlarına karşı Moskova *boyar*larını ve Eski İnancı korumak için bir dizi ayaklanma çıkaran silahşorlar.

Troyka: Üç atlı araba veya kızak.

Veche: On beşinci yüzyıl sonlarında Moskova'ya boyun eğmeden once Novgorod ve diğer şehir devletlerin cumhuriyetçi meclisi.

Zakuski: Ordövr, ana yemekten önce yenilen iştah açıcı.

Zemstvo: 1864 ve 1917 yılları arasında, kibar sınıf kontrolündeki bölge veya eyalet yönetim meclisi.

Zhdanovshchina: Kelime anlamıyla "Zhdanov saltanatı": 1945'ten sonra, Stalin'in ideoloji ve kültür politikası bakanı Andrei Zhdanov'un yönetimi.

Kronolojik Tablo

TARİHİ OLAYLAR	KÜLTÜREL DÖNÜM NOKTALARI
862- Büyük Kievan Prensliği	
911 Slavların Konstantinopol'e akını	
960'lar Hazar ve Peçenek İstilaları	
988 Prens Vladimir Bizans Hıristiyanlığını kabul eder	
	c. 1017 *İlk kayıt*
	c. 1040 Kievan Rus'un ilk kayıtları
	1041 St Sophia, Kiev
	1050 St Sophia, Novgorod
1054 Bizans ve Roma Kiliselerinin ayrılması	
1094 Polovtsianların Kiev'i işgali	
	1103 Müjde Kilisesi, Novgorod
1136 Novgorod Kiev'den ayrılır	
	1158 Upsenski Katedrali, Vladimir
1185 Prens İgor'un Polovtsian seferi	c. 1187 *İgor'un Seferinin Hikâyesi*
	1216-25 Yaroslav'daki Katedraller, Vladimir-Suzdal
c. 1230- Moğol istilası	
1236-63 Novgorod'da Alexander Nevski yönetimi	
1240-42 Nevski İsveç ve Alman şövalyelerini yener	
1270 Novgorod Hansa Birliği'ne katılır	

1326 Metropolitanlık Moskova'ya taşınır

1359-89 Moskova'da Dmitri Donskoi yönetimi
1380 Dmitri, Kulikovo alanında Moğolları yener
1389-95 Timurlenk Altın Orda'ya saldırır

1439 Floransa Konseyi
1453 İstanbul'un fethi
1462-1505 III. İVAN devri
1471 Moskova Novgorod'u ilhak eder
1480s Altın Orda'nın dağılması
1485 Moskova Tver'i ilhak eder

1505-33 III. VASİLY devri
1510 Moskova Pskov'u ilhak eder
1533-84 IV. İvan ("KORKUNÇ İVAN') devri
1552-56 Kazak ve Astrahan Hanlıklarının fethi

1565 Korkunç İvan'ın kişisel ordusu *oprichnina* kurulması
1582 Ermak'ın Sibirya Hanlığı'nı fethi
1584-98 I. FEDOR saltanatı; Boris Godunov naip
1589 Moskova Patrikhanesi'nin kurulması
1598-1605 BORIS GODUNOV devri
1605-13 'Karışıklık Dönemi'

1326 Yükseliş Katedrali, Moskova Kremlin
1333 Başmelek Katedrali, Moskova Kremlin

c. 1400 Uspenski Katedrali, Zvenigorod
1405 Rublev'in Doğuş ikonu
1410-22 Rublev'in Kutsal Üçlü ikonu
1433 b. Nil Sorskii

1487 Kremlin cephaneliği

1560 St Basil Katedrali, Moskova
1564 İlk Rusça kitap basıldı

1598 Teslis Kilisesi, Moskova

1610 Polonyalı birliklerin Moskova işgali
1612 Minin ve Pozharski milislerinin Polonyalıları kovması
1613-45 MIKHAIL ROMANOV devri
1614 Moskova matbaası
1632 Kiev Akademisi
1636 Kremlin Terem Sarayı
1639 Kazaklar Pasifik kıyılarına ulaşır
1645-76 ALEXEI devri
1648 *Skomorokhi*'lerin yasaklanması
1653 Patrik Nikon'un reformları
1654 Eski İnananlar'ın kiliseden ayrılması
1670-71 Stenka Razin isyanı
1676-82 FEDOR ALEXEIVICH devri
1682-1725 I. PETRO (BÜYÜK PETRO) devri
1685 Slav Yunan Latin Akademisi, Moskova
1697-98 Petro'nun Avrupa ziyareti
1698 Streltsy isyanlarının bastırılması
1700 Jülyen takviminin benimsenmesi
1703 St Petersburg'un kurulması
1703 İlk Rus gazetesi Peter ve Paul Kalesi
1709 Poltava Savaşı'nda İsveç'in yenilgisi
1710 Yeni sivil alfabe
1711 Senato'nun kurulması
1712 İmparatorluk Sarayı'nın St Petersburg'a taşınması
1714 Yazlık Saray, St Petersburg Kunstkamera
1717 *Gençliğe Onurlu Bir Ayna*
1721 Patriklik, Kutsal Sinod tarafından değiştirildi
1722 Rütbeler Tablosu
1725-27 I. KATERİNA devri
1725 Bilimler Akademisi
1727-30 II. PETRO devri
1730-40 I. ANNA devri
1731 Rusya'da ilk opera

1733 Trezzini: Peter ve Paul Katedrali
1734 Kışlık Saray Tiyatrosu
1737 St Petersburg'un Düzenli Gelişimi Komisyonu
1739 Tatishchev: Avrupa Sınırı olarak Urallar
1740- Fıskiyeli Ev'in yeniden inşası (Şeremetevo Sarayı)

1741-61 ELIZABETH devri

1741- Rastelli'nin Yazlık Sarayı, St Petersburg
1750 Sumarokov: Canavarlar
1754- Rastelli'nin Kışlık Sarayı
1755 Moskova Üniversitesi'nin kuruluşu
1757 Sanat Akademisi, St Petersburg
1757 Lomonosov'un *Rusça Gramer*'i

1762-96 II KATERİNA ("BÜYÜK KATERİNA") devri
1762 Soyluların zorunlu devlet hizmetinden azat edilmesi
1764 Kilise arazilerine devlet tarafından el konması, soylu kadınlar için Smolny Manastırı

1766 Trediakovski: *Tilemakhida*

1768-74 Türkiye ile savaş

1768- Falconet'in Bronz Atlı'sı
1769 Fonvizin: Tuğbay
1772 Fomin: *Anyuta*

1773-74 Pugachev isyanı
1775 Eyalet yönetiminde reform

1777- Kuskovo'da Şeremetevo Tiyatrosu
1779 Şeremetevo operasında Praskovya'nın ilk sahneye çıkışı
Kniazhnin: *Araba Kazası*

1780- Cameron'un Pavlovsk meclisi

1782 Fonvizin: *Ana Kuzusu*

1783 Kırım'ın ilhakı

1783 Rus Akademisi'nin kurulması
1784 Shcherbatov: *Ophir Ülkesine Seyahat*

1788-91 Türkiye ile savaş
1789 Fransız Devrimi

1790- Ostankino'nun inşası (Şeremetevo Sarayı)
1790 Lvov-Prach: *Rus Halk Şarkıları Derlemesi*
1790 Radishchev: *St Petersburg'dan Moskova'ya yolculuk*
1791-1801 Karamzin: *Bir Rus Gezginin Mektupları*
1792 Karamzin: *Zavallı Liza* ve *Natalia*

1796-1801 PAUL devri
1801-25 I ALEXANDER devri
1801- Kafkasya'ya doğru genişleme

1802 Karamzin: Rus Yazarlar Panteonu

1803 Halk tiyatrolarında imparatorluk tekeli

1805-07 Fransa ile savaş

1810 Tsarskoe Selo'da lise

1812 Napolyon'un istilası
1814 Rus askerleri Paris'te
1815 Viyana Kongresi

1818- Karamzin: *Rus Devlet Tarihi*
1818- St Isaac Katedrali, St Petersburg

1819 St Petersburg Üniversitesi'nin kurulması
1920 Venetsianov: *Harman Yeri*
1820 Puşkin: *Ruslan ve Liudmila*
1820-21 Puşkin: *Kafkas Esiri*
1822-24 Griboedov: *Akıldan Bela*

1825 Dekabrist ayaklanması
1825-55 I NICHOLAS devri

1830-31 Polonya isyanı

1825 Puşkin: *Boris Godunov*
1827 Kiprenski: *Puşkin'in Portresi*
1831 Gogol: *Çiftlikte Akşamlar*
1833 Puşkin: *Yevgeni Onegin; Bronz Atlı; Pugachev Tarihi*
Bruillov: *Pompei'nin Son Günleri*
1834 Puşkin: *Maça Kızı*
1835 Gogol: "Taras Bulba'
1836 Chaadaev: *İlk Felsefi Mektup*
Glinka: *Çar İçin Bir Yaşam*
Gogol: *Müfettiş*1840
Lermontov: *Çağımızın Bir Kahramanı*

1837 Kışlık Saray'da yangın

1842- İlk demiryolunun inşası

1842 Gogol: *Ölü Canlar Birinci Bölüm*

1844 Odoevski: *Rus Geceleri*
1846 Gogol: *Dostlarla Yazışmalardan Seçilmiş Pasajlar*
1846- Solntsev: *Rus Devletinin Antikaları*
1847 Belinski: *Gogol'a Mektup*

1849 Petrashevski grubunun tutuklanması (Dostoyevski)

1852 Turgenyev: *Bir Avcının Notları*
1852- Herzen: *Geçmişim ve Düşüncelerim*

1853-56 Kırım Savaşı
1855-81 II ALEXANDER devri
1858 Amur bölgesinin fethi
1859 Kafkasların fethi

1859 Goncharov: *Oblomov*
1860 Ostrovski: *Fırtına*
Stroganov Sanat Okulu, Moskova

1861 Serflerin serbest bırakılması

1861 St. Petersburg Konservatuvarı'nın akademi düzenine sanatçıların ("Gezginler') isyanı
1862 Dostoyevski: *Ölüler Evi*
Turgenyev: *Babalar ve Çocuklar*
Chernyshevski: *Ne Yapmalı?*
1863- Nekrasov. *Kim Rusya'da Mutlu?*

1864 *Zemstvo*'ların kuruluşu, hukuki reformlar yeni ilköğretim kanunları
1865 Sansürün gevşemesi
1865-76 Semerkand, Hiva ve Buhara'nın fethi

1865 Tolstoy: *Savaş ve Barış*
1866- Balakirev: *Tamara*
Dostoyevski: *Suç ve Ceza*
Afanasiev: *Slavların Doğaya Şiirsel Bakışı*
1868 Stasov: Rus *Byliny'nin Kökenleri*
Dostoyevski: *Budala*

1870- Przhevalski'nin Orta Asya'yı keşfi

1868—74 Musorgski: *Boris Godunov*
1871- Abramtsevo sanatçı kolonisi
1872 Dostoyevski: *Ecinniler*1873 Repin: *Volga Gemicileri*
Rimski-Korsakov: *Pskov'lu Bakire*
1873- Tolstoy: *Anna Karenina*
1874- "Halka Gidiş" hareketi
1874 Musorgski: *Khovanshchina; Bir Sergiden Resimler,*
Petersburg'da Vereshchagin sergisi

1877-78 Rus Türk savaşı

1881 II. Alexander'a suikast
1881-94 III. ALEXANDER devri
1881 Siyasal polisin kurulması (Okhrana)
1882 Yahudi karşıtı yasalar

1890 *Zemstvo*'lara kısıtlamalar

1891-93 Kıtlık

1894-1917 II. NICHOLAS devri

1897 Birinci ulusal nüfus sayımı

1898 Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nin kuruluşu

1900 Rusya'nın Mançurya'yı işgali

1877 Balakirev'in köylü şarkıları uyarlamaları
1879- Tolstoy: *İtiraflarım*
1880 Dostoevski: *Karamazov Kardeşler*

1883 Kurtarıcı İsa Katedrali, Moskova
1884 Surikov: *Boyar'ın Karısı Morozova*
1885 Mamontov'un Özel Operası
1886 Tolstoy: *İvan İlyiç'in Ölümü*
1887 Çehov: *Bozkır*Levitan: *Volga'da Akşamlar*
1890 Borodin: *Prens İgor*
Çaykovski: *Maça Kızı; Uyuyan Güzel*
1891 Rahmaninov: İlk Piyano Konçertosu
1892 Levitan: *Vladimirka*
Tretiakov Müzesi kuruldu
1893-94 Çehov: *Sahalin Adası*
1894—Rus Sembolistler
1895 Çaykovski: *Kuğu Gölü*
Surikov: *Ermak'ın Sibirya'yı Fethi*
Etnografya Müzesi, St Petersburg
1896 Çehov: *Martı; Vanya Dayı*
1897 Rimski-Korsakov: *Sadko*
Çehov: *Köylüler*
1898 Moskova Sanat Tiyatrosu
1898- "Sanat Dünyası"Talashkino sanatçı kolonisi
1899 Tolstoy: *Diriliş*

1901 Sosyalist Devrimci Parti'nin kuruluşu

1903 Trans-Sibirya demiryolu tamamlandı
Sosyal Demokratlar bölündü: Bolşevikler kuruldu
1904-05 Rus Japon savaşı

1905 Devrimci protestolar
Ekim manifestosu
1906 İlk yasama (Duma) meclisi
1906- Stolypin Başbakan
1907 İkinci ve üçüncü yasama (Duma) meclisi

1911 Stolypin süikastı
1912 Dördüncü yasama (Duma) meclisi
1913 Romanov'ların üç yüzüncü yılı

1914- Birinci Dünya Savaşı
St Petersburg'un adı Petrograd oldu
1916 Rasputin suikastı
1917 Şubat Devrimi
Çarın tahttan feragat etmesi
Geçici Hükümet

1901 Roerich: *İdoller*
Çehov: *Üç Kız Kardeş*

1904 *Çehov*: *Vişne Bahçesi*
Blok: *Güzel Bir Kadın Hakkında Şiirler*
1904 Linyova'nın köylü şarkıları uyarlamaları
1905- Scriabin: *Coşku'nun Şiiri*
1906 Gorki: *Ana*
Akan Kan Kilisesi

1907 Kandinski: *Renkli Hayat*
Rimski-Korsakov: *Görünmez Kitej Kenti Söylencesi*
1909 *Vekhi* yayımlandı
Rahmaninov: Üçüncü Piyano Konçertosu
1910 Bunin: *Köy* Stravinski/Ballets Russes: *Ateşkuşu* Goncharova: *Hasat*
1910- "Jack of Diamonds" sergisi
1911 Stravinski/Ballets Russes: *Petruşka*
Kandinski: *Bütün Azizler II*
1913 *Stravinski*/Ballets Russes: *Bahar Ayini*
Malevich: *Siyah Kare*
Mandelstam: *Taş*
Tsvetaeva: *İki Kitaptan*
1913-14 Bely: *Petersburg*
1914 Ahmatova: *Tespih*

1915 Rahmaninov: *Akşam Duası*
1917- Proletkült
Tsvetaeva: *Kuğuların Kampı* (Sovyet Baskısı :1957)

Bolşevikler gücü ele geçirdi
LENİN Sovyet Hükümeti'nin

1918 Kurucu Meclis'in kapanması
Brest Litovsk Anlaşması

1918 Blok: *On iki; İskitler*
Mayakovski/Meyerhold: *Gizemli Güldürü*

1918-21 İç Savaş

1920 Tatlin'in III Uluslararası Kulesi
Zamyatin: *Biz* (Sovyet Baskısı. 1988)

1921- Yeni Ekonomi Politikası (NEP)

1921 Gumilev'in idamı
Tsvetaeva: *Kilometre Taşı*

1921-22 Kıtlık

1922 STALIN SSCB parti genel sekreterliğine atandı

1922 Troçki'nin Ahmatova ve Tsvetaeva'ya saldırısı
Ahmatova: *Anno Domini MCMXXI*
Mandelstam: *Hüzün*
Meyerhold'un *Deyyus*'u sahneye koyması
Sol Cephe'nin oluşumu

1923 Mayakovski: *Pro eto*
Stravinski/Ballets Russes: *Köylü Düğünü*
Tsvetaeva: Zanaat

1924 Lenin'in ölümü
Petrograd'ın adı Leningrad oldu

1924 Eisenstein: *Grev*

1925 Eisenstein: *Potemkin Zırhlısı*
Bulgakov: *Beyaz Muhafız*

1927 Troçki partiden atıldı

1928 Birinci Beş Yıllık Plan

1928 Eisenstein: *Ekim*
Tsvetaeva: *Rusya'dan Sonra*
Rus Proleter Yazarlar Birliği (RAPP) kuruldu

1929 Tarımın zorunlu kamulaştırılması

1929 Vertov: *Kameralı Adam*
Mayakovski/Meyerhold: *Tahtakurusu*

1930 Çalışma kampı sistemi kuruldu

1930 Mayakovski'nin *intiharı*
Stravinski: *Mezmurlar*

Senfonisi
Şostakoviç: *Burun*

1932 Stalin'in karısının intiharı
1932-34 Kıtlık

1932 Sovyet Yazarlar Birliği kuruldu
Sosyalist realizm doktrini formüle edildi
Ostrovski: *Ve Çeliğe Su Verildi*
1933 Bunin'e Nobel Ödülü verildi

1934 Kirov suikasti

1934 Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi
Mandelstam'ın ilk tutuklanışı
Şostakoviç: *Mtsensk'li Lady Macbeth*

1935- Partide tasfiyeler
1936-38 Göstermelik davalar
1937-38 Kitle terörü

1935- Ahmatova: *Ağıt (Requiem)*

1937 Şostakoviç: Beşinci Senfoni
1938 Mandelstam'ın ikinci tutuklanışı
Nabokov: *Armağan*
Eisenstein/Prokofiev: *Alexander Nevski*

1939 Nazi-Sovyet anlaşması

1940 Bulgakov: Usta *ile Margarita* (Sovyet baskısı: 1966)
1940- Ahmatova: *Kahramanı Olmayan Şiir*

1941 Almanya'nın Sovyetler Birliği'ni işgali
1941-44 Leningrad kuşatması

1941 Nabokov: *Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı*
1941- Prokofiev: *Savaş ve Barış*

1942 Stalingrad savaşı
1943 Stalin kilise konseyine izin verir
1945 Sovyet askerleri Berlin'de

1942 Şostakoviç: Yedinci Senfoni ("Leningrad")

1945 Eisenstein/Prokofiev: *Korkunç İvan* (Bölüm 7)
1946 Parti Ahmatova ve Zoshchenko'ya saldırır

1947 Soğuk Savaş'ın başlangıcı
1948 Yahudi karşıtı kampanya; Mikholes'in öldürülmesi "biçimci'lere saldırı

1951 Nabokov: *Hafıza, Konuş*

1953 Stalin'in ölümü için doktorların planı KRUŞÇEV'in genel sekreterliği onaylandı

1955 Nabokov: *Lolita*

1956 Stalin karşıtı kampanya: "Buzlar Çözülüyor"
1957 ilk Sputnik uzaya fırlatıldı

1957 Pasternak: *Doktor Jivago* İlk olarak İtalya'da basıldı)
1958 Pasternak'a Nobel ödülü verildi

1961 Gagarin'in uzayda uçuşu
1962 Küba füze krizi

1962 Solzhenitsyn: *İvan Denisoviç'in Hayatında Bir Gün*

1964 Kruşçev'in düşüşü BREJNEV genel sekreterliğe seçildi

1966 Tarkovski: *Andrei Kublev*
1970 Soljenitsin'e Nobel Ödülü verildi
1972 Tarkovski: *Solaris*

RESİMLER VE FOTOĞRAFLAR İÇİN TEŞEKKÜR LİSTESİ

Telif sahiplerine ulaşmak için her türlü çaba gösterilmiştir. Yayıncılar hata ya da eksiklikleri daha sonraki baskılarda düzeltmekten memnun olacaklardır.

İç Kapak

Ivan Bilibin: *Grad Kitezh* sahne tasarımı, 1928. Ashmolean Müzesi, Oxford

Bölüm Başları

1. Benjamin Paterssen: *Vue de la grande parade au Palais de l'Empereur Alexandre ıer à St Petersburg*, 1803 dolayları. (Ashmolean Müzesi, Oxford.)
2. Adolph Ladurnier: St. Petersburg, Kış Sarayı'nın Beyaz Salonu'ndan bir görünüm. (1838. Hermitaj Devlet Müzesi, St. Petersburg/Petruşka, Moskova.)
3. St. Basil Katedrali, Kızıl Meydan, Moskova, on dokuzuncu yüzyıl sonları. (Fotoğraf: David King koleksiyonu, Londra.)
4. Orta Rusya'da tek caddeli tipik bir köy, 1910 dolayları. (Fotoğraf: Netta Peacock. Victoria&Albert Müzesi Resim Kütüphanesi, Londra.)
5. Natalia Goncharova: *Ateşkuşu* (1926) için arka perde tasarımı. (Victoria&Albert Müzesi Resim Kütüphanesi, Londra.)
6. İskit figürleri: On dokuzuncu yüzyıl sonları arkeolojik gravürleri.
7. Anna Akhmatova Fıskiyeli Ev'de. ©Fıskiyeli Ev Anna Akhmatova Müzesi, St. Petersburg.
8. Igor ve Vera Stravinski'nin Moskova Şeremetevo Havaalanı'na gelişleri, 21 Eylül 1962. Igor ve Vera Stravinski, Fotoğraf Albümü 1921-1971'nden alınmıştır. (Londra: Thames&Hudson, 1982.)

Metin İçi Resimler

1. *Bronz Atlı*'nın kaidesi için dev kayanın kaldırılışı. A.P. Davydov'un çiziminden yapılan gravür, 1782.
2. On yedinci yüzyıl Moskovalı kostümleri. Adam Olearius'un *Moskof ve İran Seyahatleri* eserinden gravür. (Hamburg: Schleswig, 1669.)
3. Ostankino Şeremetev Tiyatrosu, Fotoğraf © William C. Brumfield.
4. Gérard de la Barthe: *Moskova'da Tedavi Banyosu,1790*. Puşkin Müzesi, Moskova (Fotoğraf: AKG Londra.)
5. 'Köylü Prens': Sergei Volkonski Irkutsk'da. A. Lavignon tarafından dagerreyotipi (/Eski fotoğraf tekniği), 1845 (Fotoğraf: Novosti, Londra.)
6. Alexei Venetsianov: *Pancar Temizleme, 1820*. ©2002 Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg/Petruşka, Moskova.
7. Geleneksel Rus kostümü içinde bir sütanne. Erken yirminci yüzyıl fotoğrafı. Özel koleksiyon. Chloe Oblenski'nin *Rus İmparatorluğu: Fotoğraflarla bir Portre* eserinden alınmıştır (Londra: Jonathan Cape, 1979.)
8. Novgorod St. Sophia Katedrali önündeki meydanda bulunan Rusya'nın Binyılı anıtı. Fotoğraf: Mikhail Mikeshin, 1910'ların başı.
9. Maria Volkonski ve oğlu Misha. Dagerreyotipi (Eski fotoğraf tekniği), 1862. Christine Sutherland'ın *Sibirya Prensesi: Maria Volkonski ve Dekabrist Sürgünlerin Hikâyesi* eserinden alınmıştır (Londra: Methuen, 1984).
10. Etienne-Maurice Falconet: *Bronz Atlı*. Büyük Petro Anıtı, 1782 (Fotoğraf: Hulton Arşivi, Londra).
11. Viktor Gartman: Kiev şehir kapısı çizimi (fotoğraf: Novosti/Bridgeman Sanat Kütüphanesi, Londra).
12. Vladimir Shervud: Rus Müzesi, Kızıl Meydan, Moskova. 1900'lerin başı (Fotoğraf: Alexander Meledin Koleksiyonu/Mary Evans Fotoğraf Kütüphanesi, Londra).
13. Ilia Repin: *Volga Mavnacıları* için çizimler, 1870. Ulusal Galeri, Prag
14. Tolstoy'un Yasnaya Polyana mülkü. On dokuzuncu yüzyıl sonlarından bir fotoğraf
15. Elena Polenova: 'Kedi ve Baykuş' oymalı kapı, Abramtsevo Atölyesi, 1890'ların başı. Izobrazitel'noe Iskusstvo'nun izniyle, Moskova.
16. Abramtsevo'da bir kilise. Viktor Vasnetsov tasarımı, 1881-82. (Fotoğraf ©William C. Brumfield.)

17. *Gusli* çalgıcısı. Chloe Oblenski'nin *Rus İmparatorluğu: Fotoğraflarla bir Portre* eserinden alınmıştır (Londra: Jonathan Cape, 1979).
18. Nikolai Roerich: *Bahar Ayini*'nin ilk sahneye konmasında Ergenler için kostümler, Paris, 1913 (Fotoğraf: Lebrecht Koleksiyonu, Londra).
19. Stravinski Ustilug'daki evlerinin verandasında bir köylü *gusli* çalgıcısı tarafından söylenen halk şarkısını kaydediyor, 1909 (fotoğraf: Théodore Strawinsky Vakfı / Lebrecht Koleksiyonu, Londra).
20. Kuzey Rusya'da bir manastırda keşişler (Fotoğraf: Popperfoto, Northampton).
21. Tipik kıyafetleri içinde bir grup Komi. 1912 dolayları, S.I. Sergel'in fotoğrafı. L.N. Molotova'nın *SSCB Halkı Etnografya Müzesi'nden Rusya Federasyonu Halk Sanatı* eserinden alınmıştır (Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1981).
22. Vasily Kandinski: Komi bölgesi binalarından çizimler. Vologna Günlüğü'nden, 1889. Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris. (© fotoğraf CNAC/MNAM Dist. RMN) © ADAGP, Paris ve DACS, Londra 2002
23. Davul, baget ve kamçı tutan maskeli Buryat şamanı. Fotoğraf Toumanoff'dan, 1900'lerin başı.
24. Mikhail Lermantov'un Çerkes kılıcı ve pelerini ile yaptığı kayıp otoportresinin suluboya kopyası, 1837. (Fotoğraf: Novosti, Londra.)
25. Vladimir Stasov: Rusça 'B' harfinin on dördüncü yüzyıl Novgorod elyazması çalışması. Stasov'un *Russkii naroodnyi ornament* eserinden alınmıştır, 1872 (© İngiliz Kütüphanesi, Londra [ref.7743]).
26. Vladimir Stasov: Rimski-Korsakov'un opera partisyonu *Sadko*'nun baş sayfası, 1897. (Fotoğraf © İngiliz Kütüphanesi, Londra [ref.G 1073.a])
27. Akhmatova ve Punin Fıskiyeli Ev'in avlusunda, 1927. © Fıskiyeli Ev Anna Akhmatova Müzesi, St. Petersburg.
28. Liubov Popova: Meyerhold'un *Deyyus* eserinin 1922 yapımının sahne düzenlemesi. Tretyakov Galerisi, Moskova (Fotoğraf: Bridgeman Sanat Kütüphanesi, Londra).
29. Alexander Rodchenko: 'Ona ve Bana', Mayakovski'nin *Por eto*'sundan bir çizim, 1923. Özel koleksiyon. ©DACS 2002.
30. 'İtalyan Katedrali içindeki Rus Evi'. Andrei Tarkovski'nin *Nostalji* eserinden son kare, 1983 (Fotoğraf: Ronald Grant Arşivi, Londra).
31. Sergei Efron ve Marina Tsvetaeva, 1911. Viktoria Schweitzer'in izniyle.

Renkli Levhalar Bölüm 1

1. Nikolai Argunov: *Praskovya Şeremeteva Portresi, 1802.* ©2002, Devlet Seramik ve XVIII Yüzyıl Emlak Müzesi, Kuskovo/Petruşka, Moskova.
2. Vasily Tropinin: *Puşkin Portresi*, 1827. Puşkin Müzesi, Moskova (Fotoğraf: AKG Londra).
3. Alexei Venetsianov: *Evin Hanımının Sabahı, 1823.* ©2002, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg/Petruşka, Moskova.
4. Alexei Venetsianov: *Sürülmüş Tarlada: Yaz, 1827.* Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova (Fotoğraf: Bridgeman Sanat Kütüphanesi, Londra).
5. Vasily Perov: *Dinlenen Avcılar, 1871.* Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova (Fotoğraf: Bridgeman Sanat Kütüphanesi, Londra).
6. Terem Sarayı'nın içi, Kremlin, Moskova. Fedor Solntsev tarafından restore edilmiştir. (Fotoğraf: Novosti, Londra.)
7. Vasily Surikov: *Boyar'ın Karısı Morozova, 1884.* Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova (Fotoğraf: Scala, Floransa).
8. Mikhail Perkin tarafından Fabergé için yapılan İmparatorluk Sunum Kovsh'u, 1906.© Photothèque de la Musée des Arts Décoratifs, Paris.
9. Sergei Vashkov tarafından Fabergé için yapılan Siren vazo, 1908. ©2002, Devlet Tarih Müzesi, Moskova/Petruşka, Moskova.
10. Ilia Repin: *Viadimir Stasov Portresi, 1873.* ©2002, Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova.
11. Ilişa Repin: *Volga Gemicileri, 1873.* © Rus Devlet Müzesi, St Petersburg/Petruşka, Moskova.
12. Ivan Kramskoi: *Köylü Ignaty Pirogov,1874.* © 2002, Kiev Rus Sanatları Müzesi, Kiev, Ukrayna/Petruşka, Moskova.
13. Leon Bakst: *Diaghliev ve Dadısı Portresi, 1906.* ©2002, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg/Petruşka, Moskova.

Renkli Levhalar Bölüm 2

1. *Bahar Ayini* için Igor Stravinski tarafından yapılan orijinal partisyon, 1913. Özel koleksiyon (Fotoğraf: Bridgeman Sanat Kütüphanesi, Londra. Telif hakkı 1912, 1921 Hawkes&Son (Londra) Ltd. Boosey & Hawkes Müzik Yayıncıları Ltd izniyle alınmıştır.

2. Viktor Vasnetsov: Mamontov'un Abramtsevo'da sahnelediği Rimski-Korsakov'un *Kar Bakiresi* operasının sahne dizaynı, 1881. (Fotoğraf: Novosti, Londra)
3. *Bahar Ayini* için Nikolai Roerich tarafından hazırlanan set ve kostümler, orijinal balenin 1987 yılında yeniden canlandırması için Joffrey Ballet tarafından yapıldı. © Herbert Migdoll.
4. Nikolai Roerich: *İdoller,1901*. © 2002, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg/Petruşka, Moskova.
5. Nikolai Roerich: Şikago Opera'sının 1922 tarihli prodüksiyonu *Kar Bakiresi* kostüm tasarımları, 1921. Nicholas Roerich Müzesi'nin izniyle, New York
6. Vasily Kandinski: *Renkli Hayat, 1907*. ©Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih ©ADAGP, Paris ve DACS, Londra 2002.
7. Vasily Kandinski: *Bütün Azizler II, 1911*. © Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih ©ADAGP, Paris ve DACS, Londra 2002.
8. Vasily Kandinski: *Oval No.I, 1925*. Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, CCI, Paris (©fotoğraf CNAC/MNAM Dist. RMN) © ADAGP, Paris ve DACS, Londra 2002.
9. Şaman kuş başlığı, sedir ağacı, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı. Büyük Petro Antropoloji ve Etnoğrafya Müzesi (Kunstkamera) koleksiyonu, Rus Bilim Akademisi, St. Petersburg.
10. Isaak Levitan: *Vladimirka, 1892*. Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova (Fotoğraf: Scala, Floransa).
11. Vasily Vereshchagin: *Sürpriz Saldırı, 1871*. (Fotoğraf: Christie's Images, Londra.)
12. Kuzma Petrov-Vodkin: *Kızıl Atın Banyosu, 1912*. Tretyakov Devlet Müzesi, Moskova (Fotoğraf: Scala, Floransa).
13. Kazimir Malevich: *Kızıl Süvari, 1930*. Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg (Fotoğraf: Scala, Floransa).
14. Natan Altman: *Anna Akhmatova Portresi, 1914*. © 2002, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg/Petruşka, Moskova © DACS 2002.

İzinler

Yazar aşağıdakilere kaynaklarından alıntı yapmasına izin verdikleri için teşekkür eder:

Richard Taylor'ın, Eisenstein'ın *Selected Works* baskısı nedeniyle The British Film Institude'e.

Christopher Barnes'ın *Boris Pasternak: A Literary Biography* alıntıları için Cambridge University Press'e.

Elaine Feinstein'ın Marina Tsvetaeva çevirileri için Carcanet Press'e. Max Hayward'ın *Hope Against Hope* çevirisi için Harvill Press/Random House ve Atheneum/Simon & Schuster'a.

Kenneth Lantz'ın Dostoyevski'nin *A Writer's Diary* çevirisi için Northwestern University Press'e.

L. ve A. Maude'un *War and Peace* çevirisi, James E. Falen'ın *Eugene Onegin* çevirisi, C. English'in *Village Evenings near Dikanka* çevirisi ve Robert Hingley'in *The Princess and Other Stories* çevirisi için Oxford University Press'e.

Rosemary Edmonds'ın *Anna Karenina, The Death of Ivan Ilyich* ve *Childhood, Boyhood, Youth* çevirileri, David Magarshack'ın *Dead Souls* ve *The Brothers Karamazov* çevirileri, Charles Johnston'ın *Eugene Onegin* çevirisi, Ronald Wilk'ın *The Kiss and Other Stories, My Childhood* ve *My Universities* çevirileri, David McDuff'ın *The House of the Dead* çevirisi, Elisaveta Fen'in Çehov'un *Plays* çevirisi ve Richard Freeborn'un *Sketches from a Hunter's Album* çevirisi için Penguin Books'a.

Luba and Michael Terpak'ın *Sakhalin Island* çevirisi için Pocket Books/Simon & Schuster'a.

Judith Henschmeyer'in Anna Ahmatova çevirileri ve Anatoly Naiman'ın *The Complete Poems of Anna Akhmatova*'nın girişinden alıntı için Zephyr Press'e.

Vladimir Nabokov'un çalımalarından alıntılar Vladimir Nabokov Vakfı'nm düzenlemesiyle yeniden basılmıştır.

MERAKLISI İÇİN İNGİLİZCE KİTAP ÖNERİLERİ

Bu kitap için yapılan araştırmalar, kaynakçada listelenemeyecek kadar çok kaynağı içermiştir. Herhangi bir konuda inanılmaz sayıda Rusça kaynak bulunmaktadır. Notlar kısmına sadece bahsettiğim ya da yoğun alıntı yaptığım kaynakları dahil ettim. Bu bölümün amacı hoşuma giden ya da konuya girişte yardımını gördüğüm metinler konusunda İngilizce bilen okuyucuya rehberlik etmek. Bir iki istisna haricinde Fransızca, Almanca ya da Rusça kaynakları almadım.

GİRİŞ

Genel bir Rus tarihi için size tavsiyem Geoffrey Hosking'in *Russia and the Russians: A History from Rus to the Russian Federation* (Londra, 2001) kitabı. Bunun dışında iki güzel kitap daha bulunmakta: Nicholas Riasanovski'nin *A History of Russia,* 6. basım (New York, 2000); ve Paul Dukes, *A History of Russia: Medieval, Modern, Contemporary,* c. *882-1996,* 3. basım (Basingstoke, 1998).

Rus sanatıyla ilgili ortaçağdan bu yana iki adet birinci sınıf kronolojik araştırma var: James Billington'dan *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture* (New York, 1966); ve W. Bruce Lincoln'dan *Between Heaven and Hell: The Story of a Thousand Years of Artistic Life in Russia* (New York, 1998). James Billington'ın *The Face of Russia* (New York, 1998) kitabı TV ile bağlantılı bir kitabın bütün özelliklerini taşımakta ama söylediği bazı ilginç şeyler de var. Daha eski üç kitap da bahsedilmeyi hak ediyor: Pavel Miliukov'dan, *Outlines of Russian Culture,* 3 cilt. (New York, 1972) (ilk olarak 1896-1903 arası basılmış); Tomas Masaryk'dan, *The Spirit of Russia* (New York, 1961); ve Nikolai Berdyaev'den, *The Russian Idea* (Londra, 1947).

Robin Milner-Gulland'dan *The Russians* (Oxford, 1997) Rus kültür tarihinin bazı önemli temalarının zeki ve kapsamlı bir analizi. Özellikle inanç sistemleri ve sanatın ikonik biçimleri konusunda iyi. Nicholas

Rzhevski (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture* (Cambridge, 1998), ve Catriona Kelly *et al.* (ed.), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution, 1881-1940* (Oxford, 1998) içinde yararlı denemeler var.

İnanç sistemleri, mitler ve semboller konusunda ayrıca tavsiye ettiklerim: Michael Cherniavski'den, *Tsar and People: Studies in Russian Myths* (New York, 1969); J. Hubbs'dan, *Mother Russia: The feminine Myth in Russian Culture* (Bloomington, 1988); ve Elena Hellberg-Hirn'den, *Soil and Soul: The Symbolic World of Russianness* (Aldershot, 1997).

Rus sanatının en detaylı İngilizce tarihi George Hamilton'ın *Art and Architecture of Russia,* 3. basım (Harmondsworth, 1983) kitabı, Robin Milner-Gulland ve John Bowlt'ın *The Cambridge Companion to Russian Studies, cilt. 3; An Introduction to Russian Art and Architecture* (Cambridge, 1980) kitapları da oldukça iyi. Mimariyle ilgili daha detaylı bir çalışma için William Brumfield'den *A History of Russian Architecture* (Cambridge, 1993) kitabı ile başlayın.

Victor Terras'ın (ed.) *The Handbook of Russian Literature* (New Haven, 1985) kitabı vazgeçilmez bir kaynak. Ayrıca tavsiye ettiklerim: Charles Moser'dan (ed.), *The Cambridge History of Russian Literature,* gözden geçirilmiş basım (Cambridge, 1992); Victor Terras'dan, *A History of Russian Literature* (New York, 1991); Richard Freeborn'dan, *Russian Literary Attitudes from Pushkin to Solzhenitsyn* (Londra, 1976); Malcolm Jones ve Robin Feuer Miller'dan (ed.)*The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*, (Cambridge, 1998). Batı'da Rus müzik tarihinin duayeni Richard Taruskin'dir: denemeler koleksiyonu *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997) başlamak için iyi bir nokta. Rusya'ya seyahat edecekler için yanlarında Anna Benn ve Rosamund Bartlett'ın *Literary Russia: A Guide* (London, 1997) kitabını götürmelerini kuvvetle tavsiye ederim.

1 AVRUPALI RUSYA

Simon Dixon'dan on sekizinci yüzyıl Rusya'sı ve Avrupa'daki yeri için, Rus kültürü ve toplumuyla ilgili özenli izlenimlerle dolu *The Modernization of Russia, 1676-1825* (Cambridge, 1999) ile başlayın. Petro'nun devriyle ilgili iyi bir genel tarih kitabı, Lindsey Hughes'dan *Russia in the Age of Peter the Great* (New Haven, 1998) ve Katerina'nın devriyle ilgili Isabel de Madariaga'dan, *Russia in the Age of Catherine the Great* (Londra, 1991) kitapları. Marc Raeff, Petro devletinin entelektüel tarihiyle ilgili çeşitli denemeler yazmıştı: Bunların en iyi yirmi tanesi *Political Ideas and Institutions in Imperial Russia*'da (Boulder, 1994) bulunabilir. Devletin mitsi temsili

ile ilgili büyüleyici bir çalışma için Richard Wortman'ın *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in the Russian Monarchy, cilt 1: From Peter the Great to the Death of Nicholas I* (Princeton, 1995) kitabına bakın. Simon Sebag Montefiore'nin *Prince of Princes: The Life of Potemkin* (Londra, 2000) kitabı on sekizinci yüzyıl devletiyle ilgili harika bir inceleme sunuyor, ayrıca çok eğlenceli.

St. Petersburg'un kültür tarihiyle ilgili en güzel eser Rusça. Ama okuyucu, Solomon Volkov'dan *St Petersburg: A Cultural History* (London, 1996) ile başlayabilir, ancak biraz düzensiz ve egzantrik bir çalışma. Devrim döneminin avangard kültürüyle ilgili olarak Katerina Clark'ın *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution* (Cambridge, Mass., 1995) kitabını okuyabilirsiniz. Şehrin mimari tarihini ve kuruluşunun hikâyesini James Cracraft'ın *Petrine Revolution in Russian Architecture* (Londra, 1988) kitabında ve daha genel olarak Kathleen Murrell'in *St Petersburg: History, Art and Architecture* (Londra, 1995) kitabında keşfedebilirsiniz. Iurii Egorov'un *The Architectural Planning of St Petersburg* (Athens, Ohio, 1969) kitabı Rusçadan tercüme edilmiş kullanışlı bir monograf.

St. Petersburg'da saray inşası başlı başına bir kültür tarihi. Başlamak için en iyi yer Priscilla Roosevelt'dan *Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History* (New Haven, 1995). Biçim unsurları Dimitri Shvidkovski tarafından *The Empress and the Architect: British Architecture and Gardens at the Court of Catherine the Great* (New Haven, 1996) isimli muhteşem kitapta inceleniyor. Kış Sarayı ve Ermitaj için başlayacağınız yer Geraldine Norman'dan *The Ermitaj: The Biography of a Great Museum* (Londra, 1997).

Edebi tema olarak St. Petersburg konusunda Sidney Monas'dan "Unreal City: St. Petersburg and Russian Culture', Kenneth Brostrom'ın (ed.) kitabı *Russian Literature and American Critics* (Ann Arbor, 1984), s.381-91'da; aynı yazarın "St Petersburg and Moscow as Cultural Symbols', Theofanis Stavrou'nun (ed.) kitabı *Art and Culture in Nineteenth-century Russia* (Bloomington, 1983), s. 26-39'da bulunabilir. Çok güzel iki deneme daha var: Yury Lotman'dan "The Symbolism of St Petersburg', kendi kitabı *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, çev. Ann Shukman (Londra, 1990), s. 191-216; ve Aileen Kelly'den, "The Chaotic City', kendi kitabı *Towards Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998), s. 201-20. Puşkin ve St. Petersburg için Veronica Shapovalov'dan "A. S. Pushkin and the St Petersburg Text', Peter Barta ve Ulrich Goebel'in (ed.) kitabı *The Contexts of Aleksandr Sergeevich Pushkin* (Lewiston, N.Y., 1988), s. 43-54'te bulunabilir. Dostoyevski ve St. Petersburg için Sidney Monas'dan, "Across the Threshold: *The Idiot as* a Petersburg Tale', Malcolm Jones'un (ed.) kitabı *New Essays on Dostoevs-*

ki (Cambridge, 1983), s. 67-93'te. Kıyamet teması David Bethea'nm *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction* (Princeton, 1989) isimli özenli monografı boyunca incelenmektedir. Ahmatova için Sharon Leiter'in *Akhmatova's Petersburg* (Cambridge, 1983) kitabına bakın. Daha genel bir çalışma için tavsiyem Grigorii Kaganov'dan *Images of Space: St Petersburg in the Visual and Verbal Arts,* çev. Sidney Monas (Stanford, 1997), şehrin Rus hayal gücündeki yeri ile ilgili parlak bir kitap. Aynı tema Joseph Brodski'nin lirik denemesi "A Guide to a Renamed City', kendi kitabı *Less Than One: Selected Essays* (Londra, 1986), s. 69-94'ta da yer alıyor.

On sekizinci yüzyıl Rus aristokrasisinin entelektüel tarihi geniş ve karmaşık bir konu. Okuyucu belki Marc Raeff'dan *Origins of the Russian Intelligentsia* (New York, 1966) ile başlayıp karşılaştırmalı bir çalışma yapmak için ağırlıklı olarak Rus kanıtlarına dayanan Dominic Lieven'dan *The Aristocracy in Europe, 1815-1914* (Londra, 1992) ile devam edebilir. Isabel De Madariaga'nın *Politics and Culture in Eighteenth-century Russia* (Londra, 1998) kitabında faydalı denemeler var. lurii Lotman'm Rus edebiyatı ve kültür tarihi ile ilgili göstergesel çalışmaları bu konuda temel okumalardır. Yazılarından örnekler ve önemli denemesi "The Decembrists in Everyday Life" için Iu. Lotman, L. Ginsburg ve B. Uspenskii'nin *The Semiotics of Russian Cultural History* (Ithaca, 1985) kitabına bakınız. John Garrard'ın (ed.) *The Eighteenth Century in Russia* (Oxford, 1973) kitabında Rus soylu kültürü ve toplumunun çeşitli konuları ile ilgili aydınlatıcı denemeler bulunmakta. Salon ve diğer edebi kurumların gelişmesi konusunda William Mills Todd'un *Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions and Narrative* (Cambridge, Mass., 1986) kitabına bakınız. On sekizinci yüzyıl Rus müzik hayatı ile ilgili çok az İngilizce kaynak var ama tiyatro için okuyucular (operakomik dahil) Simon Karlinski'nin *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin* (Berkeley, 1985) kitabına baş vurabilirler. Fonvizin'le ilgili daha fazla bilgi için Charles Moser'in *Denis Fonvizin* (Boston, 1979) kitabına başvurun, Karamzin'le ilgili daha fazla bilgi için Anthony Cross'un *N. M. Karamzin: A Study of His Literary Career* (Londra, 1971) ve Joseph Black'ın *Nicholas Karamzin and Russian Society in the Nineteenth Century: A Study in Russian Political and Historical Thought* (Toronto, 1975) kitaplarına bakın. On sekizinci yüzyıldaki Rus milliyetçiliği ile ilgili en iyi genel çalışma hâlâ Hans Rogger'in *National Consciousness in Eighteenth-century Russia* (Cambridge, Mass., 1960) kitabı. Ama Liah Greenfeld'in *Nationalism: Five Roads to Modernity* (Cambridge, Mass., 1992) kitabında da bazı ilgi çekici fikirler var.

2 1812 ÇOCUKLARI

Rusya'daki Napolyon için Nigel Nicolson'ın *Napoleon: 1812* (Londra, 1985) kitabı ya da Alan Palmer'ın *Napoleon in Russia* (Londra, 1967) kitabı ile başlayın. Moskova yangınıyla ilgili D. Olivier'in *The Burning of* Moscow (Londra, 1966) kitabına bakın. A. Brett-James'in (ed.) *1812: Eyewitness Accounts of Napoleon's Defeat in Russia*'da (Londra, 1966) kullanışlı bazı alıntılar bulunuyor. En iyi birinci el anlatı için *Memoirs of General de Caulaincourt Duke of Vicenza,* 2 cilt (Londra, 1935) ve Philippe-Paul de Segur'un *Napoleon's Russian Campaign* (Londra, 1959) kitaplarını okuyun. İşgalin Rus taşrasındaki etkisi konusunda bakınız: Janet Hartley'in "Russia in 1812: Part I: The French Presence in the Gubernii of Smolensk and Mogilev', *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas,* cilt. 38, no. 1 (1990), s. 178-98; ve "Part II: The Russian Administration of Kaluga Gubernia', *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas,* cilt. 38, no. 3 (1990), s. 399-416.

Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanı başlı başına "1812 erkeklerinin" bir tür tarihidir zaten. Evrimi ve tarihi oluşumu konusunda parlak bir tartışma için bakınız: Kathryn Feuer'in *Tolstoy and the Genesis of War and Peace* (Cornell, 1996). Ayrıca bakınız: R. F. Christian'ın *Tolstoy's "War and Peace"* (Oxford, 1962).

Dekabristler konusunda Marc Raeff'in (ed.) *The Decembrist Movement* (Englewood Cliffs, N.J., 1966) kitabı ile başlayın. Entelektüel bağlam için bakınız: Iu. Lotman, L. Ginsburg ve B. Uspenskii'nin *The Semiotics of Russian Cultural History* (Ithaca, 1985) kitabında Iurii Lotman'nm denemesi "The Decembrists in Everyday Life'; Marc Raeff'in *Political Ideas and Institutions in Imperial Russia* (Boulder, 1994) kitabında, "Russian Youth on the Eve of Romanticism: Andrei I. Turgenev and His Circle" ve Franklin Walker'ın, Geoffrey Hosking'in (ed.) kitabı *Church, Nation and Statein Russia and Ukraine* (Basingstoke, 1991), s. 79-95'ta "Christianity, the Service Ethic and Decembrist Thought'. Ayrıca Patrick O'Meara'nın *K. F. Ryleev: A Political Biography of the Decembrist Poet* (Princeton, 1984) kitabını da tavsiye edebilirim.

Volkonskiler konusunda sadece iki İngilizce kitap var: Christine Sutherland'ın *The Princess of Siberia: The Story of Maria Volkonski and the Decembrist Exiles* (Londra, 1984) kitabı ve Maria Fairweather'ın *Pilgrim Princess: A Life of Princess Zinaida Volkonski* (Londra, 1999) kitabı.

Puşkin hakkındaki çalışmalar çok hacimli. Elaine Feinstein'ın *Pushkin* (Londra, 1998) kitabı şairin hayatına giriş için güzel bir kitap, tıpkı Robin Edmond'un *Pushkin: The Man and His Age* (Londra, 1994) kitabı gibi. Şiirleri için A. D. P. Briggs'in *Pushkin: A Critical Study* (Londra, 1983) kitabı ve John Bayley'nin *Pushkin: A Comparative Commentary* (Cambridge,

1971) kitabı ile başlayın. *Eugene Onegin* konusunda iki çalışmadan çok şey öğrendim: Douglas Clayton'ın *Ice and Flame: Alexander Pushkin's Eugene Onegin* (Toronto, 1985) ve William Mills Todd III'ün *"Eugene Onegin:* "Life's Novel"', aynı yazarın kitabı (ed.), *Literature and Society in Imperial Russia, 1800-1914* (Stanford, 1978), s. 203-35'te. *Eugene Onegin*'i "sosyal okuma" Vissarion Belinski'nin 1840'lardaki çalışmasına kadar gider. Belinski'nin en önemli makalesi İngilizce olarak "Tatiana: A Russian Heroine', çev. S. Hoisington, *Canadian-American Slavic Studies,* cilt. 19, no. 3-4 (1995), s. 371-95 şeklinde basılmıştır. *Eugene Onegin*'in entelektüel bağlamı için Vladimir Nabokov'un *Eugene Onegin,* 4 cilt (Princeton, 1975) notlarını okuyun, ancak okuyucu Nabokov'un metni bire bir çevirisinden hoşlanmayabilir. Alternatif olarak James Falen'in canlı (kafiyeli) çevirisini (Oxford, 1990) önerebilirim. Diğer Puşkin şiirleri için bakınız: *The Bronze Horseman and Other Poems,* D. M. Thomas'ın önsözüyle çevrilmiştir (Harmondsworth, 1981).

Folklorün Rus edebiyatı üzerindeki etkisiyle ilgili çok az özel çalışma yapılmıştır. Konuyla ilgili bilgi almak için: Faith Wigzell'in makalesi "Folk Stylization in Leskov's *Ledi Makbet of Mtsensk', Slavonic and East European Review,* cilt. 67, no. 2 (1986). Gogol'la ilgili en iyi başlangıç yeri Donald Fanger'dan *The Creation of Nikolai Gogol* (Cambridge, Mass., 1979). Ukrayna'nın etkisiyle ilgili ise David *Saunders'in The Ukrainian Impact on Russian Culture, 1750-1850* (Edmonton, 1985) kitabı muhteşemdir. Lermontov için bakınız: Jessie Davies *The Fey Hussar: The Life of the Russian Poet Mikhail Yur'evich Lermontov, 1814-41* (Liverpool, 1989). Dönemin edebi estetiği ile ilgili olarak Victor Terras'ın *Belinski and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic* Esthetics (Madison, 1974) kitabına ve Ralph Matlaw'ın (ed.) kitabı *Belinski, Chernyshevski and Dobrolyubov: Selected Criticism* (Bloomington, 1962), s. 3-32'da, V. Belinski, "Thoughts and Notes on Russian Literature'da bulunan Belinski'nin eleştirilerinden alıntılara bakabilirsiniz.

Folklor ve müzik için Richard Taruskin'in *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997) kitabına, özellikle "N. A. Lvov and the Folk', (s. 3-24), "M. I. Gliunka and the State" (s. 25-47) ve "How the Acorn Took Root" (s. 113-51) makalelerine çok şey borçluyum. Ayrıca Alfred Swan'ın *Russian Music and Its Sources in Chant and Folk Song* (New York, 1973) kitabını da tavsiye ederim. Rus sanatındaki folk temaları konusunda bakınız: Theofanis Stavrou (ed.) kitabı *Art and Culture in Nineteenth-century Russia* (Bloomington, 1983), s. 87-112'da S. Frederick Starr'ın "Russian Art and Society, 1800-1850'. Venetsianov'la ilgili olarak Rosalind Gray'in harika bir makalesi var "The Real and the Ideal in the Work of Alexei Venetsianov', *Russian Review,* cilt. 4 (1999), s- 655-75. Alison Hilton'ın *Russian*

Folk Art (Bloomington, 1995) kitabı da bu temasının bazı yönlerine dokunan büyüleyici bir çalışma.

Çocukluğa karşı Rus edebi tavrı Andrew Wachtel'in *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth* (Stanford, 1990) kitabında inceleniyor, bana çok şey öğreten harika bir kitap. Catriona Kelly de çocukluk konusuna Rus davranışlarıyla ilgili büyüleyici çalışmasında değiniyor: *Refining Russia: Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin* (Oxford, 2001).

Alexander Herzen konusuna en iyi giriş kendi cazip kitabıdır: *My Past and* Thoughts (Berkeley, 1999). Isaiah Berlin Herzen'in Batı'daki en iyi savunucusudur. H. Hardy ve R. Hausheer'in (Ed.) *The Proper Study of Mankind: An Anthology of Essays* (Londra, 1997) kitaplarındaki "Herzen and His Memoirs" denemesi (bu deneme aynı zamanda yukarıda geçen *My Past and Thoughts* baskısında da bulunuyor) ile *Russian Thinkers* (Harmondsworth, 1978) kitabında bulunan "Alexander Herzen" ve "Herzen and Bakunin on Individual Liberty'. Aileen Kelly'nin Herzen'in felsefesiyle ilgili *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998) kitabında (özellikle 6, 15 ve 16. Bölümler) ve *Views from the Other Shore: Essays on Herzen, Chekhov and Bakhtin* (New Haven, 1999) kitabında söyleyecek sezgisel şeyleri bulunmakta. Ayrıca iki mükemmel siyasi biyografi var: Martin Malia'dan *Alexander Herzen and the Birth of Russian Socialism* (Cambridge, Mass., 1961); ve Edward Acton'dan *Alexander Herzen and the Role of the Intellectual Revolutionary* (Cambridge, 1979).

Chaadaev'in Felsefi Mektuplar'ının İngilizcesi Raymond McNally ve Richard Tempest'in (ed.) *Philosophical Works of Peter* Chaadaev (Boston, 1991) kitaplarında mevcut. Chaadaev'le ilgili daha fazla bilgi için Raymond T. McNally'nin *Chaadayev and His Friends: An Intellectual History of Peter Chaadayev and His Russian Contemporaries* (Tallahassee, 1971) kitabına bakınız.

Slavcılarla ilgili olarak okuyucu Andrzej Walicki'nin enfes çalışması *The Slavophile Controversy: History of a Conservative Utopia in Nineteenth-century Russian Thought* (Oxford 1975) ile başlayabilir. Ayrıca Ivan Kireevski konusunda Abbott Gleason tarafından yapılan büyüleyici bir çalışma da bulunuyor: *European and Muscovite: Ivan Kireevski and the Origins of Slavophilism* (Cambridge, Mass., 1972). Slavcılardan bazılarının yazılarının İngilizcesini bulabileceğiniz yerler: Ivan Kireevski'den "On the Nature of European Culture and Its Relation to the Culture of Russia', Marc Raeff'in (ed.), *Russian Intellectual History: An Anthology* kitabında (New York, 1966), s. 174-207 ve Konstantin Aksakov'dan , "On the Internal State of Russia" aynı kitapta s. 230-51. Daha genel olarak,

erken on dokuzuncu yüzyıl entelektüel tarihi için tavsiyelerim: Nicholas Riasanovski'den *A Parting of the Ways: Government and the Educated Public in Russia 1801-1855* (Oxford, 1976); Peter Christoff'tan *The Third Heart: Some Intellectual-Ideological Currents and Cross-currents, 1800-1830* (The Hague, 1970) ve on dokuzuncu yüzyıl yazarı Pavel Annenkov'un canlı anıları *The Extraordinary Decade*, çev. I. Titunik (Ann Arbor, 1968). Isaiah Berlin okunması gereken biri, özellikle *Russian Thinkers*'daki (Harmondsworth, 1978) denemeleri 'The Birth of the Russian Intelligentsia', 'Vissarion Belinski' ve 'German Romanticism in Petersburg and Moscow' ve Henry Hardy'nin (ed.)*The Sense of Reality: Studies in Ideas and Their History*'de (Londra, 1996) Belinski ile ilgili enfes denemesi *Artistic Commitment: A Russian Legacy*, s. 194-231.

Karamzin'in tarihle ilgili yazıları S. Mark Lewis tarafından *Modes of Historical Discourse in J. G. Herder and N. M. Karamzin* (New York, 1995) kitabında keşfedilmiştir. Ayrıca R. Pipes'ın (ed.) N. M. Karamzin, *A Memoir on Ancient and Modern Russia: The Russian Text* (Cambridge, Mass., 1959) kitabında Richard Pipes tarafından yazılan giriş bölümünü okuyun. Rusya'nın kökenleri ile ilgili tartışmalar için bakınız: Nicholas Riasanovski, "The Norman Theory of the Origin of the Russian State', *The Russian Review*, cilt. 7, no. 1 (1947), s. 96-110; monarşiyle ilgili tartışmalar için Frank Mocha, "The Karamzin-Lelewel Controversy', *Slavic Review*, cilt. 31, no. 3 (1972), s. 592-610.

"1855 ruhu" – I. Nicholas'ın ölümünden sonra gelen entelektüel özgürlük - Aileen Kelly tarafından *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998) kitabında "Carnival of the Intellectuals" çok iyi bir şekilde yakalanmış, s. 37-54. II. Alexander için bakınız: W. E. Mosse, *Alexander II and the Modernization of Russia* (Londra, 1992) (ilk olarak 1958'de basılmış) ya da Norman Pereira, *Tsar Liberator: Alexander II of Russia* (Newtonville, 1983). Serfliğin kaldırılması ile ilgili daha fazla bilgi için bakınız Terence Emmons, *The Russian Landed Gentry and the Peasant Emancipation of 1861* (Cambridge, 1967).

3 MOSKOVA! MOSKOVA!

Moskova'nın 1812'den sonra yeniden inşası A. Schmidt tarafından ele alınmıştı: "The Restoration of Moscow After 1812', *Slavic Review*, cilt. 40, no. 1 (1981), s. 37-48, ayrıca Kathleen Berton'un genel araştırması da kullanışlı bir çalışmadır: *Moscow: An Architectural History* (Londra, 1990). İmparatorluk tarzı için bakınız: A. Gaydamuk, *Russian Empire: Architecture, Decorative and Applied Arts, Interior Decoration 1800-1830*

(Moskova, 2000). Laurence Kelly'nin (ed.), *Moscow: A Traveller's Companion* (London, 1983), erken on dokuzuncu yüzyılda Moskova atmosferini canlandıran anılar içeriyor. *Moscow: Treasures and Traditions* (Washington, 1990) kitabında çeşitli sanat dalında Moskova tarzı ile ilgili yararlı denemeler var. Evgenia Kirichenko'nun *Russian Design and the Fine Arts: 1750-1917* (New York, 1991) kitabına çok şey borçluyum, kitap aynı zamanda Moskova tarzının çıkışıyla ilgili ipuçları da veriyor.

Yiyecek ve içecek konusunda R. E. F. Smith ve David Christian'ın *Bread and Salt: A Social and Economic History of Food and Drink in* Russia (Cambridge, 1984), ve M. Giants ve J. Toomre (ed.), *Food in Russian History and Culture* (Bloomington, 1997) kitaplarına başvurmaya değer. R. D. LeBlanc'dan "Food, Orality, and Nostalgia for Childhood: Gastronomic Slavophilism in Mid Nineteenth-century Russian Fiction", *Russian Review,* cilt. 58, no. 2 (1999), belli bir konuya odaklanmış ama büyüleyici bir makaledir. Votka hakkında pek çok çalışma vardır, ancak konuya giriş açısından en iyi kaynaklar David Christian'dan *Living Water* ile *Vodka and Russian Society on the Eve of Emancipation* (Oxford, 1990), ve V. V. Pokhlebin'den, *A History of Vodka* (Londra, 1992) kitaplarıdır.

Musorgski ile ilgili anlayışımız, besteciyi Sovyet müzik tarihinin popülist ve ulusalcı ideolojisinden kurtarmaya ve entelektüel gelişiminin karmaşıklığını aydınlatmaya çalışan iki olağanüstü Amerikalı bilimadamının çalışması sayesinden önemli ölçüde gözden geçirilmiştir: Richard Taruskin, *Musorgski: Eight Essays and an Epilogue,* 2. baskı (Princeton, 1997)) ve Caryl Emerson, *The Life of Musorgski* (Cambridge, 1999). Musorgski'nin Gartman'la arkadaşlığı ile ilgili olarak bakınız: Michael Russ, *Musorgski, Pictures at an Exhibition* (Cambridge, 1992); ve Alfred Frankenstein, "Victor Hartmann and Modeste Musorgski', *Musical Quarterly,* 25 (1939), s. 268—91 (burada Gartman'nm çalışmalarından çizimler de bulunuyor). *Boris Godunov*'un entelektüel tarihi için bakınız: Caryl Emerson ve Robert Oldani, *Modest Musorgski and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations* (Cambridge, 1994). Richard Taruskin Musorgski'nin operaları konusunda görüşlerimizi değiştirmek için herkesten çok şey yapmıştır: Malcolm Brown'ın (ed.), *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz* (Ann Arbor, 1984) kitabında "The Present in the Past": Russian Opera and Russian Historiography, *c.* 1870', s. 77-146. *Khovanshchina* için Jennifer Batchelor ve Nicholas John (ed.), *Khovanshchina* (London, 1994) kitaplarındaki denemelere bakınız. Musorgski'nin hayatıyla ilgili daha fazla bilgi için bakınız: Alexandra Orlova, *Musorgski Remembered* (Bloomington, 1991); Malcolm Brown (ed.) *Musorgski: In Memoriam 1881-1981,* (Ann Arbor, 1982); *The Musorgski Reader: A Life of Modest Petrovich Musorgski in Letters and Documents,* ed. ve çev. J. Leyda ve S. Bertensson (New York, 1947).

Stasov için en iyi başlangıç Yuri Olkhovski'nin *Vladimir Stasov and Russian National Culture* (Ann Arbor, 1983) kitabıdır. Müzile ilgili yazılarından bazılarının İngilizcesi bulunabilir: V. V. Stasov, *Selected Essays on Music,* çev. Florence Jonas (New York, 1968). Rus müzik okulunun kuruluşunun hikâyesi Robert Ridenour tarafından *Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth-century Russian Music* (Ann Arbor, 1981) kitabında anlatılmaktadır. Balakirev, Edward Garden tarafından *Balakirev: A Critical Study of His Life and Music* (Londra, 1967) kitabında keşfedilmiştir. *Kuchkist*lerin müziği için David Brown ve diğerlerinin *The New Grove Russian Masters 1: Glinka, Borodin, Balakirev, Musorgski, Tchaikovski* (Londra, 1986) kitabı ile başlayın. Özel olarak Rimski Korsakov için V. V. Yastrebtsev, *Reminiscences of Rimski-Korsakov,* ed. ve çev. Florence Jonas (New York, 198 5); Gerald Abraham, *Rimski Korsakov: A Short Biography* (Londra, 1945); ve Gerald Seaman, *Nikolai Andreevich Rimski-Korsakou: A Guide to Research* (New York, 1988) kitaplarına bakın.

Moskova tüccarları hakkında yazılmış pek çok kaynağa ulaşmak mümkün. Ancak sosyal ve kültürel hayatları konusunda en yararlı bulduklarım şunlar: Jo Ann Ruckman, *The Moscow Business Elite: A Social and Cultural Portrait of Two Generations, 1840-1905* (DeKalb, Ill., 1984); T. Owen, *Capitalism and Politics in Russia: A Social History of the Moscow Merchants, 1855-1905* (Cambridge, 1981); E. Clowes, S. Kassow, J. West (ed.), *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia* (Princeton, 1991); R. W. Thurston, *Liberal City, Conservative State: Moscow and Russia's Urban Crisis, 1906-1914* (Oxford, 1987); J. L. West, "The Riabushinkii Circle: Russian Industrialists in Search of a Bourgeoisie 1909-1914', *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas,* cilt. 32, no. 3 (1984),s. 358-77; W. Blackwell, "The Old Believers and the Rise of Private Industrial Enterprise in Early Nineteenth-century Moscow', *Slavic Review,* cilt. 24, no. 3 (1965), s. 407-24. Zamoskvorechе bölgesinin tarifi için on dokuzuncu yüzyıl yazarı Apollon Grigor'ev'in *My Literary and Moral Wanderings,* çev. Ralph Matlaw (New York, 1962) kitabından daha iyi bir kaynak yoktur. Ayrıca bakınız: Robert Whittaker," "My Literary and Moral Wanderings": Apollon Grigor'ev and the Changing Cultural Topography of Moscow', *Slavic Review,* cilt. 42, no. 3 (1983), s. 390-407. Tretiakov'la ilgili bakınız: E. Clowes, S. Kassow, J. West'in (ed.) *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia* (Princeton, 1991) kitaplarında John Norman'dan "Pavel Tretiakov and Merchant Art Patronage, 1850-1900',s. 93-107. Mamontov'la ilgili S. R. Grover tarafından yapılan birinci sınıf bir çalışma var: *Savva Mamontov and the Mamontov Circle, 1870-1905:*

Art Patronage and the Rise of Nationalism in Russian Art (Ann Arbor, 1971). Genel olarak tüccar hamiliği ile ilgili olarak Beverly Kean'in *All the Empty Palaces: The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-revolutionary Russia* (Londra, 1983) kitabına bakınız. Ostrovski ile ilgili daha fazla bilgi için Marjorie Hoover'ın *Alexander Ostrovski* (Boston, 1981) kitabına ve daha yakın bir çalışma olan Kate Rahman'ın *Ostrovski: Reality and Illusion* (Birmingham, 1999) kitabına bakınız. Pochvenniki ile ilgili anlatımım için Wayne Dowler'in *Dostoevski, Grigor'ev and Native Soil Conservatism* (Toronto, 1982) kitabından çok şey aldım.

Abramtsevo, Solomenko ve Talashkino kolonileri Wendy Salmond tarafından *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917* (Cambridge, 1996) kitabında keşfedilmiş. Salmond'un bu öncü kitabından çok şey öğrendim. Abramtsevo ve Talashkino da John Bowlt'ın enfes çalışması *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the World of Art Group'ta* yer almakta (Newtonville, Mass., 1979).

Moskova'nın *modern tarzı* için William Brumfield'in *Origins of Modernism in Russian Architecture* (Berkeley, 1993) kitabına bakınız. Ve özellikle Shekhtel ve Riabushinski malikâneleri için Catherine Cook'tan Fedor Osipovich Shekhtel: An Architect and His Clients in Turn-of-century Moscow, *Architectural Association Files,* no. 5-6 (1984), s. 5-31 ve William Brumfield'den, The Decorative Arts in Russian Architecture: 1900-1907, *Journal of Decorative and Propaganda Arts,* no. 5 (1987), s. 23-6 makalelerine bakınız. Faberge'le ilgili pek çok kaynak var, ama firmanın Moskova atölyeleri hakkında çok fazla şey bulunamıyor. Yine de başlamak için en iyi yer: Gerard Hill'den (ed.), *Fabergé and the Russian Master Goldsmiths* (New York, 1989) ve Kenneth Snowman'dan, *Faberge* (New York, 1993). Evgenia Kirichenko'nun *Russian Design and the Fine Arts: 1750-1917* (New York, 1991) kitabı Faberge, Vashkov ve Ovchinnikov dahil diğer Moskova gümüş ustalarını ele almış. Viktor Vasnetsov çalışmaları konusunda henüz Batılı bir akademisyen bulamamış ama Vrubel, Aline Isdebski-Prichard'ın güzel çalışması *The Art of Mikhail Vrubel (1856-1910)* (Ann Arbor, 1982) kitabının konusu.

Stanislavski konusunda başlanacak en iyi yer elbette ki David Magarshack'ın *Stanislavski: A Life* (Londra, 1986) kitabıdır. Stanislavski'nin tekrar sistemiyle ilgili sayısız kitap var ama ben yönetmenin kendi açıklamalarını daha aydınlatıcı buldum. *Stanislavski on the Art of the Stage,* çev. David Magarshack (Londra, 1967). Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kuruluşu da en iyi kurucuları tarafından anlatılıyor: C. Stanislavski, My Life in Art (London, 1948); V. Nemirovitch-Dantchenko, *My Life in the Russian Theatre* (Londra, 1968). Kendi anlatımım için E. Clowes, S. Kassow, J.

West'in (ed.), *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia* (Princeton, 1991) kitaplarında E. Clowes'in "Social Discourse in the Moscow Art Theatre" makalesinden ödünç aldım, s.271-87.

Çehov geniş ve karmaşık bir konu. Çoğu şeyi Donald Rayfield'in *Understanding Chekhov* (Londra, 1999), *Anton Chekhov: A Life* (Londra, 1997) ve *Chekhov: The Evolution of His Art* (New York, 1975) kitaplarından öğrendim. V. S. Pritchett'in *Chekhov: A Biography* (Harmondsworth, 1988) kitabıyla Ronald Hingley'in *A Life of Anton Chekhov* (Oxford, 1976) kitabı eski ama hâlâ okunmaya değer. Çehov'un Moskova'nın popüler kültüründeki kökleri konusunda oldukça fazla şeyi Vera Gottlieb'in *Chekhov and the Vaudeville: A Study of Chekhov's One-act Plays* (Cambridge, 1982) kitabından öğrendim. Çehov'un önemli oyunları için tavsiyelerim: Richard Pearce, *Chekhov: A Study of the Four Major Plays* (New Haven, 1983); Gordon McVay, *Chekhov's Three Sisters* (Londra, 1995); Laurence Senelick, *The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance* (Cambridge, 1997). Vera Gottlieb ve Paul Allain'in editörlüğünü yaptığı *The Cambridge Companion to Chekhov* (Cambridge, 2000) yararlı bilgilerle dolu. Çehov'un dini ile ilgili karmaşık konuda (beşinci bölümde tartışılan bir konu) önemli bir İngilizce çalışma olmadığı için Vladimir Kataev ve diğerlerinin (Ed.) *Anton P. Cechov - Philosophische und religiose Dimensionen im Leben und im Werk (Munich, 1997*) kitabına bakabilirsiniz.

Julie de Sherbinin'in *Chekhov and Russian Religious Culture: The Poetics of the Marian Paradigm* (Evanston, 1997) kitabı çok iyidir. Çehov'un ölüme karşı tutumu Jerome E. Katsell tarafından Paul Debreczeny ve Thomas Eekman'ın (ed.), *Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical* Essays (Columbus, 1977) kitaplarında *Mortality: Theme and Structure of Chekhov's Later Prose* da keşfedilir, s. 54-67. Çehov'un gizemli kişiliği yazışmalarında açığa çıkar. Tavsiyelerim: *Letters of Anton Chekhov,* Simon Karlinski (ed.) (Londra, 1973); *Chekhov: A Life in Letters*, Gordon McVay (ed.) (Londra, 1994*);* Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary, çev. Michael Heim, yorum, Simon Karlinski (Evanston, Ill., 1997); ve *Dear Writer - Dear Actress: The Love Letters of Olga Knipper and Anton Chekhov*, çev. ve ed. Jean Benedetti (Londra, 1996).

Moskova avangardı (yedinci bölümde incelenen konu) ile ilgili başlangıç olarak tavsiyem Camilla Gray'den *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*, gözden geçirilmiş baskı (Londra, 1986); John Bowlt'dan, *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group* (Newtonville, Mass., 1979); ve aynı yazardan (ed.), *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism, 1902-1934* (New York,

1988). Riabushinski ve Altın Post çevresi için William Richardson'ın *Zolotoe Runo and Russian Modernism, 1905-1910* (Ann Arbor, 1986) kitabına bakınız. Ayrıca John Bowlt'un, E. Clowes, S. Kassow, J. West'in (ed.) *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia* (Princeton, 1991) kitaplarındaki "The Moscow Art Market" makalesinden, s. 108-28, çok şey öğrendim.

Goncharova için Mary Chamot'un *Goncharova: Stage Designs and Paintings* (Londra, 1979) kitabına başvurmaya değer. Goncharova'nın sanatının ruhu Marina Tsvetaeva'nın uzun düzyazı çalışması (sadece Fransızcaya çevrilmiş) *Nathalie Goncharova*'da (Paris, 1990) çok güzel bir şekilde canlandırılır. Daha genel olarak kadın avangardın kadın sanatçıları için bakınız: Myuda Yablonskaya'nın *Women Artists of Russia's New Age, 1900-1935* (Londra, 1990); ve John Bowlt ve Matthew Drutt (ed.), *Amazons of the Avant-garde,* sergi kataloğu, Kraliyet Sanat Akademisi (Londra, 1999).

Scriabin konusunda tavsiyelerim: Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography,* 2 cilt (Londra, 1969); James Baker, *The Music of Alexander* Scriabin (New Haven, 1986); ve bestecinin mistik fikirleriyle ilgili olarak, Boris de Schloezer, *Scriabin: Artist and Mystic,* çev. Nicolas Slonimski (Oxford, 1987). Pasternak, Mayakovski, Tsvetaeva ve Bulgakov'la ilgili çalışmalar için aşağıdaki 7. ve 8. Bölümlere bakınız.

4 KÖYLÜ EVLİLİĞİ

Popülist hareketin klasik bir anlatımı için Franco Venturi'nin *Roots of Revolution: A History of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth-century Russia,* çev. Francis Haskell (New York, 1960) kitabı. Ayrıca Tibor Szamuely'nin parlak (ve tartışmalı) denemesi *The Russian Tradition* (Londra, 1988) ve Richard Wortman'ın çok daha duygusal psikolojik çalışması *The Crisis of Russian Populism* (Cambridge, 1967) kitabından da alıntı yaptım. "Halka gitmek" konusunda Daniel Field'den, 'Peasants and Propagandists in the Russian Movement to the People of 1874', *Journal of Modern History,* no. 59 (1987), s. 415-38 ve popülist hareketin entelektüel geçmişi konusunda Abbott Gleason'ın *Young Russia: The Genesis of Russian Radicalism in the 1860s* (New York, 1980) kitabını tavsiye ederim. Cathy Frierson'ın *Peasant Icons: Representations of Rural People in Late Nineteenth-century Russia* (Oxford, 1993) kitabı on dokuzuncu yüzyılın sonunda köylü sınıfın değişen imajıyla ilgili mükemmel bir örnek.

Repin ve Gezginler konusunda daha fazla bilgi için okuyucu Elizabeth Valkenier'in mükemmel anlatımıyla *Russian Realist Art: The State and So-*

ciety: The Peredvizhniki and Their Tradition (Ann Arbor, 1977) kitabıyla başlamalı ve ardından eşit derecede enfes *Ilya Repin and the World of Russian Art* (New York, 1990) kitabını okumalıdır. Her iki kitaptan da çok şey öğrendim. Alternatif olarak Fan ve Stephen Parker'm *Russia on Canvas: Ilya Repin* (London, 1980) kitabına ya da Grigory Sternin and Yelena Kirillina'nın *Ilya Repin* (Bournemouth, 1996) kitabına başvurabilirler.

Turgenyev ve öğrenci devrimcilere karşı karmaşık tutumu hakkında üç parlak denemeye çok şey borçluyum: Isaiah Berlin, "Fathers and Children: Turgenev and the Liberal Predicament', *Russian Thinkers* (Harmondsworth, 1978), s. 261-305; Leonard Schapiro, "Turgenev and Herzen: Two Modes of Russian Political Thought', *Russian Studies* (Londra, 1986), s. 321-37 ve Aileen Kelly, "The Nihilism of Ivan Turgenev', *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998), s. 91 -118. Genel olarak Turgenyev konusunda üç kitabı daha tavsiye ediyorum: Leonard Schapiro, *Turgenev: His Life and Times* (Oxford, 1978); F. Seeley, *Turgenev: A Reading of His Fiction* (Cambridge, 1991); ve V. S. Pritchett, *The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev* (Londra, 1977). Nekrasov hakkında daha az şey yazılmıştır, ancak ona genel olarak yaklaşan tek bir güzel çalışma vardır: Sigmund Birkenmayer, *Nikolaj Nekrasov: His Life and Poetic Work* (Lahey, 1968). 1860'ların ve devrimci hareketin edebi estetiği konusunda iki önemli çalışmadan çok şey öğrendim: Rufus Matthewson'dan, *The Positive Hero in Russian Literature* (Stanford, 1975); ve Irina Paperno'dan, *Chernyshevski and the Age of Realism* (Stanford, 1988). Ayrıca Wayne Vucinich'in (ed.) *The Peasant in Nineteenth-century Russia* (Stanford, 1968) kitabında Donald Fanger'ın güzel bir denemesi var: "The Peasant in Literature'. Bu çalışmaya çok şey borçluyum.

Tolstoy'la ilgili çalışmalar başlı başına bir kütüphaneyi dolduracak kadar geniş. Genel bir biyografi için A. N. Wilson'ın *Tolstoy* (London, 1988) kitabını tavsiye ediyorum ama küçük bir öğrenciyken bana ilham veren kitabı hâlâ çok seviyorum: Henri Troyat'tan, *Tolstoy*, çev. Nancy Amphoux (Harmondsworth, 1970). Bu bölümde ve özellikle 5. bölümde Tolstoy ile ilgili savımın çoğu Richard Gustafson'un *Leo Tolstoy, Resident and Stranger: A Study in Fiction and Theology* (Princeton, 1986) kitabından esinlenmiştir. Tolstoy'un dini ile ilgili yararlı bulduğum diğer çalışmalar arasında bulunanlar: E. B. Greenwood, '*Tolstoy and Religion*', M. Jones (ed.) *New Essays on Tolstoy (*Cambridge, 1978), s. 149-74; David Matual, *Tolstoy's Translation of the Gospels: A Critical Study* (Lewiston, 1992) ve Josef Metzele, *The Presentation of Death in Tolstoy's* Prose (Frankfurt, 1996). Tolstoy'u anlamak için mektuplarının ve günlüklerinin okunması gerekir: *Tolstoy's Letters,* R. F. Christian (ed.) (Londra, 1978); *Tolstoy's Diaries,*

R. F. Christian (ed.) (London, 1985). Tolstoy'un hayatı ve çalışmaları için tavsiyelerim: Viktor Shklovski, *Lev Tolstoy*, çev. Olga Shartse (Moskova, 1988); Boris Eikhenbaum, *Tolstoy in the Sixties*, çev. D. White (Ann Arbor, 1979) ve *Tolstoy in the Seventies*, çev. Albert Kaspin (Ann Arbor, 1972); Donna Orwin, *Tolstoy's Art and Thought, 1847-1880* (Princeton, 1993); Malcolm Jones (ed.), *New Essays on Tolstoy* (Cambridge, 1978); A. Donskov, "The Peasant in Tolstoy's Thought and Writing', *Canadian Slavonic Papers*, no. 21 (1979), s. 183-96; Alexander Fodor, *Tolstoy and the Russians: Reflections on a Relationship* (Ann Arbor, 1984); Alexander Fodor, *A Quest for a Non-violent Russia - the Partnership of Leo Tolstoy and Vladimir Chertkov* (Londra, 1989); Andrew Donskov ve John Wordsworth (ed.), *Tolstoy and the Concept of Brotherhood* (New York, 1996).

Rus evlilik âdetleri ile ilgili olarak özellikle Christine Worobec'in *Peasant Russia: Family and Community in the Post-emancipation Period* (Princeton, 1991) çalışmasına ve Barbara Clements, Barbara Engel ve Christine Worobec'in editörlüğünü yaptıkları *Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation* (Berkeley, 1991) çalışmasına borçluyum. Ayrıca William Wagner'in *Marriage, Property, and Law in Late Imperial Russia* (Oxford, 1994); David Ransel (ed.), *The Family in Imperial Russia: New Lines of Research* (Urbana, 1978) ve Laura Engelstein'ın, *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-siecle Russia* (Cornell, 1992) kitaplarına pek çok şey borçluyum.

Çehov'un "Köylülerinin" etkisi Lee J. Williams tarafından yazılan *Chekhov the Iconoclast* (Scranton, 1989) ve Walter Bruford'un *Chekhov and His Russia: A Sociological Study*, 2. baskı (Londra, 1948) eski ama yine de yararlı kitabında uzun uzadıya ele alınmaktadır. Bunin konusunda daha fazla bilgi için tavsiye ettiklerim: James Woodward'dan, *Ivan Bunin: A Study of His Fiction* (Chapel Hill, 1980) ve Thomas Gaiton Marullo'dan, *Ivan Bunin: Russian Requiem, 1885-1920* (Chicago, 1993).

Yüzyıl dönümünde kent popüler kültürü ile ilgili Richard Stites'ın *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900* (Cambridge, 1991) kitabını tavsiye ediyorum. Kırsal nüfus üzerindeki etkisi için Jeffrey Brooks'un harika kitabını okuyabilirsiniz: *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861-1917* (Princeton, 1985). Ayrıca Stephen Frank ve Mark Steinberg (ed.) *Cultures in Flux: Lower-class Values, Practices and Resistance in Late Imperial Russia* (Princeton, 1993) kitabında yararlı denemeler bulunuyor.

Vekhi ve 1905 Devrimi'ne aydın sınıf tepkisi için başvurulacak yer: Leonard Schapiro'nun *The Vekhi Group and the Mystique of Revolution*, *Slavonic and East European Review*, no. 44 (1955), s. 6-76. Hareketin felsefi yönleri için Aileen Kelly tarafından yazılmış özenli bir deneme bulunu-

yor: *Which Signposts? Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998), s. 155-200.

Diaghilev ve Ballets Russes hakkında sürekli büyüyen bir kaynakça var, çoğu İngilizce ama son yıllarda birkaç değerli Rusça kitap da yayımlandı. Ayrıca Lynn Garafola'nın *Diaghilev's Ballets Russes* (Oxford, 1989) kitabı toplulukla ilgili en detaylı çalışmadır. Lynn Garafola ve Nancy Van Norman Baer'in (ed.) *The Ballet Russes and Its World* (New Haven, 1999) kitaplarına da bakınız. Alternatif olarak Ballets Russes'in kapsamlı bir araştırması için tavsiyem: Ann Kodicek (ed.) *Diaghilev: Creator of the Ballets Russes: Art, Music, Dance*, sergi kataloğu, Barbican Sanat Galerisi (Londra, 1996). John Drummond'un eşsiz kitabı *Speaking of Diaghilev* (Londra, 1997) Ballets Russes fenomenine topluluk üyelerinden şahit anlatıları kapsamaktadır. Ayrıca Peter Lieven'in klasik kitabı *The Birth of the Ballets Russes*'i (Londra, 1936) tavsiye ediyorum. Diaghilev'le ilgili en iyi kitap Richard Buckle'dan: *Diaghilev* (Londra, 1979). Ama Serge Lifar'ın *Serge Diaghilev: His Work, His Legend. An Intimate Biography* (New York, 1976) (ilk olarak 1940'da yayımlandı) kitabında da ilgi çekici şeyler var. Benois'nin anıları, İngilizcesi tam olmasa da harika bir okuma: *Alexander Benois, Memoirs*, 2 cilt, çev. Moura Budberg (Londra, 1964). Ayrıca *Reminiscences of the Russian Ballet*, çev. Mary Britnieva (Londra, 1941) kitabına da bakınız. Ballets Russes'in sanatsal yönüyle ilgili Alexander Schouvaloff'un *The Art of the Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes and Paintings at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut* (New Haven, 1997) kitabını ve John Bowlt'un, *Russian Stage Design: Scenic Innovation, 1900-1930* (Jackson, Miss., 1982,) kitabını tavsiye ediyorum. Koreografik gelenek konusunda: Tim Scholl'dan, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet* (Londra, 1993) ve (başlı başına büyüleyici bir okuma olan) Michel Fokine'den, *Memoirs of a Russian Ballet Master*, çev. Vitale Fokine (Boston, 1961). Richard Buckle'nin *Nijinsky* (Londra, 1980) kitabı dansçının hayatına en iyi başlangıç. Roerich'le ilgili olarak İngilizce tek bir çalışma bulunuyor: Jacqueline Decter'dan, *Nicholas Roerich: The Life and Art of a Russian Master* (Rochester, Vt., 1989).

Stravinski ve Ballets Russes hakkında Richard Taruskin'in *Stravinski and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, 2 cilt (Berkeley, 1996) kitabıyla rekabet edebilecek hiçbir yayın yok. Bu olağanüstü şahesere çok şey borçluyum. Kolay bir çalışma değil (pek çoğunu takip edebilmek için bir müzikoloğun yardımına ihtiyacım oldu). Büyüklüğünden (1756 sayfa) ya da müzikal dilin yoğunluğundan gözü korkan okuyucu Stephen Walsh'ın *The Music of Stravinski* (Cambridge, 1993) kitabına ya da yine aynı yazarın detaylı biyografisi için *Igor Stravinski: A*

Creative Spring. Russia and France, 1882-1934 (Londra, 2000) kitabına başvurabilir. *Bahar Ayini*'nin ünlü prömiyeri için: Thomas Kelly'nin *The Rite of Spring, First Nights: Five Musical Premieres* (New Haven, 2000), s. 258-99. Igor Stravinski, *The Rite of Spring: Sketches* (Londra, 1969) Stravinski'nin Roerich'e mektuplarını ve bestecinin kendine hizmet eden *Stravinsky-Nijinsky Choreography* anlatısını içermektedir. *Bahar Ayini*'nin tarihiyle ilgili diğer versiyonlar için bakınız: Richard Taruskyn, *Stravinsky and the Subhuman: A Myth of the Twentieth Century: The Rite of Spring, the Tradition of the New, and The Music Itself , Defining Russia Musically* (Princeton, 1997), s. 368-88. *Les Noces* konusunda Richard Taruskin'in büyüleyici denemesi olan *Stravinsky and the Subhuman: Notes on Svadebka*'dan (*Defining Russia Musically,* s. 389-467) çok şey öğrendim. Ancak balenin bir Avrasya çalışması olduğu ile ilgili savı konusunda şüphelerim var.

5 RUS RUHUNU ARAYIŞ

Ortodokslukla ilgili genel bir rehber olarak tavsiyem: Timothy Ware, *The Orthodox Church* (Harmondsworth, 1997). Rus Kilisesi ile ilgili en detaylı ve kapsamlı çalışma Georges Florovski'nin *Ways of Russian Theology,* 2 cilt (Belmont, Mass., 1979-87) kitabı, ancak bu kolay bir kitap değil. Okuyucular, Jane Ellis'in *The Russian Orthodox Church: A Contemporary History* (Bloomington, 1986) kitabını daha sindirilebilir bulabilir. Georgii Fedotov'un *The Russian Religious Mind,* 2 cilt (Cambridge, Mass., 1946) kitabı daha geniş bir kültürel tarih bağlamında Rus dini bilinci ile ilgili ilginç şeyler söylemektedir. Rus kültüründe dinin rolü konusunda daha özlü bir bakış için tavsiyem Nicholas Rzhevski'nin (ed.) *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture* (Cambridge, 1998) kitabındaki "Religion: Russian Orthodoxy" makalesi. Gregory Freeze, kilise kurumları hakkında öncemli bir çalışma yapmıştı. Hermitik gelenek konusunda V. N. Losski'nin *The Mystical Theology of the Eastern* Church (London, 1957) kitabından çok şey öğrendim. Kilisenin Moskova toplumundaki rolü ile iyi bir anlatı da Paul Bushkovitch'in *Religion and Society in Russia: The Sixteenth and Seventeenth Centuries* (New York, 1992) kitabıdır. Optina ve kültürel etkisiyle ilgili daha fazla bilgi almak isteyenler Leonard Stanton'ın *The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination: Iconic Vision in Works by Dostoevsky, Gogol, Tolstoy and Others* (New York, 1995) kitabını okuyabilirler.

İkonların kültürel rolü için Leonid Ouspenski'nin, L. Ouspenski ve V. Losski'nin *The Meaning of Icons* (New York, 1989) kitaplarındaki ufuk

açıcı "The Meaning and Language of Icons" çalışma ile başlanabilir, s. 23-50. Boris Uspenski'nin *The Semiotics of the Russian Icon* (Lisse, 1976) kitabı önemli bir çalışmadır. İkonun Rus sanatsal geleneğindeki etkisi konusunda büyleyici bir keşif için bakınız: Robin Milner-Gulland, *Iconic Russia, The Russians* (Oxford, 1997), s. 171-226. Aynı temaların bazıları John Bowlt tarafından da incelenmişti: *Orthodoxy and the Avant-garde: Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich and Their Contemporaries*, William Brumfield ve Milos Velimirovic (ed.), *Christianity and the Arts in Russia* (Cambridge, 1991).

Robert Crumney, Eski İnanç konusunda Batı'nın önce gelen akademisyenidir. Vyg toplumuyla iligili çalışması, *The Old Believers and the World of the Antichrist: The Vyg Community and the Russian State, 1694-1855* (Madison, 1970) büyüleyicidir. Ayrıca makalelerine de (Old Belief as Popular Religion: New Approaches', *Slavic Review,* cilt 52, no. 4 [1993], s. 700-712; Michael Cherniavski, *The Old Believers and the New Religion, Slavic Review,* cilt 25, no. 1 [1966], s. 1-39 ve Roy R. Robson, *Liturgy and Community among Old Believers*, 1905-1917', *Slavic Review,cilt* 52, no. 4 [1993] s.713-724) çok şey borçluyum. Sektlerle ilgili daha fazla bilgi için A. I. Klibanov, *History of Religious Sectarianism in Russia, 1860s-1917,* çev. Ethel Dunn (Oxford, 1982) ve Laura Engelstein, *Castration and the Heavenly Kingdom* (Ithaca, 1999) kitaplarına başvurun.

Rus köylü sınıfın dini inançları, bu konuda güvenilir bir kitap bekleyen büyüleyici bir konu. Bazı yönleri ilgi çekici birkaç makalede keşfedilmiştir: Eve Levin, *Dvoeverie and Popular Religion*, S. K. Batalden (ed.), *Seeking God: The Recovery of Religious Identity in Orthodox Russia, Ukraine, and Georgia* (De Kalb, Ill., 1993), s. 31-52.; Chris Chulos, *Myths of the Pious or Pagan Peasant in Post-emancipation Central Russia* (Voronezh Province), *Russian History,* cilt 22, no. 2 (1995), s. 181-216; Simon Dixon, *How Holy was Holy Russia? Rediscovering Russian Religion*, G. Hosking ve R. Service (ed.), *Reinterpreting Russia* (Londra, 1999) s. 21-39; V. Shevzov, *Chapels and the Ecclesial World of Prerevolutionary Russian Peasants, Slavic Review,* cilt 52, no. 3 (1996), s. 593-607. Linda Ivanits'in *Russian Folk Belief (New* York, 1989) kitabı popüler inanç ve ritüellerin yararlı bir özeti. Kilisenin köylüleri Hıristiyanlaştırma çabaları konusunda bakınız: Gregory Freeze, *The Rechristianization of Russia: The Church and Popular Religion,* 1750-1850, *Studia Slavica Finlandensia,* no. 7 (1990), s. 101-36 ve V. G. Vlasov, *The Christianization of the Russian Peasants*, M. Balzer (ed.), *Russian Traditional Culture: Religion, Gender and Customary Law* (Londra, 1992). Ölüme karşı köylü davranışı konusunda ise en borçlu olduğum kaynak: Christine Worobec, *Death Ritual among Russian and Ukrainian Peasants: Linkages between the Living and the Dead*, S. Frank

ve M. Steinberg (ed.), *Cultures in Flux: Lower-class Values, Practices and Resistance in Late Imperial Russia* (Princeton, 1994), s. 11-33.

Slavcı teoloji konusunda başlangıç olarak Peter K. Christoff'un *An Introduction to Nineteenth-century Russian Slavophilism: A. S. Xomjakov* (The Hague, 1961) kitabını ve yine aynı yazarın *An Introduction to Nineteenth-century Russian Slavophiles: F. Samarin* (Westview, 1991) ve *An Introduction to Nineteenth-century Russian Slavophiles: I. V. Kirevskii* (The Hague, 1972) kitaplarını tavsiye ederim. "Rus ruhu" fikrini destekleyen *sobornost"* konusunda tavsiyelerim: Georges Florovski, *Sobornost: The Catholicity of the Church*, E. Mascall (ed.), *The Church of God* (Londra, 1934) s. 53-74; N. Riasanovski, *Khomiakov on sobornost*, E. J. Simmons (ed.), *Continuity and Change in Russian and Soviet Thought* (Cambridge, Mass., 1955),s. 183-196; P. Tulaev, *Sobor and Sobornost: The Russian Orthodox Church and Spiritual Unity of the Russian People*, *Russian Studies in Philosophy*, cilt 31, no. 4 (1993), s. 25-53.

Dini yazar olarak Gogol konusunda Vsevolod Setchkarev'in *Gogol His Life and Works* (New York, 1965) kitabı ve Robert Maguire'ın *Exploring Gogol* (Stanford, 1994) kitabında çok şey var. Yazılarının dini yönlerinin keşfedildiği yerler: Dmitri Merezhkovski, *Gogol and the Devil*, Robert Maguire (ed.), *Gogol from the Twentieth Century* (Princeton, 1974); A. Ebbinghaus, *Confusions and Allusions to the Devil in Gogol's Revizor, Russian Literature*, cilt 34, no. 3 (1993), s. 291-310; J. Schillinger, *Gogol's 'The Overcoat' as a Travesty of Hagiography*, *Slavic and East European Journal*, no. 16 (1972), s. 36-41 ve L. Knapp, *Gogol and the Ascent of Jacob's Ladder: Realization of Biblical Metaphor*, *Christianity and the Eastern Slavs, Californian Slavic Studies* cilt 3, no. 18 (1995). *Letters of Nikolai Gogol* (ed. ve çev. C. Proffer (Ann Arbor, 1967)) yazarın *Ölü Canlar*'ı bitirme mücadelesine ışık tutar. Bu konuda ayrıca bilgi edindiğim kitaplar: James Woodward, *Gogol's "Dead Souls"* (Princeton, 1978); Susanne Fusso, *Designing Dead Souls: An Anatomy of Disorder in Gogol* (Stanford, 1993); ve J. M. Holquist, *The Burden of Prophecy: Gogol's Conception of Russia*, *Review of National Literatures*, cilt 3, no. 1 (1973), s. 39.

Dostoyevski konusunda Joseph Frank'in çalışması ufuk açıcı: *Dostoevski: The Seeds of Revolt, 1821-1849* (Princeton, 1979); *Dostoevski: The Years of Ordeal, 1850-1859* (Princeton, 1983); *Dostoevski: The Stir of Liberation, 1860-1865* (Princeton, 1988) ve *Dostoevski: The Miraculous Years, 1865-1871* (Princeton, 1995). Yazarın iman konusundaki mücadelesi ile ilgili fikirlerim Aileen Kelly'nin parlak makalesinden esinlendi: *Dostoevski and the Divided Conscience*, *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998), s. 55-79. Bu konuda çok şey öğrendiğim diğer yazılar: V. Zenkovski, *Dostoevski's*

Religious and Philosophical Views, Rene Wellek (ed.), *Dostoevski: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, 1962); Gein Kjetsaa, *Dostoevski and His New Testament* (Oslo, 1984); Robert L. Jackson, *The Art of Dostoevski* (Princeton, 1981); Sergei Hackel, *The Religious Dimension: Vision or Evasion?* Zosima's Discourse in *The Brothers Karamazov* , M. V. Jones and G. M. Terry (ed.), *New Essays on Dostoevski* (Cambridge, 1983), s. 139-68; Sven Linner, *Starets Zosima in The Brothers Karamazov: A Study in the Mimesis of Virtue* (Stockholm, 1975); Frank Seeley, "Ivan Karamazov', *Old and New Essays on Tolstoy and Dostoevski* (Nottingham, 1999), s. 127-44 ve Ellis Sandoz, *Political Apocalypse: A Study of Dostoevski's Grand Inquisitor* (Baton Rouge, Lou., 1971). *Suç ve Ceza* ile ilgili olarak tavsiyelerim: Victor Terras, *The Art of Crime and Punishment, Reading Dostoevski* (Madison, Wis., 1998), s. 51-72; Robert L. Jackson (ed.), *Twentieth-century Interpretations of Crime and Punishment* (Englewood Cliffs, 1974); Joseph Brodski, *The Power of the Elements, Less Than One* (Londra, 1986), s. 157-63. *Budala* ve Kutsal Soytarı konusunda bakınız: S. Lesser, *Saint & Sinner: Dostoevski's Idiot, Modern Fiction Studies,* cilt 4 (1958); Frank Seeley, *The Enigma of Prince Myshkin, in Old and New Essays on Tolstoy & Dostoevski,* s. 111-18. *Yazarın Günlüğü* ve Dostoyevski'nin ulusalcı mesihanikliği ile ilgili karmaşık sorun için bakınız: Gary Morson, *The Boundaries of Genre: Dostoevski's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia* (Austin, 1981) ve Hans Kohn, *Dostoevski and Danielevski: Nationalist Messianism*, E. J. Simmons (ed.), *Continuity and Change in Russian and Soviet Thought* (Cambridge, Mass., 1955), s. 500-15.

Çehov ve Tolstoy'un dini tutumları için sırasıyla 3. ve 4. bölümlerdeki tavsiyelerime bakınız.

6 CENGİZ HAN'IN VÂRİSLERİ

Kandinski konusunda Peg Weiss'ın muhteşem *Kandinski and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman* (New Haven, 1995) kitabına çok şey borçluyum. Ayrıca Ulrik Becks-Malorney'nin, *Wassily Kandinski, 1866-1944: The Journey to Abstraction* (Londra, 1999) kitabından ve Rose-Carol Washton Long'un *Kandinski: The Development of an Abstract Style* (Oxford, 1980) kitabından çok şey öğrendim. Kandinski'nin Rus bağlantılarıyla ilgili daha fazla bilgi için tavsiyem: John Bowlt ve Rose-Carol Washton Long'dan (ed.), *The Life of Vasilii Kandinski in Russian Art: A Study of "On the Spiritual in Art"* (Newtonville, Mass., 1980).

Kandinski'nin kendi yazılarından bazılarının çevirileri için: Kenneth Lindsay ve Peter Vergo (ed.), *Kandinski: Complete Writings on Art*, 2 cilt (Londra, 1982) (Komi bölgesiyle ilgili kendi anlatıları cilt 1, s. 886-98).

Avrasya'daki şamanizm konusunda tavsiyem Ronald Hutton'ın *Shamans: Siberian Spirituality and the Western Imagination* (Londra, 2001) kitabı. Hutton pek çok şeyin yanı sıra on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda şamanlarla ilgili çalışmaları da ele almış. Daha fazlası için Gloria Flaherty'nin kitabına bakınız: *Shamanism and the Eighteenth Century* (Princeton, 1992).

Rusya'nın Sibirya'nın pagan kavimleri ile karşılaşması konusunda daha genel bilgi için Yuri Slezkine'nin enfes çalışmasına bakınız: *Arctic Mirrors: Russia and the Small Peoples of the North* (Cornell, 1994). Ayrıca okuyabilecekleriniz: Galya Diment ve Yuri Slezkine (ed.), *Between Heaven and Hell: The Myth of Siberia in Russian Culture* (New York, 1993); James Forsyth, *A History of the Peoples of Siberia: Russia's North Asian Colony, 1581-1990* (Cambridge, 1994); ve Michael Khodarkovski, *Ignoble Savages and Unfaithful Subjects: Constructing Non-Christian Identities in Early Modern Russia*, D. Brower and E. Lazzerini (ed.), *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917* (Bloomington, 1997). Ayrıca Mark Bassin'in çalışmasına da çok şey borçluyum: *Expansion and Colonialism on the Eastern Frontier: Views of Siberia and the Far East in Pre-Petrine Russia*, *journal of Historical Geography*, no. 14 (1988), s. 3-21; *Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century*, *American Historical Review*, cilt 96, no. 3 (1991); ve "Asia" in Nicholas Rzhevski (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture* (Cambridge, 1998).

Rusya'daki Moğol etkisi Avrasyacı tarihçi George Vernadski'nin *The Mongols and Russia* (New Haven, 1953) kitabında vurgulanmıştır. Ayrıca *The Eurasian Nomads and Their Impact on Medieval Europe* başlıklı makalesini de okuyabilirsiniz, *Studii Medievali*, 3. seri, cilt 4 (1963). Daha ölçülü bir görüş için Charles Halperin'in *Russia and the Golden Horde* (Bloomington, 1985) kitabına başvurabilirsiniz. Kutsal Soytarı ve ortaçağ halk ozanları için Eva Thompson'dan *Understanding Russia: The Holy Fool in Russian Culture* (Lanham, Mad., 1987) ve Russell Zguta'dan *Russian Minstrels: A History of the Skomorokhi* (Pennsylvania, 1978) kitaplarına bakınız. Kalmik kavimlerinin tarihi Michael Khodarkovski tarafından *Where Two Worlds Met: The Russian Slate and the Kalmyk Nomads 1600-1771* (Ithaca, 1992) kitabında anlatılıyor. Rusya'nın Orta Asya ile karşılaşmasının diğer yönleri Wayne Vucinich'in (ed.) *Russia and Asia* (Stanford, 1972) kitabında, Emmanuel Sarkisyanz'nin *Russian Conquest in Central Asia: Transformation and Acculturation* makalesinde ele alınıyor. Ayrıca:

Seymour Becker, *The Muslim East in Nineteenth-century Russian Popular Historiography*, *Central Asian Survey,* cilt 5 (1986), s. 25-47; Peter Weisensel, *Russian Self-identification and Travelers" Descriptions of the Ottoman Empire in the First Half of the Nineteenth Century, Central Asian Survey,* cilt 10 (1991).

Rusların Şark algısıyla ilgili olarak borçlu olduklarım: Daniel Brower ve Edward Lazzerini (ed.), *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917* (Bloomington, 1997); Milan Hauner, *What is Asia to Us?* (Londra, 1990) ve Wayne Vucinich (ed.), *Russia and Asia* (Stanford, 1972) kitabında Nicholas Riasanovski makalesi *Asia through Russian Eyes*. Rus edebi hayal gücünde Şark konusunda Susan Layton'ın *Russian Literature and Empire: The Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy* (Cambridge, 1994) kitabını şiddetle tavsiye ederim. Ayrıca Robert Stacy'nin *India in Russian Literature* (Delhi, 1985) kitabını da okuyun. Kazak konusu Judith Kornblatt tarafından *The Cossack Hero in Russian Literature: A Study in Cultural Mythology* (Madison, Wise, 1992) kitabında ele alınmıştır.

Stasov'un Rus süslemesiyle ilgili alıntıların çevirileri bulunmakta: Vladimir Stasov, *Russian Peasant Design Motifs for Needleworkers and Craftsmen* (New York, 1976). Benfey teorisi (halk hikâyelerinin hareketi) William Clouston tarafından *Popular Tales and Fictions: Their Migrations and Transformations,* 2 cilt (Londra, 1887) ele alınmış. Folk epikleri ile ilgili daha fazla bilgi çin bakınız: Alex Alexander, *Bylina and Fairy Tale: The Origins of Russian Heroic Poetry* (Lahey, 1973); ve Felix Oinas ve Stephen Soudakoff (ed.), *The Study of Russian Folklore* (Lahey, 1975).

Levitan konusunda ingilizce bir çalışma yok. Ama Vereshchagin'le ilgili daha fazla bilgi için okuyucu Vahan Barooshian'ın V. V. *Vereshchagin: Artist at War* (Gainesville, Flo., 1993) kitabına başvurabilir.

Blok ve sembolistler için Avril Pyman'ın *The Life of Aleksandr Blok,* 2 cilt (Oxford, 1979-80) ve *A History of Russian Symbolism* (Cambridge, 1994) konusunda yetkili kitaplarına borçluyum. Ayrıca Stefani Hoffman'ın, *Scythianism: A Cultural Vision in Revolutionary Russia*, doktora tezine de (Columbia Üniversitesi, N.Y., 1975) çok şey borçluyum. Bely hakkında daha fazla bilgi için tavsiyelerim: Cioran, *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj* (The Hague, 1973); John Elsworth, *Audrey Bely: A Critical Study of His Novels* (Cambridge, 1983); Vladimir Alexandrov, *Andrei Bely: The Major Symbolist Fiction* (Cambridge, Mass., 1985) ve John Malmstad ve Gerald Smith (ed.), *Andrey Bely: Spirit of Symbolism* (Cornell, 1987). *Petersburg* konusunda bakınız: Magnus Ljunggren, *The Dream of Rebirth: A Study of Andre] Belyj's Novel* Petersburg, *Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature,* no. 15 (Stockholm, 1982)

ve Robert Mann, *Andrei Bely's Petersburg and the Cult of Dionysus* (Lawrence, Kan., 1986). Ayrıca Andrei Bely'nin *Petersburg* çev. Robert A. Maguire ve John E. Malmstad (Harmondsworth, 1983) kitabında çevirmenlerin notlarını da tavsiye ederim. Soloviev için Eugenia Gourvitch tarafından yazılmış düzgün bir kitap bulunmakta: *Soloviev: The Man and the Prophet,* çev. J. Deverill (Sussex, 1992).

Avrasya hareketinin ele alındığı yerler: Nicholas Riasanovski *The Emergence of Eurasianism, Californian Slavic Studies,* no. 4 (1967), s. 39-72; Charles Halperin, *Russia and the Steppe: George Vernadski and Eurasianism, Forschungenzur osteuropaischen Geschichte,* no. 36 (1985),s. 55-194. Nikolai Trubetskoi'den seçme yazıların çevirilerini bulabilirsiniz: *The Legacy of Genghiz Khan and Other Essays on Russia's Identity,* çev. Anatoly Liberman (Ann Arbor, 1991).

7 SOVYET MERCEĞİNDEN RUSYA

Ahmatova birkaç güzel biyografinin konusudur: Roberta Reeder, *Anna Akhmatova: Poet and Prophet* (Londra, 1995); Amanda Haight, *Anna Akhmatova: A Poetic Pilgrimage* (Oxford, 1979) ve Jessie Davies, *Anna of Allthe Russias: The Life of Anna Akhmatova (1889-1966)* (Liverpool, 1988). Onunla ilgili yazıların en güzellerinin çoğu hatıra tarzında: Lydia Chukovskaya, *The Akhmatova Journals* (New York, 1994); Anatoly Nayman, *Remembering Anna Akhmatova,* çev. Wendy Rosslyn (Londra, 1991). Ayrıca Nadezhda Mandelstam'ın *Hope Abandoned,* çev. M. Hayward (Londra, 1989) kitabında belirgin bir biçimde görünmekte. Isaiah Berlin ile dostluğu Gyorgy Dalos'un *The Guest from the Future: Anna Akhmatova and Isaiah Berlin* (Londra, 1999) kitabında ele alınmış. Ahmatova'nın şiirlerinin çeşitli yönleri ile ilgili incelemeler: David Wells, *Anna Akhmatova: Her Poetry* (Oxford, 1996); Susan Amert, *In a Shattered Mirror: The Later Poetry of Anna Akhmatova* (Stanford, 1992,); Wendy Rosslyn, *The Prince, the Fool and the Nunnery: The Religious Theme in the Early Poetry of Anna Akhmatova* (Amersham, 1984) ve Sharon Leiter, *Akhmatova's Petersburg* (Cambridge, 1983). Ayrıca *The Complete Poems of Anna Akhmatova,* çev. J. Hemschemeyer, ed. R. Reeder (Edinburgh, 1992) kitabında da değerli malzeme ve notlar bulunuyor.

Sovyetler Birliği avangardı ile ilgili çok sayıda kaynak var. Genel bir başlangıç için Richard Stites'ın canlı *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (Oxford, 1989) kitabını tavsiye ediyorum. Ayrıca Victor Arwas'ın *The Great Russian Utopia* (Londra, 1993) kitabına da bakınız. John Bowlt ve Olga Matich'in (ed.)

Laboratory of Dreams: The Russian Avant-garde and Cultural Experiment (Stanford, 1996) ve Abbott Gleason, Peter Kenez ve Richard Stites'm (ed.) *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution* (Bloomington, 1985) kitaplarında yararlı denemeler bulunuyor.

Komün evleri projeleri konusunda Viktor Buchli'nin *An Archaeology of Socialism* (Oxford, 1999) isimli parlak kitabını tavsiye ederim. William Brumfield ve Blair A. Ruble'ın (ed.) *Russian Housing in the Modern Age: Design and Social History* (Cambridge, 1993) kitaplarındaki Milka Bliznakov'un *Soviet Housing during the Experimental Years, 1918 to 1933* makalesi ve Vladimir Paperny'nin *Men, Women, and Living Space* makalelerini okuyunuz, sırasıyla s. 85-148 ve 149-70. Sovyet mimarisi hakkında daha genel bilgi için okuyucunun başvurabileceği kitap ve makaleler: William Brumfield (ed.), *Reshaping Russian Architecture: Western Technology, Utopian Dreams* (Cambridge, 1990); Catherine Cooke, *Russian Avant-garde: Theories of Art, Architecture and the City* (London, 1995); aynı yazardan *Beauty as a Route to the Radiant Future: Responses of Soviet Architecture, Journal of Design History,* cilt 10, no. 2 (1997), s. 137-60; Sheila Fitzpatrick'in (ed.) *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931* (Bloomington and London, 1978) kitabında Frederick Starr'dan *Visionary Town Planning during the Cultural Revolution*, s. 207-40; Sima Ingberman, *ABC: International Constructivist Architecture, 1922-1939* (Cambridge, Mass., 1994); ve Hugh Hudson, *Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937* (Princeton, 1994).

Yeni Sovyet insanının görünümüyle ilgili olarak Catriona Kelly ve David Shepherd'ın (ed.) *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution* (Oxford, 1998) kitaplarında Lynne Attwood ve Catriona Kelly'den *Programmes for Identity: The New Man and the New Woman*, makalelerine bakın, s. 256-90. Troçki'nin bu konuyla ilgili yazıları *Problems of Everyday Life and Other Writings on Culture and Science* (New York, 1973) kitabında bulunabilir. Psikoanaliz Bolşevikleri büyülüyordu. Bu konuda daha fazla bilgi için okunacaklar: Martin Miller, *Freud and the Bolsheviks: Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union* (New Haven, 1998), ve David Joravski, *Russian Psychology: A Critical History* (Oxford, 1989). Svetlana Boym'un *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge, Mass., 1994) kitabı pek çok şeyin yanı sıra, sıradan günün değişen kültürü ve Rus ve Sovyet güdüsü konusunda söyleyecek çok şeyi olan parlak bir çalışma.

1920'lerin ve 1930'ların kültür devriminde sanatsal avangardın rolü karmaşık ve ihtilaflı bir konudur. Bazı yeni tarihçiler avangardın sosyalist gerçekçiliğin gelişimine katkısı üzerinde durmuşlardır: Boris Groys, *The Total Art of Stalinism, Avant-garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond,*

çev. Charles Rougle (Princeton, 1992); Igor Golomshtock, *Totalitarian Art*, çev. Robert Chandler (Londra, 1990). Diğerleri ise avangardı devrim ve yeni ekonomi politikası içinde bulunan özgürlükçü vizyonun müttefiki olarak betimlediler: David Elliot, *New Worlds: Russian Art and Society, 1900-1937* (Londra, 1986); John Bowlt, *The Russian Avant-garde: Theory and Criticism, 1902-34* (New York, 1976).

Konstrüktivistler konusundaki kitaplara Christine Lodder'ın harika kitabı ile başlanabilir: *Russian Constructivism* (New Haven, 1983). Ayrıca George Rickey, *Constructivism: Origins and Evolution* (New York, 1995); Richard Andrews *et al.* (ed.), *Art into Life: Russian Constructivism, 1914-1932* (New York, 1990); Alexander Lavrent'ev ve John Bowlt, *Varvara Stepanova: A Constructivist Life* (Londra, 1988); John Milner, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde* (New Haven, 1983); Peter Noever (ed.), *Aleksandr M. Rodchenko, Varvara F. Stepanova: The Future is Our Only Goal* (New York, 1991) kitaplarını da okuyunuz. Christine Kaier'in Doktora tezinden de çok şey öğrendim: *The Russian Constructivist Object and the Revolutionizing of Everyday Life,* 1921-1929, (Kaliforniya Üniversitesi, 1995). Proletkült için en iyi rehber ise Lynn Mally'nin *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia* (Berkeley, 1990) kitabı.

Sovyet sinemasıyla ilgili olarak tavsiyelerim: Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society, 1917-1953* (Cambridge, 1992); Dmitri ve Vladimir Shlapentokh, *Soviet Cinematography, 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality* (New York, 1993); Richard Taylor ve Ian Christie (ed.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Londra, 1991); aynı editörlerden *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939,* çev. R. Taylor (Cambridge, Mass., 1988); Richard Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929* (Cambridge, 1979); Denise Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (Cambridge, 1992); aynı yazardan *Soviet Cinema in the Silent Era, 1917-1935* (Ann Arbor, 1985); Richard Taylor ve Derek Spring (ed.), *Stalinism and Soviet Cinema* (Londra, 1993). *Kinoki* ile ilgili daha fazla bilgi için editörlüğünü Annette Michelson'un, çevirisini ise Kenneth O'Brien'ın yaptığı *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*(Berkeley, 1984) kitabını tavsiye ediyorum. Aynı şey Kuleshov ve Pudovkin için de geçerli: *Lev Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov,* çev. ve ed. Ronald Levaco (Berkeley, 1974); Vsevolod Pudovkin, *Film Technique and Film Acting,* çev. I. Montagu (New York, 1970). Eisenstein hakkında Ronald Bergan tarafından yazılan oldukça düzgün bir hayat öyküsü var; *Eisenstein: A Life in Conflict* (Londra, 1997) ve Jason Goodwin tarafından yazılan mükemmel bir tarih filmleri anlatısı *Eisenstein, Cinema and History* (Urbana, 1993).

Ayrıca tavsiye ettiklerim şunlar: David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein* (Cambridge, Mass., 1993); Ian Christie ve Richard Taylor (ed.), *Eisenstein Rediscovered* (Londra, 1993); eski ama hâlâ ilgi çekici olan bir kitap, Jay Leyda ve Zina Voynow, *Eisenstein at Work* (New York, 1982).

Meyerhold hakkında İngiliz dilinde yazılmış en iyi kaynak Edward Braun'dan *The Theatre of Meyerhold: Revolution and the Modern Stage* (Londra, 1986). Ayrıca aynı yazardan (ed.) *Meyerhold on Theatre* (Londra, 1969) ve Robert Leach'in çalışması *Vsevolod Meyerhold* (Cambridge, 1989) kitabı da çok yararlı. Daha kısıtlı olan biyomekanik konusunda Alma Law ve Mel Gordon'un kitabı *Meyerhold, Eisenstein, and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia* (Jefferson, N.C., 1996), gerekli bir okuma. Sovyet avangard tiyatrosuyla ilgili daha fazla bilgi için önde gelen Sovyet bilimadamı Konstantin Rudnitski'nin çalışmasını tavsiye ediyorum. *Russian and Soviet Theatre: Tradition and Avant-garde,* çev. R. Permar (Londra, 1988). Ayrıca: Lars Kleberg, *Theatre as Action: Soviet Russian Avant-garde Aesthetics,* çev. Charles Rougle (Londra, 1993); Nancy Van Norman Baer, *Theatre in Revolution: Russian Avant-garde Stage Design 1913-1935* (Londra, 1991). Sokak sanatı ve tiyatrosu için bakınız: Vladimir Tolstoi *et al.* (eds.), *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33* (Londra, 1990) ve James von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920* (Berkeley, 1993).

Şostakoviç hakkında okuyabileceğiniz eser sayısı her geçen gün artmakta. En yakın ve en gerçekçi biyografi için Laurel Fay'in *Shostakovich: A Life* (Oxford, 2000) kitabına bakınız. Ian MacDonald'ın *The New Shostakovich* (London, 1990) kitabına da bakılabilir, ancak Şostakoviç'in muhalif olarak sunulması tartışılabilir. David Fanning'in (ed.), *Shostakovich Studies* (Cambridge, 1995); Allan Ho ve Dmitri Feofanov'un (ed.), *Shostakovich Reconsidered* (Londra, 1998) ve Rosamund Bartlett'ın (ed.), *Shostakovich in Context* (Oxford, 2000) isimli kitaplarında güzel denemeler var, özellikle de Richard Taruskin'in *Shostakovich and Us* makalesinde hayatı ve sanatı ile ilgili detaylar bulunuyor. Esti Sheinberg tarafından yapılan uzmanlaşmış çalışmayı da tavsiye ediyorum: *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich* (Ashgate, 2000). Elizabeth Wilson'dan *Shostakovich: A Life Remembered* (Londra, 1994), besteciyle ilgili çok değerli anıları içermekte. Bu kategoride Dmitri Sollertinski ve Liudmilla Sollertinski'nin, *Pages from the Life of Dmitri Shostakovich,* çev. G. Hobbs and C. Midgley (New York, 1980) ile *Story of a Friendship: The Letters of Dmitri Shostakovich to Isaak Glickman, 1941—1975* (Cornell, 1997) kitaplarından da çok şey öğrendim. Solomon Volkov'un *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich* (New York, 1979) kitabı ihtilaflı bir kitap. Şostakoviç ve sinema konusunda Tatiana Egorova'nın *Soviet Film Music:*

An Historical Survey (Amsterdam, 1997) kitabından çok şey aldım.

Mayakovski ile ilgili çalışmalar daha eski ancak ölümüyle ilgili yakın dönemde yapılan araştırma henüz İngiliz dilindeki edebiyata yansımadı. Tavsiye edeceğim çalışmalar arasında şunlar var: Victor Terras, *Vladimir Mayakovski* (Boston, 1983); Edward Brown, *Mayakovski: A Poet in the Revolution* (Princeton, 1973); A. D. P. Briggs, *Vladimir Mayakovski: A Tragedy* (Oxford, 1979); Wiktor Woroszylski ve BolesawTaborski, *The Life of Mayakovski* (Londra, 1971). Mayakovski'nin Briklerle karmaşık ilişkisi üzerine Vahan Barooshian'ın *Brik and Mayakovski* (New York, 1978) kitabı ile Ann Charters ve Samuel Charters'ın *I Love: The Story of Vladimir Mayakovski and Lili Brik* (Londra, 1979) kitaplarına bakınız.

Sovyet hicvi konusunda tatmin edici İngilizce çalışmalar yok. Zoshchenko ile ilgili daha fazla bilgi için tavsiyelerim: Gregory Carleton, *The Politics of Reception: Critical Constructions of Mikhail Zoshchenko* (Evanston, Ill., 1998); Linda Scatton, *Mikhail Zoshchenko: Evolution of a Writer* (Cambridge, 1993); ve A. B. Murphy, *Mikhail Zoshchenko: A Literary Profile* (Oxford, 1981). Bulgakov hakkında başvurabilecekleriniz: Leslie Milne, *Mikhail Bulgakov: A Critical Biography* (Cambridge, 1990); Edythe Haber, *Mikhail Bulgakov: The Early Years* (Cambridge, 1998); ve Julie Curtiss, *Bulgakov's Last Decade: The Writer as Hero* (Cambridge, 1987). Platonov'la ilgili olarak bakınız: Thomas Seifrid, *Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit* (Cambridge, 1992). Zamyatin ve Orwell'in *1984* kitabı üzerindeki etkisi için okuyucuya tavsiyem Gary Kern (ed.), *Zamyatin's We: A Collection of Critical Essays* (Ann Arbor, 1988); ve Robert Russell, *Zamiatin's We* (Bristol, 2000) ile başlaması.

"Kültür devrimi" olarak Beş Yıllık Plan fikrini Sheila Fitzpatrick (ed.), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931* (Bloomington, 1978) ve *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia* (Cornell, 1992) kitaplarında inceliyor. Dönemin edebi politikaları için Harriet Borland'ın eski ama modası geçmemiş çalışması *Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-year Plan, 1928-1932* (New York, 1950) ile başlayın. 1920'ler ve 1930'lar konusunda daha genel bilgi için Victor Erlich'den *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition* (Cambridge, Mass., 1994) ile başlayın. Katerina Clark'ın *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago, 1981) kitabı edebi biçim olarak sosyalist gerçekçi roman üzerine parlak bir çalışma. Bu konuda diğer iyi kitaplar şunlar: Abram Tertz, *On Socialist Realism* (New York, 1960); Nina Kolesnikoff ve Walter Smyrniw (eds.), *Socialist Realism Revisited* (Hamilton, 1994); Thomas Lahusen, *How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia* (Cornell, 1997) ve Piotr Fast, *Ideology, Aesthetics, Literary History: Socialist Realism and Its Others* (New York,

1999). Sovyet okuma alışkanlıkları ve kitle kültürü konusunda da Jeffery Brooks'un *Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War* (Princeton, 2000) ve Stephen Lovell'in *The Russian Reading Revolution: Print Culture in the Soviet and Post-Soviet Eras* (London, 2000) kitaplarına borcum var. Rus edebiyatının Sovyetleştirilmesi konusunda Maurice Friedberg'den güzel bir kitap var: *Russian Classics in Soviet Jackets* (New York, 1962). Puşkin kültüyle ilgili daha fazla bilgi için Marcus Levitt'in *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880* (Cornell, 1989) kitabına bakınız. Ayrıca Vera Dunham'ın, *In Stalin's Time: Middle-class Values in Soviet Fiction* (Cambridge, 1976) kitabındaki öngörülü savını tavsiye ediyorum.

Terör dönemini yaşamak konusunda Nadezhda Mandelstam'ın anılarından daha iyi betimleme yoktur: *Hope Against Hope,* çev. M. Hayward (London, 1989). Mandelstam ile ilgili daha fazla bilgi için Clarence Brown'ın *Mandelstam* (Cambridge, 1973) kitabına bakınız. Vitaly Shentalinski'nin *The KGB's Literary Archive,* çev. John Crowfoot (London, 1995) kitabında KGB arşivleri ile ilgili değerli bilgiler var. Bu konuda terörün rakipsiz tarihçisi Robert Conquest'in de güzel bir kitabı bulunuyor: *Tyrants and Typewriters: Communiques in the Struggle for Truth* (Lexington, Mass., 1989).

Savaş yılları konusunda Richard Stites tarafından düzenlenen güzel bir deneme koleksiyonu var: *Culture and Entertainment in Wartime Russia* (Bloomington, 1995). Prokofiev ile ilgili Daniel Jaffe'nin *Sergey Prokofiev* (Londra 1998) ya da Harlow Robinson'un *Sergei Prokofiev* (Londra 1987) kitabıyla başlayın. Izrael Nestyev'in *Prokofiev* (Stanford, 1960); David Gutman'ın *Prokofiev* (London 1990) ve Neil Minturn'un *The Music of Sergei Prokofiev* (New Haven, 1997) kitaplarından da çok şey öğrendim.

Sovyet İmparatorluğu'na savaş sonrası ihraç edilen Rus kültürü konusunda Iurii Elagin'in anılarını tavsiye ederim: *Taming of the Arts* (Tenafly, N.J., 1988). Yerli müzik kültürlerinin Ruslaştırılması konusunda yararlı makaleler var: M. Slobin (ed.), *Returning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe* (Durham, N.C., 1996); Maria Frolova-Walker, *National in Form, Socialist in Content: Musical Nation-building in the Soviet Republics, J'ournal ofthe American Musicological Society,* cilt 51, no. 2 (1998), s. 331-50; T. C. Levin, *Music in Modern Uzbekistan: The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition, Asian Music,* cilt 12, no. 1 (1979), s. 149-58.

Grossman hakkında daha fazla bilgi için John Garrard ve Carol Garrard'ın *The Bones of Berdichev: The Life and Fate of Vasily Grossman* (New York, 1996) ve Frank Ellis, *Vasiliy Grossman: The Genesis and Evolution of a Russian Heretic* (Oxford, 1994) başvurmaya değer.

Pasternak konusunda Christopher Barnes'ın *Boris Pasternak: A Literary Biography,* 2 cilt (Cambridge, 1989-98) kitabıyla başlamak en iyisi ama Lazar Fleishman'ın *Boris Pasternak: The Poet and His Politics,* (Cambridge, Mass., 1990) ve Larissa Rudova'nın *Understanding Boris Pasternak* (Columbia, S.C., 1997) kitaplarından da öğrenilecek çok şey var. Peter Levi *(Boris Pasternak,* Londra, 1991) şiir konusunda iyi. Anılar da okumaya değer: biri oğlundan, Evgeny Pasternak, *Boris Pasternak: The Tragic Years 1930—60,* çev. Michael Duncan (Londra, 1991), diğeri ise uzatmalı sevgilisi (ve *Doktor Jivago*'daki Lara'nın esini) Olga Ivinskaya'dan *A Captive of Time: My Years with Pasternak: The Memoirs of Olga Ivinskaya,* çev. Max Hayward (Londra, 1979).

Bilimkurgu konusunda Rosalind Marsh tarafından yazılmış düzgün bir kitap bulunmakta: *Soviet Science Fiction since Stalin: Science, Politics and Literature* (Londra, 1986). Ama David Suvin'in makalesini de okuyunuz: *The Utopian Tradition of Russian Science Fiction, Modern Language Review, no.* 66 (1971), s. 138-51. Stalin sonrası sinema konusunda Josephine Woll'un *Reel Images: Soviet Cinema and the Thaw* (Londra, 2000) kitabına çok şey borçluyum. Tarkovski ile ilgili daha fazla bilgi için tavsiyelerim Maya Turovskaya, *Tarkovski: Cinema as Poetry* (Londra, 1989); Vida Johnson ve Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovski: A Visual Fugue* (Bloomington, 1994); Mark Le Fanu, *The Cinema of Andrei Tarkovski* (London, 1987); ve Tarkovski'nin sinema sanatına kendi yorumu *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema,* çev. K. Hunter-Blair (Austin, 1986).

8 YURTDIŞINDAKİ RUSYA

Göçmen toplulukları ile ilgili en yetkili çalışma Marc Raeff'in *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919-1939* (New York, 1990) kitabı. Paris konusunda Robert Johnston'ın *New Mecca, New Babylon: Paris and the Russian Exiles, 1920-1945* (Montreal, 1988) kitabı güzel bir kitap. Ayrıca Berlin'deki Ruslarla ilgili Robert Williams'ın kitabı *Culture in Exile: Russian Emigre's in Germany, 1881-1941* (Ithaca, 1971) da güzel. Nina Berberova'nın enfes anıları *The Italics Are Mine,* çev. Philippe Radley (Londra, 1991) göçmenler konusunda okunması gerken bir kitap. *Ivan Bunin: From the Other Shore,* 1920-*1933: A Portrait from Letters, Diaries and Fiction,* ed. T. Marullo (Chicago, 1995) daha az hatırlatıcı bir kitap ama bahsetmeye değer. Michael Glenny ve Norman Stone'un (ed.), *The Other Russia: The Experience of Exile* (Londra, 1990) kitapları ise değerli bir hatıra koleksiyonu.

Tsvetaeva konusuna Maria Razumovski'nin *Marina Tsvetaeva: A Critical Biography*, çev. A. Gibson (Newcastle, 1994) kitabı ya da Lily Feiler'in *Marina Tsvetaeva: The Double Beat of Heaven and Hell* (Durham, N.C., 1994) kitabıyla başlayın. Okunmaya değer üç hayat daha var: Viktoria Schweitzer, *Tsvetaeva,* çev. Robert Chandler ve H. T. Willetts (Londra, 1992); Elaine Feinstein, *Marina Tsvetayeva* (Londra, 1989) ve Simon Karlinski, *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World and Her Poetry* (Cambridge, 1985). Joseph Brodski *Less Than One: Selected Essays* (Londra, 1986) kitabındaki *Footnote to a Poem* makalesinde şiirine özel bir algıyla bakıyor, s. 195-261. Şiirleri ile ilgili daha detaylı bir çalışma için Michael Makin'in *Marina Tsvetaeva: Poetics of Appropriation* (Oxford, 1993) kitabına bakınız.

Rahmaninov konusunda tavsiyelerim: Geoffrey Norris, *Rachmaninoff* (Oxford, 2000); Barrie Martyn, *Rachmaninov: Composer, Pianist, Conductor* (Londra, 1990); Julian Hay lock, *Sergei Rakhmaninov: An Essential Guide to His Life and Works* (Londra, 1996); Sergei Bertensson ve Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff* (Londra, 1965); ve Nikolai Bazhanov tarafından yapılan klasik Sovyet anlatısı, *Rachmaninov,* çev. A. Bromfield (Moskova, 1983).

Nabokov'un güzel bir biyografisi Brian Boyd tarafndan yazılmış: *Nabokov: The Russian Years* (Londra, 1990) ve *Nabokov: The American Years* (Londra, 1992). Ayrıca Neil Cornwell'in *Vladimir Nabokov* (Plymouth, 1999) kitabı da bulunuyor. Vladimir Alexandrov'un denemelerden küçük dergi *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (New York, 1995) değerli ve çok çeşitli bir kaynak. *The Nabokov-Wilson Letters: 1940-71,* ed. Simon Karlinski (New York, 1980) okunmaya değer. Ayrıca Stacy Schiff tarafından yazılan *Vera (Mrs Vladimir Nabokov)* (New York, 1999) çok eğlenceli. Ama hiçbir kitap kendi anılarının yerini tutamaz: *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (Harmondsworth, 1969).

Hiçbir yerde ahlaki liderlik ve ulusal kehanet görevi sanatçıya Rusya'da yüklendiği kadar yüklenmemiş ve hiçbir yerde devlet, sanatçıdan bu kadar korkup ona bu kadar çok eziyet etmemişti. Rusya'nın sanatsal enerjisinin neredeyse tamamı, kendi milliyet fikrini yakalama arayışına akıtılmıştı. Siyasi görüşleri nedeniyle resmi Rusya'dan, eğitimleri nedeniyle de köylü Rusya'dan dışlanan Rus sanatçılar, edebiyat ve sanat aracılığı ile ulusal değer ve fikirler topluluğu yaratma görevini üstlenmişlerdi. Ruslar için ne demekti bu? Rusya'nın dünyadaki yeri ve amacı neydi? *Ve gerçek Rusya neredeydi? Avrupa'da mı, Asya'da mı? St. Petersburg mu, Moskova mı?* Bunlar, Puşkin'den Pasternak'a kadar Rus kültürünün altın çağındaki bütün ciddi yazarların, edebiyat eleştirmenlerinin, tarihçilerin, ressamların, teologların ve filozofların aklını meşgul eden "lanetli sorulardı".

Tolstoy'un ünlü *Savaş ve Barış* eserindeki bir dans sahnesinden ismini alan bu kitapta ele alınan bütün bu konular, siyaset, ideoloji, sosyal gelenek, inanç, folklor, din, alışkanlıklar, gelenekler ve sonuçta kültür ve yaşam biçimini oluşturan tarihle bir araya gelerek ulusal bilincin izlenimleri olarak toplandı. Fikir ve davranışlar tarihini, Rus tarihinin kültürel ve sanatsal dönüşümlerini, Rusya ve Avrupa arasındaki karmaşık etkileşimi akademik olmayan bir dille okuyucusuna aktaran *Nataşa'nın Dansı*, Rus kültür tarihçisini, yüzeydeki sanatsal görünümün altını irdelemeye davet ediyor.

"Muhteşem... Figes formunun doruklarında."

GUARDIAN

"Modern Rus tarihçilerinin büyük hikâyecisinden bir yetenek gösterisi... Figes serf haremlerini, hanedanları, politbüroları, hovardaları, köylüleri, sefihleri, film yapımcılarını, yazarları, bestekârları, şairleri, çarları ve zorbaları harekete geçiriyor... Fevkalade, gösterişli ve ustaca."

FINANCIAL TIMES

KİTAP