

TARİHSEL ARKAPLAN VE TOPLUMSAL YAPI BAĞLAMINDA "KURSK VİLAYETİNDE DİNİ TÖREN ALAYI" ÜZERİNE İNCELEME

Murat ATEŞLİ

Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, muratatesli@anadolu.edu.tr, ORCID:0000-0003-3954-100X

Ateşli, Murat. "Tarihsel Arkaplan ve Toplumsal Yapı Bağlamında 'Kursk Vilayetinde Dini Tören Alayı' Üzerine İnceleme". idil, 105 (2023 Mayıs): s. 619-632. doi: 10.7816/idil-12-105-06

ÖZ

Bu araştırmada, 19. yüzyıl Rus resim sanatının ve Gerçekçilik akımının önemli temsilcilerinden olan Ilya Repin'in "*Kursk Vilayetinde Dini Tören Alayı*" adlı resminde yer alan nesnenin simgesel ve dini açıdan tarihsel kökeni ve figürlerin hiyerarşik konumları üzerinden Çarlık Rusya'sında var olan toplumsal yapı ve tarihsel arka plan ortaya çıkarılmıştır. Aydınlanma Çağı ile birlikte başlayan Bilimsel, Endüstriyel ve Siyasal Devrimler'in sonucu olarak Batı Avrupa'da sosyo-ekonomik ve siyasal yapılarda köklü değişimler olmuştur. Bu değişimler sanat ve kültür alanını da etkilemiştir. 18. yüzyıldan 1917 Bolşevik Devrimi'ne kadar olan Rus İmparatorluğu'nda çarın mutlak otoritesinde monarşi ile yönetilen feodal Rus toplumu da Avrupa'da yaşanan toplumsal ve siyasal değişim sürecinden etkilenmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Rus aydınları, edebiyatçı ve sanatçıları sanat, kültür, eğitim ve siyasi alanlarda reform ve modernleşme isteklerini dile getirmişler ve sanat kolektifleri kurarak eleştirel sanat yapıtları üretmişlerdir. Çağdaşları gibi Repin de Rus halkının yaşadığı sorunlara ve hayatın gerçekliğine ilgi duymuş; sanat kariyeri boyunca natüralist ve sembolist eğilimden gerçekçi ve romantik sanat üsluba kadar farklı yaklaşımlarda resimler yapmıştır. Repin'in resimlerinde üslup farklılıklarına rağmen akademik gerçekçi yaklaşım ve toplumsal duyarlılık süreklilik göstermiştir. Araştırmanın kapsamı ve amacı, Repin'in "*Kursk Vilayetinde Dini Tören Alayı*" adlı resminin biçim ve içerik açısından toplumsal ve tarihsel bağlam çerçevesinde yorumlayarak alan yazına katkı sunmaktır. Araştırma literatür tarama modeline göre oluşturulmuş nitel bir çalışmadır.

Anahtar Kelimeler: Çarlık Rusya'sı, Gerçekçilik, Ilya Repin, Resim, Toplumsal Yapı

Makale Bilgisi:

Geliş: 27 Şubat 2023

Düzeltilme: 27 Nisan 2023

Kabul: 22 Mayıs 2023

Giriş

Jean-Jacques Rousseau'nun belirttiği gibi; *İnsan özgür doğmuştur ama zincire vuruludur her yerde*. Özgür doğmuş insanın zincire vurulma hali, insanlık tarihi boyunca tahakküm ya da rıza yoluyla ikna edilerek feodalitede sahip-köle, modernitede ise yöneten-yönetilen ilişkisi bağlamında toplumsal yaşamın her alanında süregelenmiştir. Özgürlüğün insanın en doğal hakkı olduğunu ifade eden Rousseau, esasında çağının ruhunu ve insanlığın çaresizliğini göstermekteydi. 19. yüzyılda özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ideali etrafında oluşan fikir ve toplumsal hareketler sonucunda feodal ekonomik ve siyasal sistemin insanları yoksulluğa iten başlıca manevi ve bağınaz ilkelerinden kurtulmak amaçlanmaktaydı; nihayetinde feodal toplum yapısının değişikliğe uğratılması öngörülmüyordu (Suçkov, 2009: 30-31). Feodaliteden moderniteye geçiş sürecinde bu yaklaşım toplum katmanları arasında kimi zaman şiddetli çatışmaları doğurmuş, kimi zaman da uzlaşma içinde çözülmeye çalışılmıştı. Kuzey Amerika'da 1776 yılında kabul edilen İnsan Hakları Sözleşmesi; toplumun taşıyıcı sütunları haline gelmiş, refah ve liberal demokrasi anlayışı temel değerler olarak görülmesini sağlamıştı (Belgin, 2010: 14). Amerika'da yaşanan bu dönüşümle birlikte, Avrupa'da *Fransız İhtilali*'nin ve *Endüstri Devrimi*'nin sonuçları birçok açıdan toplumsal, siyasal ve ekonomik yapıları kökten bir biçimde değiştirmeye başlamıştı. Bu dönemde çoğu emperyalist imparatorluk ve devletlerin otokrat yöneticileri ve aristokrasi, toplumsal yapıdaki orta ve alt sınıf topluluklarının isyanları sonucunda bir dizi reform talepleriyle yüz yüze kalmıştır. Özellikle 18. yüzyılın sonlarından itibaren, Avusturya-Macaristan, Osmanlı İmparatorluğu ve Çarlık Rusya'sı bu devrim ve isyanların sonuçlarını savuşturabilmek için reform ve yasal düzenlemeler yapma zorunluluğu içerisindeydi. Eğitim, ekonomi, hukuk gibi alanlarda yaptıkları reform ve modernleşme çabaları, bu devletlerin 20. yüzyılın ilk çeyreğine ulaşmadan monarşi ve feodal yapılarıyla birlikte yıkılmasını engelleyememişti. 1. Dünya Savaşı ile birlikte tasfiye olan bu devletlerin ardıllarında; toplumsal yapıların ve tarihsel süreçlerin büyük etkisiyle siyasal yapıları değişmiş; 1917 yılında Çarlık Rusya'sı Bolşevik Ekim Devrimi ile sosyalist bir devletler birliğine, Osmanlı Devleti parlamenter sistemle yönetilen üniter bir cumhuriyete ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun 1918 yılında dağılmasıyla Avusturya, Macaristan, Çekya gibi ulus devletlere dönüşmüşlerdir (Lee, 2010; McNeill, 2004).

Toplumsal ve siyasal sancılı süreçlere tanıklık eden düşünürler, yazarlar ve sanatçılar tarihsel olayları ve toplumsal yapıdaki insan betimlemelerini yapıtlarına yansıtılmışlardır. Toplumsal bilinç biçimleri olan tarih, siyaset, edebiyat, eğitim gibi sanat da toplumsal varoluşun bir ifadesi, toplumsal insanla doğa arasındaki mücadelenin insani gelişme süreci içinde aldığı sürekli değişen biçimlerin ideolojik yansımasıdır. Eğer sanat yapıtı çözümlenmek istendiğinde, sanat yapıtının ait olduğu toplumsal grup incelenerek başlanılmalıdır. Sanat toplumsal gerçekliğin basit bir yansımasından öte bir olgudur. Aynı zamanda o gerçekliğin yansıması olarak sanat, toplumun radikal bir biçimde dönüşümüne aracılık eder ve toplumsal bilincin en kendiliğinden oluşan biçimidir (Klingender, 2011a: 473). Rus toplumsal yapısının ve tarihsel arka planın görünür bir şekilde hissedildiği Repin'in *Kursk Vilayetine Dini Tören Alayı* adlı resmi Rus gerçekçiliğinin önemli yapıtlarından biri olup, sanatçının tarihsel ve kültürel geçmişiyle yaşadığı toplumun katmanlarına tanıklığını da göstermektedir.

19. Yüzyıl Çarlık Rusya'sında Siyasal ve Toplumsal Yapı

Toplumsal yapı, kökeni antropolojiden gelmiş olan ve çağdaş toplumbilime Durkheim tarafından aktarılmış bir kavramdır. Toplumsal sistem içinde gelişen ilişkilerin ve olguların kurumsallaşmış örüntülerle düzenlenmesi sonucunda oluşan duruma toplumsal yapı denir. Diğer açıdan da bakıldığında *toplumsal yapı*, salt kalıtıma veya insani olmayan çevreden bağımsız açıklanması imkânsız olan insanların ortak davranış kalıplarının tümüdür. Toplumun oluşturan bireyler, gruplar, etnik topluluklar, inanç toplulukları, statü grupları, sınıflar, toplumsal cinsiyetler vb. arasındaki sistematik ilişkiler bütünü; toplumsal eylem ve etkileşim kalıplarıdır. Levi-Strauss, toplumsal yapının sistem özelliği göstermesi, içinde barındırdığı öğelerin etkileşimli biçimde birbirlerini değiştirmesi ve belli bir tip ögesi değiştiği zaman modelin göstereceği tepkinin bilinirliği bakımından üç özelliği olduğunu belirtir. Marx ve Engels toplumsal yapıyı sistem olarak tanımlamış; üretim ve mülkiyet alanındaki ilişkilere göre alt yapı, üretim ve mülkiyet ilişkileri dışında kalan din, ahlak, siyaset vb. toplumsal bilinci oluşturan toplumsal ilişkilere göre üst yapı olarak ayırmıştır (Kongar, 2012: 282-286; Alpkaya, 2012: 7-13).

Toplumsal yapıyı oluşturan *toplumsal sınıflar* evrensel bir kavramdır. Her ne kadar Karl Marx tarafından ilk kez kavramlaştırıldığı düşünülse de Max Weber tarafından da kullanılmıştır (Kongar, 2012: 285). Toplumsal sınıflar üretim ilişkileriyle var olurlar ve her toplum genellikle üretim unsurlarıyla eklenen belirli bir üretim biçiminin egemenliği altındadır. Üretim için gerekli araçları, koşulları ve üreticileri içeren *üretim güçleri* ile toplumsal konumlara göre biçimlenmiş *üretim ilişkileri* olmak üzere üretim biçiminin iki temel ögesi bulunur. Bu iki temel öğeden oluşan üretim biçimi hiyerarşik ayrımlara dayandığı zaman modern toplumlarda statülerin toplumsal sınıflar şeklinde belirlendiği bir katmanlaşma sistemi görülür (Atılğan, 2012: 324). Bununla birlikte, *toplumsal sınıf* kavramı üretim ilişkileriyle birlikte toplum ve kültürlerde birbirinden bağımsız veya iç içe geçmiş

bireylerin, toplulukların kendi aralarındaki hiyerarşik farklılığını da ifade eder. Çoğu zaman bireyler toplumsal sınıf ayrımı sonucunda sahip oldukları ekonomik ve kültürel statülerine göre hiyerarşik düzen içinde birbirine benzer siyasi ve sosyo-kültürel gruplaşmalar halinde organizasyonlar kurmuşlardır. Böylelikle, toplumsal sınıf sisteminde bireyler sahip olduğu üretim gücü ve kültürel yeteneklerine göre kendi bulunduğu statüyü değiştirebilme özelliğine kavuşurlar. Bu bağlamda, toplumbilimciler toplumsal sınıfı bir toplumda birbirine türdeş ve homojen benzerlikte varsıllığı, toplumsal konumu ve gücü paylaşan bireylerin oluşturduğu bir grup ya da topluluk olarak tanımlamışlardır. Genel olarak toplumsal sınıflar, hiyerarşik bir düzleme uygun piramidal biçimde *üst, orta* ve *alt* sınıf olmak üzere üç yapıyı bir katmanlaşma oluşturur (Boratav, 2012: 29-40). Bir toplumun maddi varlığını sürdürmek için toplumsal ve sosyo-ekonomik ilişkiler ağı ile örgütlenmesine *iktisadi yapı* denir. Bu örgütlenme; üretim ilişkilerini, biçimlerini ve kaynaklarını, toplumsal yapı ve sınıflar arası ticari, mali ilişkileri ve bu ilişkilerin sonucunda oluşan ticari hayattaki sektörlerin, ekonomik yapıya etkisi ve bununla ilintili siyasi, kültürel ve geleneksel örgütlenmeleri içine alır. Aynı zamanda, İktisadi yapıyı üretim ve istihdam yapısı, milli gelir dağılımı, yurtiçi ve yurtdışı faaliyetleri içerir; her birinin birlerine göre oransal boyutları ekonomik yapıyı belirler (Bahçe ve Eres, 2012: 17-18; Somel, 2012: 437- 449).

Rus İmparatorluğu, ülke sınırlarının coğrafi genişliği bakımından ve nüfusun demografik yapısında barındırdığı etnik çeşitlik yönünden döneminde monarşi ile yönetilen dünyanın en büyük devletlerinden biriydi. Bu potansiyel büyüklük siyasi ve askeri açıdan önemli bir güç sağlarken, İngiltere, Almanya ve Fransa gibi gelişmiş Avrupa ülkelerinin yapmış olduğu Endüstri Devrimini gerçekleştirmediğinden dolayı ekonomik ve toplumsal sorunlarla karşılaşmaktaydı. Ülkenin yöneticisi olan Rus çarları 1613'ten 1917 *Bolşevik Devrimi*'ne kadar Romanov hanedan mensubu olarak hükümlerini sürmüşlerdi. Yasa ve geleneklere göre çar mutlak otoriteye sahipti. Öyle ki, Çar I. Nicholas tarafından 1832'de ilan edilen *İmparatorluk Anayasası*'nın 1. Maddesi'nde "*tüm Rusya'nın İmparatoru otokratik ve sınırsız bir hükümdardır. Tanrı, herkesin sadece korkuyla değil aynı zamanda vicdanen de imparatora ve onun yüce gücüne boyun eğmesi gerektiğini buyurur*" ifadesi yer almaktaydı. Ülkeyi yönetirken Çar, yetkilerini devletin üç resmi kurulu aracılığıyla kullanmaktaydı. *İmparatorluk Konseyi, Bakanlar Kurulu* ve *Senato*'dan oluşan kurullar, adlarının çağrıştırdığından çok daha az güçlüydü, üyeleri seçilmişlerden değil atanmışlardan oluşmaktaydı. Kurullar tamamen tavsiye niteliğinde kararlar veren idari yapıdaydı. Bu kurullar hiçbir şekilde, tüm idari, mali ve hukuk konularında nihai otorite olan Çar'ın yürütme gücünü kısıtlamıyorlardı. Rus monarşisinin otokratik hükümlerinin en büyük dayanaklarından biri de Rus Ortodoks Kilisesi olmuştur. Rus Ortodoks Kilisesi, 15. yüzyıldan itibaren Vatikan'daki Katolik Papalık gibi herhangi bir dış otoriteden tamamen bağımsız olan Hıristiyanlığın bir kolu haline gelmiş ve yabancı etkilerden uzak kalması sayesinde güçlü bir biçimde Rus karakteri kazanmıştı. 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, siyasi ve toplumsal değişime karşı çıkan, çarlık sisteminin geleneksel yapısıyla korunması gerektiğine inan muhafazakâr bir yapı haline dönüşmüştü. Her ne kadar reformlara güçlü bir şekilde sempati duyan bazı rahipler bulunmasına karşın Kilise, bir kurum olarak ruhani otoritesini Rus halkına Tanrı'nın mesh ettiği Çar'a tamamen itaat etmenin görevleri olduğunu vurgulamak için kullanmıştır (Oxley, 2001: 9-14).

Rusya'nın sosyal yapısı hakkında bilgi sahibi olmak için 1897 yılında yapılmış olan nüfus sayımından nüfusun sınıflara göre dağılımını gösteren oranlara bakmak gerekir. *1897 Nüfus Sayımı*'na göre; imparatorluğun farklı etnik kökenden gelen ve dini inançlara sahip halkların toplam nüfusu 126 milyon kişiydi. Bu nüfusun, %0,5'ni *Yönetici Sınıf*'tan çar, saray ve hükümet mensupları; %12'sini *Üst Sınıf*'tan soylular, yüksek din adamları, askeri görevliler; %1,5'ni *Burjuva Sınıfı*'ndan tüccarlar, fabrika sahipleri, finansörler; %4'nü *İşçi Sınıfı*'ndan fabrika işçileri ve küçük tüccarlar; %82'sini *Alt Sınıf*'tan köylüler yani toprak sakinleri ve tarım işçileri oluşturmaktaydı. Bu toplumsal sınıfların oranlarına göre Rus toplumsal yapısının göze çarpan özellikleri; nispeten küçük ticari, profesyonel ve işçi sınıflarıyla birlikte alt sınıftan köylülerin toplam nüfus içinde büyük çoğunluğu oluşturmalarıydı. 1861 yılına kadar köylülerin yarısı sadece serf statüsündeydiler ve Rus soylularını oluşturan toprak sahiplerinin yasal mülküydüler. Köylülerin diğer yarısı ise serflerden biraz daha özgürdüler. Bu köylülere devlet köylüleri deniyordu; bu terim, her ne kadar bireysel bir toprak sahibinin malı olmasalar da teknik olarak devletin malı olduklarını ve bu nedenle kırsal kesimdeki hükümet yöneticilerinin ve yetkililerinin otoritesine tabiydiler. Rusya'nın yönetici sınıfları arasında, orta ve alt sınıf halk kitlelerine temel hakların verilmesine karşı köklü bir önyargı mevcuttu. Nüfusun %86'dan fazlası köylü, işçi ve küçük tüccarlardan oluşmaktaydı. Şehirli işçilerin ve küçük tüccarların büyük bir kısmı hariç tarım işçilerinin ve köylülerin çoğunluğu okuma yazma bilmiyordu ve eğitimsizlerdi. Köylülerin toplumsal bir alt sınıf olarak ve uygarlaşmamış oldukları düşüncesi, azınlıkta olan yönetici elitler tarafından korku ve küçümsemenin bir karışımı şeklinde görülmelerine neden olmuştu. Onların ağır ve yetersiz koşullarda yaşamaları olağan görülüyordu. Bu düşünceye rağmen 18. yüzyıldan başlayarak I. Petro (1683-1725), II. Katerina (1762-96) ve II. Aleksander (1855-81) gibi ilerici çarlar ülkeyi modernleştirmek için cesur adımlar atmış, ancak yapılan reformlar siyasi hak ve özgürlüklerin genişletilmesini içermemiştir (Oxley, 2001: 9-14). Rus işçi ve köylü tebaasını eğitime, kaynakları harekete geçirme ve kurumları

reformlarla yenileme hedefleri, yasaların üstünlüğüne dayanan bir yönetim gerektiriyordu. Kanunların üstünlüğü hukukun üstünlüğüne eşdeğer değildir, ancak İmparatorluk dönemi boyunca aydın bürokratlar adil ya da en azından etkili kanunlar formüle etmek ve uygulamak için samimi bir çaba sarf etmişlerdir (Wirtschaftler, 2009: 243). Örneğin, temel eğitimin yaygınlaştırılmasına yönelik bazı kamu ve özel girişimler 1860'lı yıllardan itibaren başlamıştı. 1872'de Eğitim Bakanlığı çıkardığı yasalarla kırsalda ve kentlerde ilköğretim eğitimi yaygınlaştırılmaya çalışıyor, ayrıca Pazar Okulu hareketi, fabrika sınıflarının kurulması gibi örgün temel eğitimin yaygınlaştırılması için kendiliğinden gelişen girişimler görülüyordu. Eğitim alanındaki bu reformlar kentli işçilerin kültürel bakış açısını hemen değiştirmede fakat 1870'lerde işçi entelijansiyası çoktan ortaya çıkmıştı. Bu işçi aydın sınıf, okuryazarlık düzeyleri, sosyal özellikleri, ekonomik ve siyasi konumları ile kentli işçi sınıfının geri kalanından ayrılan az sayıda vasıflı işçiydi. Genellikle apolitikler ve yalnızca mevcut koşullarının kültürel ve ekonomik olarak iyileştirilmesini istiyorlardı (Tsuchiya, 1994: 29).

Tarihsel süreç içinde Rus monarşisinin tebaası ile olan diyalogları çeşitli biçimler almıştır. Moskova Knezliği döneminde başlayan ve 1917'ye kadar devam eden süreçte Rus monarşisi, ulusal acil durum zamanlarında ve büyük reformlar ile yasama girişimlerine hazırlanırken toplumsal sınıfların, yerel toplulukların ve merkezi kurumların temsilcilerine geçici olarak danışmıştır. (Wirtschaftler, 2009: 243-245). Bu anlayışa rağmen Çarlık Rusya'sında toplumun alt sınıflarından askeri insan kaynağı ve ekonomik üretimlerin kesintisiz ve zorunlu bir şekilde sağlanabilmesi için feodal bir kurumsal yapı olan ve uzun bir süre devam etmiş olan serflik sistemi kurulmuştur. Rus serfliği devletin tahakkümünün bir sonucu olarak monarşinin bazı yetkilerini destekçilerine ve soylu hizmetkârlarına devretmesinden kaynaklanıyordu. Rus serfliği devletin yargı ve kolluk gücüyle köylüler ve tarım işçileriyle kurduğu bir dizi ilişkiydi. Köylülerin hareket hakkının olmadığı ve onları ikamet ettikleri yere bağlayan ve pratikte toprağa kalıcı olarak bağımlı kılan yaklaşım 1580'ler ve 1590'lardaki fermanlarla kaldırıldı. Köylüler, 1649 Kanunnamesi ile yönetici ve soylular için mülkiyetin nesnesine durumu dönüştü. Serflik sistemi kaldırılıncaya kadar nüfusun belli bir toplumsal yapısına, köylülüğe ve bu toplumsal sınıf içinde bir alt gruba, toprak ağalarının köylülerine uygulandı. Bu sistemin sonuçları diğer tüm alt sınıf topluluklardan farklı olarak, alınıp satılabilmeleri, kapsamlı ve tamamen efendilerinin emrinde olmalarıydı (Bartlett, 2003: 30-35). Serflik sistemi, köylülerin yaşam koşullarını dayanılmaz hale getirdiğinde bir dizi isyanlara yol açtı. Ayrıca ticaretin yaygınlaşması, sanayinin gelişmesi ve kapitalist sistemin yerleşmesi kırsal kesimde serflik olgusunu derinden etkiledi. Rus aydınlarının ve reform yanlısı devlet yöneticilerinin de bu sisteme karşı mücadeleye girmesinin yanı sıra 1853-1856 Kırım Savaşı sırasında, gönüllü olarak orduya yazılanların serflikten azat edileceğine dair söylentiler yaygınlaşması süreci hızlandırmış, özellikle Çar I. Nicholas'ın ölümünden sonra, serflikten kurtulmak adına ayaklanmalar artmıştır (Gökçül, 2017: 3).

1855- 1881 yılları arasında hüküm süren Çar II. Alexander'ın yapmış olduğu önemli reform ve siyasi düzenlemelerle, özellikle feodal yapının boyunduruğu altında ezilen köylülerin toprak köleliğini kaldıran 1861 yılındaki fermanla, Rusya'da önemli bir dönüşüm sağlanmıştı (Lee, 2010: 113-115). Serfliğin kaldırılması ve sanayi yatırımlarının artırılmasıyla proletaryanın ortaya çıktığı görülür. Sanayi ve ticaret ile uğraşan Rus kapitalist burjuva kesiminin gelişmesine imkân sağladı. Fakat Eski serflik sisteminin toprak sahiplerinin ve mutlakiyetçi devlet bürokrasisinin çıkarları, burjuva ve sermayenin gücünü hala ciddi olarak sınırlamaya devam etmekteydi. Kırsal iktisadi koşullar iç pazarın genişlemesini engelliyor, büyük sanayicilerin yapmış olduğu ulaşım ve askeri yatırımlarla sermayesini genişleten az sayıdaki kapitalist burjuva sınıfı Rus sanatının bağımsız hamileri olmaya başlamıştı (Berger, 2007: 18).

Toplumsal, siyasal ve ekonomik yapılarda değişim yaşanırken, bilim, sanat ve edebiyat alanlarında yerleşik kurumsal yapılara karşı genç kuşak sanatçılar, aydınlar ve edebiyatçılar tepkilerini ifade ediyor veya görüşlerini belirtiyorlardı. Özellikle bu olgu Çarlık Rusya'sında 19. yüzyılda doruk noktasındaydı. Birçok edebiyatçı, yazar ve sanatçı bu konuda öncülük yapmaktaydı. Bu bağlamda Çarlık Rusya'sında Çernişevski, Dostoyevski, Tolstoy ve Çehov gibi edebiyatçıların yanı sıra ressam Ilya Efimovich Repin'de yaşadığı dönemde var olan toplumsal ve siyasal çalkantıları yapıtlarında doğrudan veya simgesel tasvirlerle yer yer eleştirel gerçekçi biçimde ifade etmekteydi. *Eleştirel Gerçekçilik*, gerçekçilik ana akımı içinden türemiş olan ve toplumsal ilişkileri, olumsuzlukları "savaş, ırkçılık, sömürgecilik vb." gerçeğe uygun bir biçimde yansıtarak, izleyicide bu durumları değiştirme isteğini uyandırmayı amaçlayan sanat akımıdır (Berksoy, 1998: 10). Eleştirel gerçekçiliğin seyrine bakıldığında, sanatçının içinde yer aldığı toplumsal oluşumlara karşı iki şekilde tavır aldığı gözlemlenir: Birincisi, Victor Hugo'nun belirttiği gibi yazar/sanatçı gerçeği gözlemleyip biçimlendirmekte, düzeni eleştirmekte ancak siyasal ve toplumsal hayata müdahale etmeyi gereksiz görmektedir. Böylelikle sanatçı, siyasal hayatın dışında ve etkileşim alanlarına seyirci kalmakta; sanatsal yetisiyle bu gelişmeleri betimlemektedir. Toplumsal ve siyasal hayatın akışına karşı apolitik bir tavır sergilemektedir. İkincisinde sanatçı düzeni eleştirmekle, gözlemlemek ve gerçeği tespitle yetinmez; siyasal bir tavırla ideolojik dünya görüşüne göre siyasal mücadele de bulunur (Şimşek,

2000: 205). Rus eleştirel gerçekçiliğine bakıldığında, Nikolay Çernişevski sanatın toplumsal anlamını ve toplum içerisindeki rolünü vurgulamak için şunu söylemiştir:

Sanat topluma gerçekliğin hangi görünümünün kendisi için yararlı olduğunu ve onların neden sanatın yardımıyla desteklenmesi ve sürdürülmesi gerektiğini göstermelidir. Ayrıca gerçekliğin hangi görünümünün kendisi için ağır ve zararlı olduğunu ve bu nedenle de yok edilmesi gerektiğini veya en azından insanlığın yararına hafifletilmesi gerektiğini göstermeyi ihmal etmemelidir (Belgin, 2011: 19).

Sanat alanında gerçekçilik esnek ve belirsiz bir kavramdır. Gerçekçilik kimi zaman nesnel bir gerçekliği vurgulayan bir yaklaşım, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak belirtilmektedir. Gerçekçi ifadesi ilk dönemlerde Homeros'tan El Greco'ya kadar klasik dönem sanatçıları için genel bir tanımlama olarak kullanılırken, içeriksel bir yaklaşıma dönük olarak yalnız Fielding, Tolstoy ve Gorki ile beraber Géricault ve Courbet gibi sanatçıları tanımlamak için de kullanılmaktadır. (Fischer, 1995: 103-105) Gerçekliğin temel bir yönünü yansıtmaya ve yaşamın ortaya koyduğu sorunlarla yüzleşmeye çabalayan sanatçının tutumundan yola çıkarak belirtmek gerekirse gerçekçilik doğası gereği popülerdir ve yaşam araçlarını üreten erkek ve kadınların bakışını yansıtır (Klingender, 2011b: 683). 19. yüzyıla bakıldığında, iş yaşamının gerçekçi bir biçimde betimlenmesi anlayışı gelenekçi kuramcılarca kapitalist etkiler altında tepkiyle karşılanmış ve *Gerçekçilik*, özellikle Fransa'da olumsuz anlamda değerlendirilmiştir. 1848 devrimi öncesinde siyasi bir anlam kazanmasının yanı sıra çoğunlukla materyalizm ve natüralizm ile eş anlamlı tutulmuştur. Gerçekçiliğin belli bir programa ve demokratik, toplumsal bir içeriğe sahip olması Gustave Courbet sayesinde olmuştur. Zaten bu eğilim o dönemde var olan toplumsal olgularla da örtüşmekteydi. Bu bağlamda "gerçekçilik, gerçekliğe karşın takınılan tavrı yansıtmada benimsenen özellikli bir sanat metodu olmuş; katı ve kesin gerçeklikten kaçınmak için hayali bir dünyaya sığınmak yerine toplumsal yapıda var olan olumsuzlukları görme ve yansıtmaya anlamını kazanmıştır" (Berksoy, 1998: 9-10).

Ilya Efimovich Repin'in Sanat Anlayışı ve Gerçekçiliğe Bakışı

Repin, 1844 yılında Ukrayna'nın Harkov bölgesindeki Chuguev yakınlarında küçük bir köyde doğdu. Igor Grabar tarafından ele alınan biyografisindeki anılarında, sanatçının soğuk, açlık ve yoksulluk içinde kuru ekme ve tuzdan oluşan yetersiz öğünlerle geçen çocukluk dönemi; resim yapabilen bir kuzen sayesinde resimle tanışıklığı ve annesinin kendisine öğrettiği okuma yazma derslerinin anlatıldığı yazılıdır. Chuguev'de topograflar için açılan bir okulda eğitim görür, burada öğretmenleri tarafından desen ve suluboya resim yapmaya teşvik edildi. Repin 13 yaşındayken ikona ressamı Ivan Bunakov'un atölyesine girdi ve bir yıl içinde bölgedeki kiliselerde kendi resim görevlerini üstlenecek kadar ustalaştı. Akademi giriş sınavlarına hazırlandığı dönemde Repin, sanat yaşamında önemli etkisi olacak ressam Ivan Kramskoi ile tanışır. Sanatçı 1864 yılında Akademi'ye misafir öğrenci statüsünde kabul edilerek akademi ortamında sanat pratiği ve teorisi hakkında bilgiler edinmeye başlar ve sonrasında şekillenecek sanatsal tavrının ortaya çıkması, okul ortamında karşılaşıacağı öğrenci hareketleri ve öğretim üyelerinin sanatsal formasyonu ile gerçekleşecektir (Hilton, 1979: 3-4; Sternin ve Kirillina, 2011).

Repin'in yapıtlarında tasvir ettiği figürlere bakıldığında zaman hem umut ve acıları hem de ruhani enerjisi ve acı veren çelişkileriyle tarihsel gerçeklikle bağlantılı olduğu görülür. "*Hayatta olduğu gibi*", Repin'in çalışmalarının ayırt edici niteliğini tanımlamak için sıklıkla kullanılan bir ifadedir. Bu ifade gerçekten de onun yaratıcı mirasındaki üslubun temel ilkelerini yansıtır ve Repin'in gerçekçi yaklaşımı doğası gereği yalın ve basittir. Kendi dönemindeki sanatçılar gibi Repin Gerçekçilik akımından etkilenmiş, Avrupa sanatında eleştirel gerçekçiliğin genel gelişimini zenginleştirecek yaratıcı bir arayışın başlangıcı olduğunu fark etmişti. Repin ilk bağımsız resimlerini ürettiği zaman Fransa'da Courbet, Almanya'da Menzel ve Macaristan'da Munkacsy gibi büyük gerçekçilerin yapıtlarına benzeyen ve yurttaşlık duygularıyla dolu bir sanat biçiminin Rusya'da kök salmakta olduğu açıkça ortaya çıkmaya başlamıştı (Sternin ve Kirillina, 2011). 19. yüzyıl Rus resim sanatında Batı Avrupa'daki gerçekçilik akımıyla paralellik gösteren resimsel yaklaşımların başlangıcı, genel olarak 1870 yılında kurulan "*Peredvizhniki*" *Gezici Sanat Sergileri Birliği* olarak bilinen sanatçı grubuyla özdeşleştirilir. Sovyet ve Batı yayıncıları gerçekçilik kavramını, Peredvizhniki'nin çeşitli üyelerinin sanatı neredeyse hiç homojen olmamasına rağmen, bu grubun ana kaygılarıyla en açık şekilde ilişkili görünen konu ve üslup yönleriyle sınırlama eğiliminde olmuştur. Rus gerçekçi sanatçıların üslup açısından yenilikçi olmadıkları düşüncesi, gerçek üslup gelişmelerini gizlemiş ve oldukça dar tanımlanmış bir gerçekçilik ana akımının dışında kalan yapıtların değerlendirilmesini engellemiştir. Oysaki yaşadığı ve tanıklık ettiği toplumun sosyal sorunlarının farkında olan ve zamanın huzursuz ruhuyla uyum içindeki Repin, Rus gerçekçiliğinin tüm temel özelliklerini içeren resimler üretmişti. Azımsanmayacak ölçüde onun sayesinde Rus resim sanatı Avrupa kültüründe önemli bir rol oynamıştır. Büyük Katerina'nın hamiliği altında kurulan Sanat Akademisi'nin amacı, İmparatorluğun kültürel seviyesinin yükseltilmesine katkıda bulunacak eğitilmiş, profesyonel sanatçılardan oluşan bir sınıf yaratmaktır. Çar I. Nicholas

döneminde kuruluş amacının yerine çok daha farklı niyetlere bıraktı; Akademi'nin işleyişi, tıpkı eğitim bürokrasisinin öğrenim ve edebiyatı kontrol etmek ve sansürlemek için kullanıldığı gibi, Saray tarafından sanat eğitimi ve üretimini her düzeyde kontrol etmek için kullanıldı (Hilton, 1979:4-6). Her ne kadar Akademi'nin en önemli amaçları arasında Çarlık Rusya'sında, sanatla ilgilenen bir kitleyi yoktan var etmek olsa da bu kitlenin sanat yapıtlarına bakışı konformist ve cahilceydi. Gerçekçi sanat geleneği henüz oluşmamıştı ve 19. yüzyılın sonlarına kadar sanat akademisinin yerini tutabilecek bir kurum yoktu. Geleneksel sanat formu olan ikon yapmak ikinci derecede sıradanlaşmış bir halk sanatı olarak görülmekteydi (Berger, 2007: 15).

19. yüzyılın ilk yarısından başlayan eğitim alanındaki reformlar iki kurumu ön plana çıkarmıştı. Saint Petersburg Akademisi ve Moskova Üniversitesi, bu kurumlarda yetişen genç kuşak aydın ve sanatçılar, o dönemde var olan muhalif yapının dinamiklerini oluşturuyorlardı. Öğrenci cemiyetleri ve kültür dernekleri ile Moskova Üniversitesi, sınıftan yoksun yeni aydınların merkeziydi (Hauser, 1984: 326). Bununla beraber, Saint Petersburg Akademisi'nin yönetimi altında yer alan Moskova Resim ve Heykel Okulu'ndaki öğrencilerin konu seçiminden mezuniyet çalışmalarına kadar, akademideki öğrencilerden daha rahat ve özgür olmaları sıkıntı yaratmaya sebep olmuştu. Kurulduğu andan itibaren Akademi, dört-beş kuşak ressam ve heykelticilerin yaratıcı yeteneklerini kalıplaştırmayı, kısıtlamayı ve yok etmeyi başarmıştı. Akademinin sanat eğitiminde dayattığı şematik kurallar zamanla değişti; Klassisizm yerini suya sabuna dokunmayan bir Romantizme bıraktı. Romantizm ise soysuzlaşarak bir çeşit öyküsel Natüralizme dönüştü. Rus sanatçıları neyin resmini yapacaklarını bilmeden, nasıl resim yapacaklarını öğreniyorlardı. Sanatçılar yapıtlarında konu seçimlerini göstermiş olsalar bile, konunun kendisini verebilmekten uzaktaydılar (Berger, 2007: 16). Akademinin konum olarak Moskova Resim ve Heykel Okulundan üstte olmasına karşın toplumsal olaylara ve çağın ortaya koyduğu sanat anlayışlarına yabancılaşmıştı. Bu dayatmacı kalıplar ve uygulamalar akademi öğrencileri arasında bir baş kaldırmayı doğurmuştu. Repin'in de akademi öğrencisi olarak 1860'lı yıllarda yaşadığı durum ilginçtir: Akademi rektörü, Prof. Fedor Bruni'ye bir çalışmasını onaylatmak için götürür, resim de var olan, Petrovskii adasında yetişen çalıların oldukça sıradan olduğunu, kayaların çok fazla olduğu ve tarihi bir sahneyi canlandırmada gereğinden fazla bulduğunu ifade eder. Bruni, onun, Hermitage Müzesi'ne gitmesini ve konuyla ilgili Poussin'in bir çalışmasından kopya yapması gerektiğini söyler ve "*Tarihsel bir resimde manzara da tarihsel olmalıdır*" der (Hilton, 1990: 372).

Aynı şekilde, 1863 yılında on dört öğrenci diploma resmini Akademi'nin verdiği "*Balthazar'ın Ziyafeti*" temasıyla yapmayı reddederek bu eğitim kurumunu terk etmişler ve bir süre sonra, amacı insanların yaşamıyla ilgili resimler yapmak ve bunları Rusya'nın çeşitli şehirlerinde sergilemek olan bir birlik kurmuşlardır. Gezinler adıyla da anılan bu Sanatçılar Artel'i, Rusya'nın birçok bölgesini sergiler açarak dolaşmış ve ülkenin toplumsal tabakalarında var olan gerçekliğe ve yoksulluğa şahit olmuşlardı. Bunlar Pavel Fedotov ve Fyodor Dostoyevski geleneğini sürdürerek 19. yüzyılın sonuna dek Rus resminin gelişiminde önemli rol oynadılar. Vasili Perov, Firs Juravlev gibi ressamın resimlerinde gerçek yaşamdan alınan savunmasız, toplumun ve yaşamın ezdiği figürler Çarlık Rusya'sının bir gerçeğiydi. Sanatçıların yapıtlarında betimlenen bu insanlar, Dostoyevski'nin "*İnsancıklar ve Ezilenler*" adlı romanlarından çıkmış gibiydiler (Petrova, 2010: 30). Gezici Sanat Sergileri Birliği'nin kuruluşu, Ivan Kramskoi, Nikolai Ge ve sanat eleştirmeni Stasov'un öncülüğünde 1869'da Moskova ve St. Petersburg'da bağımsız olarak çalışan iki gerçekçi sanatçı grubu arasında kurulan temasın sonucunda bir fikir olarak Artel'in kurumsallaşmasıydı. Moskova'dan altı, Petersburg'dan on bir sanatçı birkaç ay süren gayri resmi toplantılar ve mektuplaşmaların ardından bir dizi yönetmelik hazırladı. Nihai tüzük 2 Kasım 1870'te yasal olarak tanınması için İçişleri Bakanlığı'na sunuldu ve altı hafta sonra Birliğin ilk genel toplantısı yapıldı. Bu toplantıda Birliğin amacı genel hatlarıyla, uygun bir otorite altında gezici sanatsal sergiler düzenleyerek Rus sanatını tanıtmak ve gelişimini takip etme imkânı yaratmak, toplumda sanat sevgisini geliştirmek ve sanatçıların yapıtları için pazarı geliştirmek olarak belirlenmişti. Rus keten ve tekstil tüccarı Pavel Tretiakov'un büyük destekleri ve koleksiyonculuğu sayesinde, özellikle Repin'in de içinde yer aldığı *Gezici Sanat Sergileri Birliği* Rus gerçekçilik akımını güçlendirmekteydi. 1861'de Akademi tarafından düzenlenen altın madalya yarışmasından reddedilen Perov'un *Köyde Dini Alay* tablosu da vardı. Tretiakov, Rus sanat koleksiyonunu yalnızca özel bir proje olarak değil, ulus için genel öneme sahip bir girişim olarak görüyordu. Peredvizhniki için onun koleksiyonu, 1871'e başlattıkları geçici Gezici Sergileri tamamlayan, Rus sanatının başlıca daimî sergisini sağladı. Tretiakov, koleksiyonunu 1892'de halka açık bir galeri olarak Moskova şehrine bağışlamadan çok önce Moskova'daki evini sanatçılar için bir müze ve okul haline getirmişti (Hilton 1979). Nitekim Ilya Efimovich Repin, bu yaklaşımıyla Rus resim sanatında diğer Rus çağdaşlarından önemli bir konumda bulunmanın yanı sıra, Avrupa sanat ortamında da tanınmaktaydı. Repin 1874 yılında Fransa bursunu kazanarak özellikle Paris'te gelişen Gerçekçilik akımına doğrudan şahit olmuştu. Nisan 1874 tarihindeki Bağımsızlar Sergisi'nde, Fransız sanatçıların arasında yeni gerçekçi eğilimlerin yaygınlaştığını, salon sergilerine nazaran, genç sanatçıların üsluplarındaki farklılıkları ve dinamizmi görmekteydi (Hilton, 1990: 373). Her ne kadar görsel sanatlardaki toplumsal gerçekçi yaklaşım bir

tanıklık düzeyinde estetik bir amaçla ele alınmasına karşın düşünsel etki bakımından, Çağdaş Rus romanı ve yazarlarının öncülüğü daha kuvvetliydi:

Çağdaş Rus romanı, Rus aydınları, aynı, resmî Rusya'yı tümüyle yadsıyarak, edebiyatı tüm toplumsal eleştirilerin ötesinde gören, romanı ise toplumsal roman olarak kabul eden seçkin aydınlar kesimi tarafından yaratılmıştır [...] Toplum o denli şiddetle kaynamakta, okuyucu kitlenin siyasal ve toplumsal bilinci o denli güçlü bir biçimde gelişmiş durumdaydı ki, sanat için sanat gibi bir ilkenin burada yerleşecek bir ortam bulması mümkün değildi (Hauser, 1984: 326).

Repin'nin de ifade ettiği gibi;

1860'lı yılların insanıyım... Benim için Gogol, Turgenyev ve Tolstoyu'un idealleri ölmemiştir. İçimdeki tüm acıması güçlerin yardımı ile fikirlerimi hakikate yaklaştırmaya çabalyorum. Etrafımdaki hayat beni muazzam bir biçimde harekete geçiriyor ve bana rahat vermiyor, hatta kendiliğinden tuvale yansıyor. Gerçeklik insanın gönül rahatlığı içinde örgü desenleriyle uğraşmasını kabullenemeyeceği kadar öfke vericidir (Belgin, 2010: 14).

Gerçek ile ideal olan arasındaki biçimsel ve ülküsel arayış Repin'i Klasisizm, Romantizm ve Realizm'den Empresyonizm ve Sembolizm'e kadar çeşitli yollara sürükledi. Sanatçının kendi sosyal ve manevi deneyimlerinin çeşitli yönleri Rus ulusal kültür geleneğindeki belirli unsurlarla sentezlenmiştir. Rus gerçekçi ekolünün çoğu temsilcisinde olduğu gibi Repin de yapıtları için çoğunlukla ya çağdaş yaşamdan ya da tarihsel geçmişten alınan konuları ve toplumsal gerçekliğe dayanan toplumsal sınıfların dramatik çatışmalarını seçmiştir. Sanatçı, mitolojik imgeleri çok daha az kullanmasına karşın, yapıtlarında bu imgeleri aynı güçlü çatışma duygusu vurgulayacak şekilde kullanmıştır. İncil konularına veya Hıristiyan ikonografisine dayanan bazı resimleri haklı olarak en büyük yapıtları arasında görülmektedir. (Sternin ve Kirillina, 2011). Repin, Rus toplumunun siyasal ve toplumsal sorunlarına kayıtsız kalmamıştır. Yapıtlarında örtük ve doğrudan eleştirel tavır sergilendiği gibi yaşanan tarihi olaylar ve siyasi durumlara gönderme yapan psikolojik etkisi güçlü dramatik ve gerçekçi anlatımlar da görülür. Örneğin; 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'na fiilen tanıklık eden ve bir dizi savaş sahnesi resmeden ünlü çağdaş Vasily Vereshchagin'in aksine Repin, savaşı köylülüğün zorlu günlük yaşamından kesitlerin art arda sıralanması olarak gördü ve *Askere Uğurlama* adlı resmi bu bağlamda üretti. *Beklenmedik Dönüş*'te siyasi bir sürgünün eve dönüşünü anlatır; bu konu, doğrudan toplumsal ilgiyi psikolojik bir dramın tasviriyle birleştirir. Dini bir konuyu içermesine karşın, *Aziz Nikola Üç Masumu Ölümünden Kurtarıyor* adlı resim 1880'li yıllarda Rusya' da yaygın olarak kullanılan idam cezasına karşı açıkça yöneltilmiş örtük eleştirel bir yapıttır. Siyasi eleştirel yaklaşıma paralel olarak iktidarın acımasız yüzünü yine iktidarın özneleriyle vurguladığı yapıtlarda da görülmektedir. Çarlık Rusya'sının siyasal tarihinde simgesel önemi olan *Korkunç Ivan* adlı yapıt ile Repin'in Novodevichy Manastırı'na yaptığı ziyaretlerden esinlenerek, kardeşi Büyük Petro tarafından yenilgiye uğratıldıktan sonra manastır kulesine hapsedilen *Çarevna Sofia* adlı yapıt bu çerçevede değerlendirilebilir. Repin'in resimlerinde ele alınan figürler, özellikle de devrimci konuları temel alan yapıtlar, sadece çevreleriyle değil, aynı zamanda kendileriyle, kendi manevi dünyalarıyla olan ilişkileri güçlü bir şekilde ifade etmektedirler. Bu bağlamda sanatçı, gerçekçi ifadenin yanında çağın etik ideallerini psikolojik bir bakış açısıyla ortaya çıkarılması gerektiğini de yapıtlarında vurgulamıştır (Sternin ve Kirillina, 2011; Hilton, 1979).

Kursk Vilayetine Dini Tören Alayı ve Kursk Kökü İkonu

Kursk Vilayetine Dini Tören Alayı (Görsel 1), Repin'in tür resmi olarak gündelik hayata ve toplumsal yaşayışa dair ele aldığı önemli yapıtlarından biridir. Sanatçı bu yapıtta nerdeyse toplumsal yapıdaki tüm tezat unsurları bir arada gerçekçi bir biçimde betimlemiştir. "*Kursk Vilayetine Dini Tören Alayı*" adlı anıtsal resim, Ilya Repin, kendisine ün kazandıran 1870-1873 yılları arasında yaptığı "*Volga Kıyısında Burlaklar*" adlı resmine benzer yapıdadır. Sanatçı, 1876 yılında Paris'ten ülkesine geri döndüğünde 1880-83 yılları arasında yapacağı *Kursk Vilayetine Dini Tören Alayı* resmini önceleyen resimler yapmaya başlar. 1877 yılında *Dini Tören Alayı* ve 1878 yılında *Meşe Ormanında Dini Tören* adlı yapmış olduğu küçük tuval resimler, suluboya ve desenler anıtsal resmin ön taslaklarıdır.

Dini Tören Alayı'nın (Görsel 2) ilk eskiz çalışmasında, yatay olarak sıralanmış yaklaşık otuz kadar figür görülür ve ön planda alayın başında iki rahip ile birlikte ikonayı tutan diğer rahibin etrafında birkaç köylüden oluşan bir yığın insan ve bir kadının eğilerek ikonaya dokunmaya çalıştığı görülür. Repin, resmin arka planında mekânsal ayrıntılar verilmeden alaya katılan insan tiplerine dair gözlemleri kaydetmiştir. [*Repin ilk kez çocukken Chuguev yakınlarındaki bir manastırı ziyaret ederken bu etkinliğe benzer bir manzaraya tanık olmuştur.*] Bu eskizi yaptıktan kısa bir süre sonra, Repin bir ormanda ilerleyen başka bir tören alayını görür ve törenin neredeyse rüya gibi, zamansız niteliğini ifade etmek amacıyla gölgeli bir koruda

köylülerin rengarenk giysilerinin ve titreyen ışığın görsel etkileri üzerinde çalışmaya karar vermiştir. *Dini Tören Alayı*'nın aksine, *Meşe Ormanında Dini Tören* (Görsel 3) ormanda sağ alt tarafa doğru eğik bir şekilde ilerleyen oldukça gevşek bir figür grubunu göstermektedir (Hilton, 1979: 96).



Görsel 1. Ilya Repin, *Kursk Vilayetinde Dini Tören Alayı*, 1880-1883, Tuval üzerine yağlıboya, 175x285,4 cm, Devlet Tretiakov Galerisi, Moskova. (Sternin ve Kirillina, 2011).



Görsel 2. Ilya Repin, *Dini Tören Alayı*, 1877, Tuval üzerine yağlıboya, 37x70 cm, Devlet Rus Müzesi, St. Petersburg. (<https://www.wikiart.org/en/ilya-repin/religious-procession-1877>, 2023).



Görsel 3. Ilya Repin, *Meşe Ormanında Dini Tören*, 1878, Tuval üzerine yağlıboya, 24x31 cm, Devlet Tretiakov Galerisi, Moskova. (http://art-catalog.ru/picture.php?id_picture=7126, 2023).

Repin'in, eskiz versiyonları olan *Dini Tören Alayı* ve *Meşe Ormanında Dinsel Alay*'daki dini figürleri ele alırken yapmış olduğu biçimsel yaklaşımdan dolayı bazı akademisyenler tarafından modası geçmiş bir batıl inancın parçasıymış gibi tasvir ettiğini öne sürmüşlerdir. Tören alayı ciddi bir ritüelden çok kırsalda sahnelenen ve maskeli oyuncular tarafından oynanan bir gösteri gibi değerlendirilmiştir (Sternin ve Kirillina, 2011). Her ne kadar mizansen bir sahne ve modası geçmiş bir tavır gibi görülse de bu taslak çalışmalarındaki figürlerin kıyafetleri farklı sınıflara işaret etmektedir: Köylüler, kasaba halkı, din adamları. Repin, taslak çalışmalarını bitirdikten sonra beklenmedik bir olayla yüzleşti. Sanatçının *Başdiyakoz* adlı resminin de yer aldığı *Gezici Sanat Sergileri Birliği'nin* dördüncü sergisindeki yapıtlar arasında en başarılı resimlerden biri olarak değerlendirilen Konstantin Savitsky'in 1878 yılı yapımı *İkonla Buluşma* adlı yapıtı, Repin'in dini tören alayı eskizleriyle nerdeyse aynı konuyu göstermekteydi. Bir grup köylünün ayakta durduğu, diz çöktüğü ya da eğildiği, bir rahibin arabasından indiği ve din adamlarından en az birinin köylülerin göremeyeceği bir yerde hızlıca bir şeyler içtiği Konstantin Savitsky'in bu yapıtında, kırsal halk yaşamının bir panoraması sunulmaktaydı. Eleştirmen Stasov, bu yapıtı "*sergideki en önemli resim ve sanatçının en iyi çalışması*" olarak nitelendirerek övmüştü. Repin de *İkonla Buluşma*'yı başarılı bir resim olarak kabul etmişti ve Savitsky'nin taklidi gibi görünebileceği için yapmayı düşündüğü Kursk Vilayetinde Dini Tören Alayı resminden vazgeçmeye karar verdi, ancak Kramskoi, konu yüzeysel olarak aynı olsa bile yine de bireysel bir yaklaşıma sahip olacak bir yapıtı "*feda etmemesi*" konusunda onu ikna etti. Kısa bir aradan sonra Stasov'a Dini Tören Alayı üzerinde yeniden yoğun bir şekilde çalışmaya başladığını yazdı. Repin, eski izlenimlerini tazelemek ve yeni malzeme toplamak için 1881 Haziran'ında Kursk Vilayetine, dini törenleriyle ünlü bölgeye bir gezi düzenledi. Orada gördükleri onun konuya bakışını değiştirdi. Bölge kuraklıktan mustarıptı ve sorumsuzca kulak denen orman işçileri tarafından kesilen keresteler yüzünden daha da kötüleşmiş, geriye tozlu, aşınmış ve kütüklerle işaretlenmiş tepeler kalmıştı. Repin'in tanık olduğu ikona alayları artık sadece iyi mahsul getiren geleneksel törenler değil, hayatın çekilmez ıstırabına karşı köylülerin bir mucize için son umutlarıydı. Ayrıca bu törenlerde din adamlarının ilgisiz tavırlarını sanatçı görünce rahatsız olmuş ve katılımcılar arasındaki hem sosyal hem de duygusal zıtlıklarla giderek daha fazla ilgilenmeye başlamıştı (Hilton, 1979).



Görsel 4. Ilya Repin, *Volga Kiyısında Burlaklar*, 1870-1873, Tuval üzerine yağlıboya, 131.5x281 cm, Devlet Rus Müzesi, St. Petersburg. (Belgin, 2010: 23).

Kursk Vilayetinde Dini Tören Alayı'nın içerik ve biçimsel temelini oluşturan, "*Volga Kiyısında Burlaklar*" (Görsel 4) adlı yapıtını da öncelikle irdelemek gerekir. Çünkü Burlaklar'ı resmederken seçtiği yöntem ve yaklaşımlarla resme yapılan eleştiriler Dini Tören Alayı'nda da kendini göstermektedir. Repin, Volga nehriinde kaderlerine razı olmuş mavna çeken burlakların, yer yer romantik üslubu çağrıştıran bireysel umutsuzluklarını resmetmiştir. Repin'in ünü, sanatçının 1860'lardaki reformlardan sonra Rus kırsalındaki yaşam ve mevsimlik işlerde çalışmak için topraklarını terk etmek zorunda kalan köylüler hakkındaki düşüncelerini yansıttığı "*Volga Kiyısında Burlaklar*" adlı resmine dayanmaktadır. Her ne kadar, bu erken dönem yapıtı, açık havada yapılan hazırlık çalışmalarına dayanmasına karşın, sanatçının hayatı dosdoğru betimleme arzusu ile resmin kompozisyonuna yönelik akılcı yaklaşımı arasında belirli bir çelişkiyi göstermekteydi. Sonuçta bakıldığında resim biraz gösterişli bir nitelik kazanmıştı. Çuguyev ve Moskova çalışmaya başladığı yıllarda, sanatçının sosyal yöneliminin basit bir ifadesi olan köylü teması, gerçekçiliğinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir (Sternin ve Kirillina, 2011).

Repin'in resminin ortaya çıkışı hakkındaki anlatımlarında son derece izlenimci, konuşmaya dayalı ve belki de kısmen kurgusal olsa da resmi yaparken yaşadığı gözlem ve olayların, duygu ve kararların çeşitliliği görülmektedir. Repin, burlaklarla arkadaşısı Konstantin Savitsky ile Neva boyunca yaptığı bir seyahat esnasında

karşılaşmıştı. Neva bölgesindeki zarif kır evler, bahçeler, şemsiyeli ve buketli parlak giyimli figürler onu büyülemiş ve Repin için yeni bir deneyimdi. Tanık olduğu bu pastoral manzaralar içinde bir şey onun keyfini kaçırmıştı: “Karanlık, yağlı bir leke gün ışığına doğru sürünüyor” gibiydi; bir mavna, o kadar yıpranmış, pis ve neredeyse deforme olmuş görünen bir grup adam tarafından akıntıya karşı çekiliyordu. Repin bu sahneyi “olağanüstü bir resim, inanılmaz bir manzara” olarak nitelendirdi. Sanatçı tanık olduğu bu sahneyi resmetmek için bu bölgede eskizler ve etütler yaparak resmi tamamlar. Sanat eleştirmeni Stasov, Volga Kıyısında Burlaklar’ı Rus sanatının en iyi yapıtlarından biri olduğunu vurgulayarak sanatçı ve resim hakkında şu ifadeyi kullanmıştır: “Repin, Gogol gibi gerçekçidir ve onun gibi son derece ulusaldır. Eşi görülmemiş bir cesaretle, sanatta her türlü idealizm kavramını bir kenara bırakmış ve ulusal yaşamın derinliklerine, halkın çıkarlarına ve halkın acı veren gerçekliğine dalmıştır [...] basit ve gerçek olan ile yüzlerce ve binlerce insanın fark etmeden geçip gittiği şeyleri görmeye ve yapıtına koymaya cesaret eden ilk sanatçılardan biridir”. Bununla beraber Repin, burlakları salt acıma duygusuyla değil, güçlerine ve dürüstlüklerine duyduğu gerçek bir hayranlıkla resmettiğini belirtmiştir (Hilton 1979).

Rusça özgün ismi “Крестный ход в Курской губернии- Krestniuy khod v Kurskoy Gubernii” olan “Kursk Vilayetinde Dini Tören Alayı” ise her yıl Paskalya Günü ve Eylül ayında düzenli bir şekilde düzenlenen Ortodoks dininin ritüellerinden biri olan Курская Коренная-Kurskaya Korennaya - “Kursk Kökü” ikonasının (Görsel 5) taşıma merasimindeki toplumsal katmanlar arasında var olan, tek bağın Ortodoks Hristiyanlık inancı olması dışında, tezatlıklarıdır; o zaman ki devlet, kilise, burjuva ve köylü, yoksul ve zengin kesimlerin tavırlarını tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermişti. Tüm toplumsal katmanların ortak paydası olan ve resimde yer alan kutsal bir nesne olarak Kursk Kökü İkonası Rus Ortodoks Hristiyanlığının en eski ikonalarından birisidir ve tarihsel geçmişinden gelen mucizevi mirasından dolayı Rus toplumu için önemli bir role sahiptir (Bağlantı 1, 2023; Bağlantı 2, 2023; Bağlantı 3, 2022).



Görsel 5. Anonim, *Kursk Kökü İkonası*, 13. yüzyıl, ahşap panel üzerine tempera ve altın varak, 15,6x15,2 cm, ROCOR the Cathedral of the Sign, New York. (<https://eadiocese.org/kurskrooticon>, 2023).

İkonanın tarihsel öyküsü ve bu öykü etrafında şekillenen mucizevi anlatılara dayanması, Moskova Kinezliği döneminde 13. yüzyılın başlarından itibaren başlayan Moğol ordularının ve Tatarların seferleriyle Kursk vilayetinin işgal edilmesine kadar gitmektedir. Kursk, Batu Han komutasındaki işgalci Tatarlar tarafından 1237-1240 civarında yıkılır ve 1597 yılında Moskova Çarı Feodor tarafından yeniden inşa edilmesine kadar küçük bir yerleşim halinde kalır. 8 Eylül 1295 tarihinde Bir avcı tarafından Kursk yakınlarındaki Tuskar Nehri'nin kıyısındaki ormanlık alanda bir ağacın köklerinde yüzüstü yatan küçük bir ikona bulunur. İkonanın ön yüzünde Tanrı ve Eski Ahit peygamberleriyle çevrilmiş *Çocuk İsa ve Hz. Meryem'in mucizevi İşareti*'nin bir betimlemesi resmedilmiştir. İkonanın bulunduğu yerden bir su kaynağının fışkırdığı söylentisi yayılır. İkona için küçük bir ahşap şapel inşa edilir ve mucize yaratan bir ikon olarak ünü yayılmış ve insanlar uzak bölgelerden ikonaya tapınmak ve mucizeler dilemek için gelmeye başlamışlardır. Daha sonra bu küçük şapelin yerine bir manastır ve kilise inşa edilmiştir. Kilise ikonanın bulunduğu su kaynağının yakınına “Hayat Veren Çeşme” olarak isimlendirilerek Hz. Meryem'e adandı. Manastır ise halk arasında “Kök Çölü” olarak bilinmeye başladı. İkonanın keşfedildiği ağaç kökünden sonra “Çöl” “Пустынь / Pustuin” adlandırması Rus Ortodoks Hristiyanlık inancında bir manastır yerleşimini belirtmek için kullanılır ve manastır kavramının ortaya çıktığı Mısır'ın Theban Çölü'ne atfedilmiştir. Çarlık Rusya'sında 1917 Ekim Devrimine kadar gelişen bir dizi savaş, isyan ve büyük boyutlu felaketlerde ikonanın mucizevi bir şekilde yok olmaması dini otoriteler ve halk arasında mitsel ve kutsal bir nesneye dönüşmesine neden olmuştur. Bununla beraber, özellikle 1812 yılında Napolyon'un Rusya'yı işgal etme teşebbüsünde, 1853-1856 Osmanlı İmparatorluğu ve Rus İmparatorluğu arasındaki Kırım

Savaşı ile yine 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nda gelişen olayların seyrinin değişmesindeki etkinin tanrısal bir işaret olarak Kursk Kök İkonası'na bağlanmıştır (Bağlantı 1, 2023; Bağlantı 2, 2023; Bağlantı 3, 2022).

Repin'in "*Kursk Vilayetinde Dini Tören Alayı*" adlı yapıtı 1883 yılında *Gezici Sanat Sergileri Birliği'nin* on birinci sergisinde sergilendikten sonra tüccar Tretiakov tarafından satın alınır. Resim, günümüzde Rusya Federasyonu'nun başkenti Moskova'da Devlet Tretiakov Galerisi'nin koleksiyonundadır. Yapıt, eni 175 cm ve uzunluğu 285,4 cm ölçülerinde tuval üzerine yağlıboya olarak 1880-1883 yılları arasında yatay bir kompozisyon olarak yapılmıştır. Yapıtın anıtsal boyutlarına göre kompozisyon hareket dağılımı ilk bakışta düzensiz görünse de Repin, her ayrıntının bir amacı olduğunu ve "*bütünün uyumlu hakikatine*" bağlı olduğunu açıklamıştır. Resimdeki manzara, tüm çirkinliğiyle hem konu hem de kompozisyon düzeni için önemli bir unsurdur; ön plandaki geniş, boş kavrulmuş toprak zemin çıplak tepelyi yansıtıyor ve yoğun kalabalıkla tezat oluşturarak manzaranın kendisi ile bu aşırı inançlı insan kalabalığının yaz mevsiminde yaşanan kuraklığın etkilerine karşı baş edebilecekleri tek umut olan dini geçit töreni arasında ironik ilişkiyi göstermektedir. Betimlenen her bir insan karakterinin uygunluğu bir yana, resme bütünlük kazandıran şey panorama sahnenin anıtsallığıdır. Sanatçı, figürlerin tamamını mekânın bağlamına yerleştirerek karakteristik biçim ve jestlerle tekrarlanan kompozisyon şemaları aracılığıyla insan güruhunu resmin çerçevesine yakın bir şekilde konumlandırmıştır. Resme bakan kişiler, figürler tarafından çevrelendiklerini ve sanki onların yanlarından geçip gidecekleri yanılışına kapılır. Resimdeki doğrusal ve hava perspektifi, mekân-zaman sürekliliğini ikna edici bir şekilde sağlar. Çıplak tepelerdeki yeni kesilmiş ağaç gövdeleri, toz bulutu, gölgelerin konumu gibi belirli bir zaman ve mekâna işaret eden detaylar bu sürekliliğin unsurlarıdır. Böylelikle resim gerçek bir sahnenin temsili görünümüne kavuşur (Hilton 1979).

Yapıt, sanatçı tarafından Çarlık Rusya'sında sıradan ve günlük yaşamdan bir sahneyi o dönemin resim dili olan akademik gerçekçi ve izlenimci yaklaşımların bileşimi şeklinde betimlenmiştir. Kuraklığın yarattığı toz duman içinde binlerce kişiden oluşan insan kalabalığı kavrulmuş toprak yolda ilerlemektedir. Mucize yaratan bir ikonayı yakındaki bir kilise ya da manastıra ayinin ritüeline uygun bir şekilde taşımaktadırlar. Bu yekpare bir topluluk değildir (Sternin ve Kirillina, 2011). Resim biraz daha dikkatli bir şekilde incelendiğinde, figürler arasında birtakım gariplikler fark edilir: olağan gibi görülen eylemlerle karakterler arasında bir çatışmanın ve sınıfsal hiyerarşiye bağlı bir ayrışmanın olduğu görülmektedir. Yapıtta, Çarlık Rusya'sının Kursk vilayetinin, Gubernia kentinin ve Rus Ortodoks Kilisesinin Korennaya Manastırı'nın ünlü simgesi olan Hz. Meryem kültü ve ikonası ile birlikte haç taşıma merasiminin kitlesel yürüyüşü tasvir edilmiştir. İkonanın bulunduğu Eylül ayının öğle saatlerinde tozlu bir manzara içinde, Rus Ortodoks Kilisesi'nin Ruhban sınıfından olan başdiyakoz rahip tarafından yönetilen dini tören alayındaki insanların taşıdıkları simgeler, fisto ve flamalarla birlikte, onları kalabalık köylüler, dilenciler, sakatlar, polis ve askeri yetkililer ile birlikte vilayetin elit zümresinden kişiler takip etmektedir. Resimde ilk dikkati çeken simgesel tasvir ve Ortodoks Kilisesi tarafından eleştirilen nokta, resmin sağ ön kısmında ikona tutan iki kadının arkasında yer alan sarhoş gibi görünen iri sakallı orta sınıftan genç bir adamın gayri ciddi davranışının resmedilmesi. *Kursk Vilayetinde Dini Tören Alayı*, Repin'in yapıtlarındaki toplumsal yorumu ve devamı olduğu için hem kilise ve devlet tarafından kötü bir biçimde algılanmıştı (Sternin ve Kirillina, 2011; Hilton 1979; Bağlantı 3, 2022).

Resmin sağ ön kısmında, iri yarı orta yaşlı ve genç köylülerden oluşan bir grubun taşıdığı platformda Rus mimarisinin klasik tarzında yapılmış içinde yanan mumlarla kutsal ışığı vurgulayan altın varaklı kubbesiyle tapınak maketi bulunmaktadır. Platformu taşıyan köylülerin hemen arkasında birkaç hizmetçi kadın kutsal ikonanın muhafaza kutusunu taşımaktadırlar. Bununla birlikte, elleri kenetli bir şekilde dualar okuyan köylülerin oluşturduğu kalabalık kordonun sol önünde ilerlemeye çalışan sakat genç figür ve onu bir sopa ile vurarak savuşturmaya çalışan köylü bir kâhya görülmektedir. Aynı şekilde, resmin orta kısmında, flamaların önünde kilise temsilcilerinin ve elit zümrenin yanı sıra ilerleyen atlı üniformalı polisler ve askerler, kalabalıktan birtakım köylülere kortejdeki hizaya ve düzene uymaları için kamçılarıyla acımasızca vurmaktadırlar. Kolluk kuvvetlerinin ve egemen sınıfın yoksul ve alt tabakadan köylülere yapmış olduğu buna benzer davranışlar, Çarlık Rusya'sındaki despotizmin kurumsal yapılarıyla yaygın bir biçimde uygulandığını göstermektedir. Resmin orta kısmında yer alan flamaların önünde din adamlarının ve Kursk Kökü ikonasını taşıyan iyi giyimli insanların takip ettiği bir eliyle kutsal buhurdanlığı sallayan, diğer eliyle umursamaz şekilde saçını düzeltten Başdiyakoz rahip yürümektedir. Başdiyakoz'un arkasında onun davranışlarına çok benzeyen ve aristokrat sınıfa mensup oldukları her hallerinden anlaşılabilir sarı saten elbiseli şişman orta yaşlı bir kadın kutsal ikonayı taşımakta ve ona memnuniyetsiz kalantor görünümüyle kocası eşlik etmektedir. *Kursk Kökü İkonası*'nı taşıyan ve zengin olduğu her halinden belli olan bu kadına ve kocasına genç bir tüccar, yüksek rütbeli bir asker, dört rahip ile bu gruba yaklaşmaya çalışan avam tabakadan insanları uzak tutmak için sopa savuran bir kâhya destek vermektedir. Kalabalığın soluna doğru uzanan kısmında daha az sıkışık ve sıradan görümlü insanlar, ikonanın mucizesine gerçekten inanan yoksul ve sakatlardan oluşmaktadır. Repin resimde kullandığı bu figürlerin çoğunun modellerini Abramtsevo yakınlarındaki

manastırlarda bulmuştur. Merkeze yaklaşmak için aceleyle ilerleyen koltuk değnekli kambur, kurşun kalem, suluboya ve yağlıboya resimlerden oluşan bir dizi çalışmaya konu olmuştur. Repin, koltuk değnekli genç sakat figürü sahnedeki en etkileyici karakter olarak görüyor ve onun hem acıyı hem de tükenmeyen inancı temsil ettiğini düşünüyordu (Hilton 1979). Burada tasvir edilen sadece bir insan seli değil, hayatın akışıdır; neşeden yoksun, derin çelişkilerle, toplumsal düşmanlık ve eşitsizlikle dolu ama bir an bile durmayan bir hayatın temsildir (Sternin ve Kirillina, 2011). Sanatçı, toplumsal yerginin yanında, birlikte var olan her bir toplumsal sınıfları resmederek, Rusya'nın bütün insanların ve ülkelerinin ortak sorumluluğunu ve inancını vurgulamakta istiyordu. Richard Brettell'in de belirttiği gibi; "*Repin, Rus toplumunun bir tür özetini ve çeşitli toplumsal sınıfların çıplak bir manzara içinde tozlu bir yolda belirsiz bir geleceğe doğru huzursuzca yürüyüşlerini resmetmiştir*" (Bağlantı 3, 2022).

Sonuç

19. yüzyıl Çarlık Rusya'sında tarihsel ve siyasal sancılı süreçlere tanıklık eden Rus düşünürler, yazarlar ve sanatçılar, bu olay örgüleri etrafında toplumsal sınıfların gündelik yaşamlarını ve karakterlerini yapıtlarına yansıtılmışlardır. Yaşadığı döneme duyarsız kalmayan Repin de yapıtlarına bu durumu yansıtmiş ve ürettiği resimlerde kent ve kırsal yaşam arasında Rus halkının ve köylüsünün var olan derin sosyal ve ekonomik farklılıklarını gerçekçi bir bakış açısıyla ele almıştır. Sanatçı, Akademi'de öğrencilik yıllarında karşılaştığı muhafazakâr sanat eğitimi anlayışına karşı duruş sergileyerek, Artel ve Gezici Sanat Sergileri Birliği'nin öncülüğünde oluşan yeni bir bakış açısıyla sanatın ele alması gereken gerçekliğin toplumun ve sorunlarının kendisi olması gerektiğini fark etmişti. Bu bağlamda, 1870-1873 yılları arasında yapmış olduğu *Volga Kıyısında Burlaklar* adlı resimle sıradan olan ve fark edilmeyen gerçekliği tüm çıplaklığı ile betimlemeye başlayan Repin, yapıtlarındaki epik sahneleri ve çok figürlü panoramik kompozisyonların teatral atmosferini hayatın içinden gözlemleyerek seçtiği tipik karakterleri sembolik ve anlamlı bir şekilde bir araya getirme arzusuyla oluşturur. Böylelikle sanatçı, Rus gerçekçiliğinin baş yapıtlarından biri olan *Kursk Vilayetine Dini Tören Alayı*'ni bu arzuya kurgular. Biçimsel ve epik bir sahnenin ötesinde Dini Tören Alayı hem dönemin eskimiş feodal düzenini hem de yeni gelişen kapitalist düzendeki çarpık toplumsal yapıyı apaçık dolaysız bir biçimde gösterir. Aynı zamanda yapıt, umarsız yönetici elit zümrelere inat bir ikonanın mucizevi özelliğine inanarak tanrıdan ilahi lütuf beklentisi içinde umutla yaşama tutunmaya çalışan Rus halkının imgesini de sunmaktadır. Sonuç olarak, Repin, *Kursk Vilayetine Dini Tören Alayı*'ndaki mucize yarattığına inanılan ikonaya karşı insanların farklı tutumlarını göstererek Çarlık Rusya'sındaki tüm toplumsal sınıfları bir arada sunmuş ve tarihsel bir perspektifte ön görülecek devrimsel sürecin arka planını yansıtmıştır.

Kaynaklar

- Alpkaya, F. (2012). Toplumsal Yapı ve Toplumsal Değişme. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. Edit. F. Alpkaya ve B. Duru. Ankara: Phoneix Yayınevi. 7-13.
- Atılın, G. (2012). Türkiye'de Toplumsal Sınıflar 1923-2010. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. Edit. F. Alpkaya ve B. Duru. Ankara: Phoneix Yayınevi. 325-326.
- Bahçe, S. ve Eres, B. (2012). İktisadi Yapılar, Türkiye ve Değişim. *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. Edit. F. Alpkaya ve B. Duru. Ankara: Phoneix Yayınevi. 17-18.
- Bartlett, R. (2003). Serfdom and State Power in Imperial Russia. *European History Quarterly*. <https://library.fes.de/libalt/journals/swetsfulltext/16126660.pdf> (16.02.2023)
- Belgin, T. (2010). Rus Gerçekçileri Yeni Bir Sanat Anlayışının Doğuşu. *Çarlık Rusya'sından Sahneler*. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi Sergi Kataloğu.
- Berger, J. (2007). *Sanat ve Devrim*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berksoy, F. (1998). *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- Boratav, K. (2012). Toplumsal Sınıflar. *Siyaset Bilimi, Kavramlar İdeolojiler Disiplinler Arası İlişkiler*. (Haz: G. Atılın ve E. A. Aytekin). (2. Baskı). İstanbul: Yordam Kitap. 29-40.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Gökdül, A. (2017). 1861 Rus Toprak Reformu ve Etkileri. *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Aralık. Sayı 1. 1-12. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/390582> (15.02.2023)

- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hilton, L., A. (1979). *The Art of Ilya Repin: Tradition and Innovation in Russian Realism*. Unpublished Doctoral Thesis in the Faculty of Philosophy. Columbia University. New York.
- Hilton, L., A. (1990). The Impressionist Vision in Russia and Eastern Europe. *World Impressionism*. Edit. Norma Broude. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Klingender, F. (2011a). Sanatta İçerik ve Biçim. *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Edit. Charles Harrison ve Paul Wood. İstanbul: Küre Yayınları.
- Klingender, F. (2011b). Marksizm ve Modern Sanat'tan. *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Edit. Charles Harrison ve Paul Wood. İstanbul: Küre Yayınları.
- Kongar, E. (2012). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lee, S., J. (2010). *Dünya Tarihinden Kesitler II*. Ankara: Dost Kitabevi.
- McNeill, W., H. (2004). *Dünya Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Oxley, P. (2001). *Russia 1855-1991 from Tsars to Commissars*. Oxford New York: Oxford University Press.
- Petrova, E. (2010). 1861 Yılında Önce ve Sonra Rus Resmi. *Çarlık Rusya'sından Sahneler*. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi Sergi Kataloğu.
- Somel, C. (2012). Siyaset Bilimi ve İktisat. *Siyaset Bilimi, Kavramlar İdeolojiler Disiplinler Arası İlişkiler*. Haz. G. Atılğan ve E. A. Aytekin. İstanbul: Yordam Kitap. 437- 449.
- Suçkov, B. (2009). *Gerçekçiliğin Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Şimşek, A. (2000). *Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Sternin, G ve Kirillina, J. (2011), *Ilya Repin*. New York: Parkstone Press International.
- Tsuchiya, Y. (1994). *Notes on Working-Class Culture in Late Imperial Russia*. <https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/sympo/94summer/chapter2.pdf> (Erişim Tarihi:20.02.2023).
- Wirtschaftler, E., K. (2009). *Social Categories in Russian Imperial History*. <https://journals.openedition.org/monderusse/9164> (Erişim Tarihi: 21.02.2023)

Bağlantılar

- Bağlantı1: <https://eadiocese.org/kurskrooticon> (Erişim Tarihi: 13.01.2023)
- Bağlantı 2: <https://russianicons.wordpress.com/tag/kursk-root-icon> (Erişim Tarihi: 13.02.2023)
- Bağlantı 3: http://en.wikipedia.org/wiki/Religious_Procession_in_Kursk_Province (Erişim Tarihi: 13.12.2022)

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1.** Ilya Repin, *Kursk Vilayetine Dini Tören Alayı*, 1880-1883, Tual üzerine yağlıboya, 175x280 cm, Devlet Tretiakov Galerisi, Moskova. Kaynak: Sternin, G ve Kirillina, J. (2011), *Ilya Repin*. New York: Parkstone Press International.
- Görsel 2.** Ilya Repin, *Dini Tören Alayı*, 1877, Tual üzerine yağlıboya, 37x70 cm, Devlet Rus Müzesi, St. Petersburg. Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/ilya-repin/religious-procession-1877>, (Erişim Tarihi: 20.02. 2023)
- Görsel 3.** Ilya Repin, *Meşe Ormanında Dini Tören*, 1878, Tual üzerine yağlıboya, 24x31 cm, Devlet Tretiakov Galerisi, Moskova. Kaynak: http://art-catalog.ru/picture.php?id_picture=7126, (Erişim Tarihi: 20.02.2023)

- Görsel 4.** Ilya Repin, *Volga Kıyısında Burlaklar*, 1870-1833, Tuval üzerine yağlıboya, 131.5x281 cm, Devlet Rus Müzesi, St. Petersburg. Kaynak: Belgin, T. (2010). *Rus Gerçekçileri Yeni Bir Sanat Anlayışının Doğuşu. Çarlık Rusya'sından Sahneler*. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi Sergi Kataloğu.
- Görsel 5.** Anonim, *Kursk Kökü İkonası*, 13. yüzyıl, ahşap panel üzerine tempera ve altın varak, 15,6x15.2 cm, ROCOR the Cathedral of the Sign, New York. Kaynak: <https://eadiocese.org/kurskrooticon> (Erişim Tarihi: 15.01.2023)



A STUDY ON “RELIGIOUS PROCESSION IN KURSK PROVINCE” IN THE CONTEXT OF HISTORICAL BACKGROUND AND SOCIAL STRUCTURE

Murat ATEŞLİ

ABSTRACT

In this research, the social structure and historical background of Tsarist Russia is revealed through the symbolic and religious historical origin of the object and the hierarchical positions of the figures in the painting “*Religious Procession in Kursk Province*” by Ilya Repin, one of the important representatives of the 19th century Russian painting art and Realism movement. As a result of the Scientific, Industrial and Political Revolutions that began with the Age of Enlightenment, there have been radical changes in the socioeconomic and political structures in Western Europe. These changes also affected the field of art and culture. From the 18th century until the Bolshevik Revolution of 1917, the feudal Russian society, which was ruled by monarchy under the absolute authority of the tsar in the Russian Empire, was also affected by the process of social and political change in Europe. After the second half of the 19th century, Russian intellectuals, literary figures and artists expressed their desire for reform and modernization in the fields of art, culture, education and politics, and formed art collectives and produced critical works of art. Like his contemporaries, Repin was interested in the problems of the Russian people and the reality of life; throughout his artistic career, he painted in different approaches, from naturalist and symbolist tendencies to realistic and romantic art styles. Despite the stylistic differences in Repin’s paintings, the academic realist approach and social sensitivity have shown continuity. The scope and purpose of the research is to contribute to the literature by interpreting Repin’s painting “*Religious Procession in Kursk Province*” in terms of form and content within the framework of social and historical context. The research is a qualitative study based on the literature review model.

Keywords: Tsarist Russia, Realism, Ilya Repin, Painting, Social Structure