

## Rusya’da Toplumsal Sarsıntıların Estetik Dili: 1905 Devrimi’nde Mavi Gül Hareketi ve Jan Mukarovsky Estetiği\*

*The Aesthetic Language of Social Convulsions in Russia: The Blue Rose Movement and Jan Mukarovsky’s Aesthetics in the 1905 Revolution*

### ÖZET

Bu makale, Rusya’da 1905 Devrimi’nin ardından yaşanan sosyal ve kültürel dönüşümün sanata yansımalarını incelemektedir. Devrim sonrası dönemde Rus kimliğinin parçalanma süreci, sanatçılar üzerinde güçlü bir etki yaratmış; karşılaştıkları sert gerçeklik, onları hayal dünyalarına yöneltmiş ve bu da klasik estetik normlara yönelik eleştirilerin artmasına neden olmuştur. Bu bağlamda *Mavi Gül* (*Guluboya Rosa/Rose Bleue*) hareketi yalnızca bir sanat topluluğu değil, aynı zamanda Rusya’nın değişen toplumsal ve kültürel yapısına verilen estetik bir yanıt olarak değerlendirilmiştir. Makalede, *Mavi Gül* hareketinin Rönesans klasisizmine karşı geliştirdiği tutum, Rus avangardının önünü açan bir kırılma noktası olarak ele alınmakta; ayrıca kolektif bilincin bir ürünü olarak çıkan hareketin, Mukarovsky estetiği çerçevesinde özlü bir bütünlük oluşturduğu vurgulanmaktadır. Ek olarak Alman Ekspresyonizmi’nin sanat hareketlerinden *Mavi Atlı* (*Der Blaue Reiter*) ile *Mavi Gül* arasındaki etkileşim ve paralellikler incelenerek, bu dönemde uluslararası sanat çevrelerinde oluşan ortak estetik duyarlılıklar ortaya konulmaktadır. Çalışma, 1905 Devrimi’nin sanatta yarattığı dönüşümün, yalnızca Rusya özelinde değil, modernist sanatın evrimi açısından da belirleyici bir rol oynadığını savunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** 1905 Devrimi, Rus Sanatı, Mavi Gül Hareketi, Rönesans Klasisizmi, Mukarovsky, Modernist Sanat, Rus Modernizmi, Sanat ve Devrim.

### ABSTRACT

This article examines the reflections of social and cultural transformations on art following the 1905 Revolution in Russia. In the post-revolutionary period, the fragmentation of Russian identity had a profound impact on artists; the harsh realities they faced directed them toward the realm of imagination, which in turn led to increasing critiques of classical aesthetic norms. In this context, *The Blue Rose* (*Guluboya Rosa*) movement is considered not merely an artistic collective but also an aesthetic response to Russia’s changing social and cultural landscape. The article considers the Blue Rose movement’s stance against Renaissance classicism as a pivotal rupture that paved the way for the Russian avant-garde; it also emphasizes that the movement, emerging as a product of collective consciousness, forms a coherent whole within the framework of Mukarovsky’s aesthetics. Additionally, the interactions and parallels between The Blue Rose and the German Expressionist movement *Der Blaue Reiter* are analyzed, revealing shared aesthetic sensibilities within international art circles during this period. The Study argues that the 1905 Revolution’s transformative impact on art played a decisive role not only within Russia but also in the evolution of modernist art more broadly.

**Keywords:** 1905 Revolution, Russian Art, Blue Rose Movement, Renaissance Classicism, Mukarovsky, Modernist Art, Russian Modernism, Art and Revolution.

### GİRİŞ

Rusya’nın tarihsel kimliği, yalnızca siyasi sınırlarla değil, aynı zamanda kültürel ve medeniyet düzlemindeki geçiş noktalarıyla da şekillenmiştir. Coğrafi olarak Asya kıtasında konumlanmasına rağmen, Rus toplumu uzun yüzyıllar boyunca hem Avrupa hem de Asya kökenli egemenliklerle yoğun etkileşim halinde olmuştur. Özellikle de Bizans İmparatorluğu, Altın Orda Devleti ve Moskova derebeyliğinin Rus kimliğinin oluşum inşasında önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir (D’Encausse, 2003). Öyle ki ilk kez Hazar hakimiyetini devirerek Volga hakimiyetini almalarıyla tarih sahnesine çıkan Slav-Rus toplulukları, daha sonra yönünü Batı’ya çevirerek Bizans İmparatorluğu ile yakın ilişkiler kurmuş ve mevcut kaynaklara göre bu dönemde Hristiyanlıkla ilk kez tanışmışlardır (Kurat, 2014). Bilhassa Ruslar, yönlerini Doğu’dan Batı’ya kaydardıklarında, dini mirasın yanı sıra aynı zamanda yerleşik bir kültürel mirası da devralmışlardır. Gerçekten de Doğu Roma kültürü -yani Bizans kültürü- güçlü Rus İmparatorluğunu oluşturan dönemi başlatmıştır.

Selin Perk<sup>1</sup>

#### How to Cite This Article

Perk, S. (2025). “Rusya’da Toplumsal Sarsıntıların Estetik Dili: 1905 Devrimi’nde Mavi Gül Hareketi ve Jan Mukarovsky Estetiği” *International Social Sciences Studies Journal*, (e-ISSN:2587-1587) Vol:11, Issue:11; pp: 2113-2121. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17755786>

Arrival: 24 October 2025

Published: 28 November 2025

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

\* Bu çalışma, Prof. Dr. Hakan DALOĞLU danışmanlığında 28.02.2024 tarihinde tamamlanan “Rus Avangardın Bitmemiş Projesi Sovyet Modernizmi’nin Estetik Ütopyası: 1910-1930 Rus Biçimciliğinin Yapısalcı Poetikası” başlıklı Sanatta Yeterlik Tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

<sup>1</sup> Doktor, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim, Türkiye. ORCID: 0000-0002-0755-6293

Tarihsel süreç içerisinde Bizans, Slav ve Asya kökenli unsurları harmanlayacak özgün bir kültürel kimlik geliştiren Rus toplumu, yüzyıllar boyunca merkeziyetçi ve otoriter bir yönetim anlayışıyla varlığını sürdürmüştür. Ancak XVIII. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, sanayileşme, kentleşme ve aydınlanmacı fikirlerin yayılmasıyla birlikte bu geleneksel yapının sarsılmaya başladığı görülür. Artan toplumsal eşitsizlikler, siyasi baskılar ve modernleşmenin getirisi olan modernitenin tebaa üzerinde yarattığı kimlik bunalımı, Çarlık rejimini zayıflatırken, halkın ve aydınların değişim taleplerini giderek daha görünür hale getirmiştir. Nitekim otokrasiden meşruti yönetime geçiş sürecine giren ve siyasal, sosyal ve ekonomik açılardan büyük değişimler yaşayan Rusya'da; hızlı nüfus artışı ve bu artışa paralel olarak köylülerin yoksulluk içinde yaşamaları ile toprak sahibi soyluların alt sınıflar arasındaki derin eşitsizlik, devrimin zeminini hazırlayan başlıca kırılma noktasından olmuştur. Bilhassa endüstrileşme ile birlikte Rusya'da başlayan sosyal dönüşüm, "(...) fazlasıyla pahalıya mal [olmakta] ve bu aşırı maliyetler, halkın özellik de [köylü] kesiminin refahını yıkıcı biçimde [etkilediği görülmektedir.] (...) soylu, ruhban, tacir, köylü (...) [endüstrileşme sonucu] yeni bir sosyal yapıyla yer değiştirmektedir. Sistem onları içinden çıktıkları sosyal kasta genellikle köylü ya da zanaatkar, günlük işçi gibi kentli alt sınıfları içeren kategorilerden birine grupluyordu" (Wade, 2018: 23). Uzun çalışma saatleri, düşük maaşlar, güvensiz iş ortamları ve ağır çalışma koşulları bu kesimleri yalnızca yoksulluğa sürüklemekle kalmıyor, aynı zamanda temel insan haklarından da mahrum bırakıyordu. Tüm bu ağır sosyo-ekonomik şartlara rağmen sessiz kalan Çar ise, Rusya'nın büyük bir güç olabilmesi için sanayileşmenin gerekliliğini vurgulamaya devam ediyordu. İşte böyle bir ortamda kırılma noktası, Rusya'yı 1905 Devrimi'ne sürükleyecek olan sürecin başlangıcını oluşturmaktadır. Nitekim bu sürecin köklerinin, Rus köylüsünün rahatlamasını vaat eden II. Aleksandr Nikolayeviç'in serflığı kaldırmasına dayandığı bilinmektedir (Acar, 2008). Kuşkusuz 1861 yılında Romanov Hanedanı'ndan II. Aleksandr'ın köylülere kişisel özgürlük tanıyarak serflığı kaldırması, başlangıçta büyük beklentiler yaratmış olsa da bu reformlar halkın beklediği ekonomik refahı sağlayamamıştır. Toplumda yaşanan hayal kırıklığı, radikal hareketlerin güçlenmesine yol açmış ve nihayetinde Çar II. Aleksandr, Narodnikler tarafından düzenlenen bir suikast sonucu öldürülmüştür. Bu olayın ardından, ardılları III. Aleksandr ve II. Nikolay dönemlerinde, daha baskıcı ve gerici bir yönetim anlayışına yönelmişlerdir. Devrim yolunda atılan ilk adımı kısa vadede etkisiz kılan bu gelişmeler, devrimci entelijansiyanın baskıya karşı verdiği tepkileri yeniden değerlendirmesine neden olmuş ve bu zihinsel dönüşüm, 1905'te başlayan toplumsal hareketliliğe itici bir güç kazandırmıştır. Aslında bu itici gücün kökleri, 1905'ten önce Rus tarihindeki en büyük isyanlardan birine öncülük eden Yemelyan Pugachev'in<sup>2</sup> ayaklanmasına kadar uzanmaktadır (Wade, 2018). Bilhassa adil bir Çar arzulanarak soyluların toplumsal yaşamda yer almadığı herkesin eşit bir şekilde yaşayacağı ütopyasını düşleyen Pugachev, Rusya'da sosyal dönüşüm arayışlarının ilk güçlü örneklerinden biri olarak görülür; bu düşünsel miras, ilerleyen süreçte Marksizm'in gelişimine zemin hazırlamış ve işçi-liberal ittifakın yükselişiyle birlikte politik muhalefetin güçlenmesine katkıda bulunmuştur. Gerçekten de köylüler ve kentli işçiler adına sömürüye karşı geniş çaplı bir sınıf mücadelesi yürüten Sosyalist Devrimciler ile Plehanov'un öncülüğünde sanayi işçi sınıfına odaklanan Sosyal Demokratların ortaya çıkışı Rusya'da otokrasiye karşı çıkan sarsıntılarının ilk ayak sesleri olarak yorumlanmaktadır. Kuşkusuz bu ayak sesleri Rus-Japon savaşı yenilgisi üzerine yaşanan Kanlı Pazar ile 1905 devrimine giden süreci hızlandırmıştır. Gerçekten de savaşın ardından Çar'ın halk nezdindeki itibarı büyük ölçüde sarsılmış, işçilerin orduya alınmasıyla birlikte Rusya'da sosyal ve ekonomik kriz derinleşmiştir. Bu gelişmeler, özellikle Bolşevik fikirlerin filizlenmesine zemin hazırlamıştır. Ancak devrimi doğrudan tetikleyen olay kuşkusuz Ocak 1905'te yaşanan Kanlı Pazar'dır. Nasıl ki Bastille Baskını<sup>3</sup> Fransız İhtilali'nin başlangıcı olarak kabul ediliyorsa, Kanlı Pazar da Rusya'daki bu ayaklanmanın başlangıç noktası olarak değerlendirilmektedir (Acar, 2008).

9 Ocak 1905'te halk; otokrasiye karşı çıkarak hukuki reform talebiyle geniş çaplı bir kampanya başlatarak yurttaşlık hakları, mahkumlar için af, demokratik seçilmiş bir yasama meclisi, sendika kurma hakkı ve sekiz saatlik çalışma günü gibi isteklerini babaları olarak gördükleri Çar'a barışçıl yollarla iletmeyi amaçlayan bir yürüyüş başlatırlar (Acar, 2008; Ascher, 2020). Nitekim eski düzene barışçıl bir reform hareketi olarak başlayan bu yürüyüş, devamında Kanlı Pazar olarak anılacak olan bir vahşetle sonuçlanacaktır. Öyle ki işçilerin, köylülerin ve ulusal azınlıkların yükselişinde ve söz sahibi olmasında kritik bir rol oynayan bu olaya daha yakından bakılmasına olanak tanıyan Abraham Ascher, *Kısa Rusya Tarihi* adlı eserinde bu yürüyüşü şöyle anlatmaktadır: "(...) sayıları 50.000 ile 100.000 arasındaki işçiler ve aileleri, hala baba olarak gördükleri Çar'a, bir vicdan meselesi olarak tebaasına köle değil insan gibi davranması ve onların yükünü hafifletecek reformlar yapması için umutsuzca ricada bulunan bir dilekçe sunmak üzere Kışlık Saray'a doğru yürüyüşe geç[tikleri sırada] (...) askerler kalabalığın üzerine ateş etmeye başla[mışlardır]" (Ascher, 2020: 179, 180). Tarihe Kanlı Pazar olarak geçen bu olay, doğrudan

<sup>2</sup> Pugachev İsyanı hakkında detaylı bilgi için ayrıca bakınız. [Puşkin, A. S., (2002). Pugachev İsyanının Tarihi, (Çev. Metin Yardımcı,) Akyüz Yayıncılık, İstanbul.]

<sup>3</sup> Fransa'da Kral XVI. Louis'nin yetkilerini sınırlamayı amaçlayan, Jirondenler önderliğinde hazırlanan anayasa teklifinin reddedilmesi üzerine gerçekleşen Bastille Baskını Fransız İhtilali'nin fiilen başlayan ilk halk hareketi olarak kabul edilir. Bastille'in düşüşü ise Fransa'da monarşinin sonunun habercisi olmuştur. [Bkz. Koç, A. K., (2018). "İngiliz ve Amerikan Devrimlerine Fransız Devrimi Üzerinden Bir Bakış," Liberal Düşünce Dergisi, 23(69): 91-92.]

Çar ya da hükümet yetkilileri tarafından planlanmamış olsa da sanayi proletaryasının Çar'a duyduğu saygı/sevgiyi kaybetmesine yol açarak Çar'ın *Kasap Nikola* olarak anılmasına, halk tarafından bir katil olarak damgalanmasına ve otokrasinin meşruiyetinin hızla sarsılmasına neden olacaktır (Bookchin, 2011). Nitekim söz konusu olay dünya tarihinde nadir rastlanan örneklerinden biri olarak, istisnai bir ayaklanma sürecinin başlamasına sebep olmuş; bu süreç içinde kısa sürede Rusya'da büyüyen toplumsal ve siyasal bir güç haline gelen Ekim Genel Grevi, Çar'dan taviz koparmak isteyen orta sınıfın da desteğiyle kitlesel bir harekete dönüşmüştür. Öyle ki Rus realist ressam İlya Yefimoviç Repin'in *17 Ekim/1905 Gösterileri* (Şekil 1.) adlı eserinde de devrimin liberal-burjuva bir ayaklanma niteliği taşıdığı açıkça görülmektedir.



**Şekil 1:** İlya Y. Repin, *17 Ekim/1905 Gösterileri*, 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 184 x 322 cm, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg.

**Kaynak:** Wikipedia, <https://tr.wikipedia.org/>, Erişim Tarihi: 21.09.2025.

Burjuva ve işçi sınıfının aynı karede olduğu bu eserde coşku teması belirgin biçimde ön plana çıkmaktadır. Bu coşkulu kitle ile birlikte Çar II. Nikolay'ın üzerinde anayasal bir temsili rejim talebindeki baskı artmıştır. Sonuç olarak Rus Çar'ı 15 Ocak 1906'da tarihinde kapısına dayanan devrim tehdidini hafifletmek ve imparatorluğun dağılmasını önlemek amacıyla *Ekim Manifestosu*'nu yayımlayarak, Duma meclisine temsilci seçilmesi amacıyla seçimlerin yapılacağını ilan etmek zorunda kalmıştır (Bookchin, 2011). Kuşkusuz burada Deli Petro ve Korkunç Ivan'ı kendine örnek aldığı bilinen Çar'ın asla yapmayacağına ant içtiği şeyi yaparak: Otokrasi ilkesinden vazgeçtiği görülmektedir. Böylelikle Batı tarzı anayasal devlet olma yolunda önemli bir adım atan Rusya'nın 18 ekimden aralık ayına kadar süren yaklaşık olarak yedi haftalık dönemi, tarih literatürüne *Özgürlük Günleri* olarak geçmiştir. Bu dönemde Rus halkına, basın özgürlüğünün tanındığı, sendika kurabilme yetkisinin verildiği görülmektedir. Ancak Rusya'daki bu kısa süreli özgürlük atmosferi, Çar'ın sanayi proletaryasına taviz vermesini kabul etmeyen bazı gruplarca 1905 Devrimi'nin radikal evresinin sona ermesine neden olmuştur.

1905 Devrimi her ne kadar başarısızlıkla sonuçlanmış olsa da Lenin tarafından halkı siyasal sürece dahil etmesi bakımından Bolşevik Devrimi'ne giden yolun bir provasası olarak değerlendirilmiş; aynı zamanda bu süreçte politik parçalanma, yalnızca siyasal yapıyı değil, sosyo-kültürel ortamı da derinden etkilemiştir. Bu kırılma, özellikle resim sanatı başta olmak üzere, sanatın olaylara bakış açısını dönüştürerek proleter devrimlerin ruhunu yansıtan yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırladığı görülmektedir.

### **Estetik Bir Direniş; Mavi Gül Hareketi**

Moskova'nın entelektüel çevrelerinde hâkim olan idealler, 1905 Devrimi'nin başarısızlıkla sonuçlanmasıyla birlikte büyük ölçüde sarsılmış; bu durumun yarattığı şok ve çaresizlik duygusu, sanatçılar üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Devrimin Çar tarafından bastırılmasının ardından, Rusya'da sanat alanında bir dönüşüm süreci başlamış, Sanat Dünyası ve Sembolizm gibi yönelimlerden esinlenen yeni dergiler ve estetik anlayışların ortaya çıkmaya başladığı görülmüştür (Demirkol, 2008). Nitekim sosyal ve siyasal krizlerin olduğu bu dönemde ortaya çıkarak Sovyet Resim Okulu'nun kurulmasına giden süreçte, sanattaki dönüşümün ve estetik parçalanmanın habercisi olan *Mavi Gül (Rose Bleue)* hareketi 1905 Devrimi'nin sivil gerilimleri yansıttığının en açık göstergesidir. Öyle ki Sembolizmin ikinci dalgasını temsil eden bu hareket, devrimci bir dönüşüm aracılığıyla insanlığın ideal bir özgürlük çağına ulaşacağı umudunu taşımaktadır. Bu bağlamda, modern resmin tarihsel deneyimi olarak, yaratılış ve kendi köklerinden yeniden doğuşun ikelliğini müjdeleyen bir estetik anlayış ortaya koymaktadır. Bilhassa Sembolist Rus şair Valery Y. Bryusov tarafından ortaya atıldığı düşünülen *Mavi Gül* ifadesi de ruhsal uyum ve manevi bir dünyayı betimleyen güçlü bir simge olduğu düşünülmektedir (Bowl, 1972).



Bryusov'un yanı sıra Novalis<sup>4</sup> *Heinrich von Ofterdingen*<sup>5</sup> isimli eserinin de bu harekete ilham kaynağı olduğu bilinmektedir. Ruhun ezgilerini betimleyen bu eser, mavi bir çiçeğin tüm romantik gizemlerini içinde barındırır. Romantik ressam Philipp Otto Runge'nin de bu simgeye birçok eserinde<sup>6</sup> yer verdiği göz önüne alındığında, söz konusu çiçeğin romantik arayışın manifestosu olarak kabul edilmesi inkâr edilemez bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuşkusuz Runge'nin eserlerinde yer verdiği *Peygamber Çiçeği/Novalis Çiçeği/Mavi Çiçek* metafizik bir çabanın ürünüdür. Romantizmin temel motifi olan özlem teması ise eserlerinde belirgin bir şekilde ön plana çıkarak, Rus Neo-Primitivizmine önemli ölçüde kaynaklık etmektedir.

Bu hareketin başlıca temsilcileri arasında ise; Anatoly Arapov, Pavel Kouznetsov, Vasili-Nikolai Kardeşler, Mikhail Vrubel, Sergei Sudeikin, Nikolai Sapunov, Petr, Utkin, Nikolai Krymov, Martiros (Martis) Saryan yer almaktadır (Rogers, 2012; Gofman, 2006). Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu çevresinde örgütlenen bu hareket üyeleri, canlı ve ilham verici bir sanat üretimini müjdeleyerek, doğalcı yaklaşıma dayanan geleneksel sanat eğitimi anlayışını sona erdirmeyi amaçlamışlardır. Çünkü onlara göre gerçeklik ilkesi -yani mimesis- yalnızca burjuva ve otokratik düşüncenin estetik beğenisini yansıtmakta, sanatı özgürleştirmek yerine onu tahakküm altına almaktadır. Öyle ki mevcut dünyayı ve toplumsal hiyerarşiyi idealize ederek olduğu gibi yansıtan otokratik beğeni, otoritenin, gücün ve sınıfsal ayrıcalıkların meşrulaştırılmasına hizmet etmektedir. Buna karşılık soyut olan ise, belirsiz, yoruma açık ve bireysel düşüncüyü teşvik eden bir yapıya sahiptir. Bu durum da sanatçıda/bireyde kontrol edilemeyen duygular, özgür ifade ve potansiyel bir sorgulama alanını doğurur. Soyut olanın mutlak gerçeğe dair tekil bir bakışı reddetmesi, otoritenin mutlaklığına karşı bir tehdit olarak algılanır. Bu nedenle Çar ve soylular, soyut sanatı düzen bozan ve ideolojik bir çözülmeye zemin hazırlayan bir unsur olarak görmekte; gerçekliği ise kendi iktidarlarının estetik kılıfı olarak benimsemektedirler (Silina, 2016). Ancak burada bahsedilen gerçekçilik temelinde bir ikililik/düallite barındırmaktadır. Bu düallite bağlamında *Gerçekçilik/Realizm* ve *Sosyalist Gerçekçilik/Toplumsal Realizm* arasındaki önemli bir farka da değinmek gerekmektedir. Öyle ki *Gerçekçilik* içinde bulunduğumuz anı olduğu gibi yansıtan *bir ayna işlevi* görürken; *Sosyalist Gerçekçilik*, toplumu dönüştürmeyi amaçlayan geleceğe yönelik *ütopik bir idealin* izini taşımaktadır. Kuşkusuz bu yorum Repin'in *Volga Nehri Kıyısında Burlaklar* (Şekil 2.) isimli eseri üzerinden değerlendirildiğinde çok daha somut ve anlamlı bir zemine oturmaktadır.



**Şekil 2:** İlya Y. Repin, *Volga Nehri Kıyısında Burlaklar/Volga'da Yedekçiler*, 1870-73, 171,5 x 281 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Rus Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, St. Petersburg.

**Kaynak:** Üzelli, G. (2002). XVIII.-XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

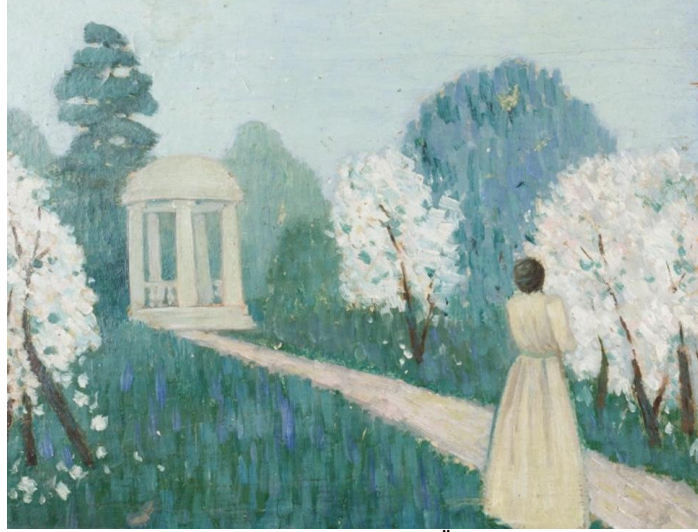
Görüldüğü üzere, izleyiciye aynı sahnede sunulan işçi-burjuva karşıtlığı, sınıfsal gerilimi mümkün kılmaktadır. Ön planda beden gücüyle ağır yük çeken yoksul işçiler emek ve ayrıcalık arasındaki keskin farkı vurgulamaktadır. Bu karşıtlık yalnızca bir durum tespiti değil, aynı zamanda burjuva egemenliğinden vazgeçmenin de ütopik bir arzusunu simgelemektedir. Burada sanat aracılığı ile savaşçı bir yöntem olarak sunulan gerçeklik “(...) doğru görüşlerin geliştirilmesini olanaklı kılar[ak] ve yaratıcı itkileri [güçlendir]mesi bakımından” (Brecht, 1976: 241,242). *Sosyalist Gerçekçilik* olarak anılmaktadır. Bu noktada burjuvanın beğeni yargısına karşılık gelen

<sup>4</sup> Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg

<sup>5</sup> Eser, yirmili yaşlarındaki genç Heinrich'in bir gece rüyasında açık mavi bir çiçek görmesiyle başlar. Bu gizemli çiçek, yapraklarının arasında beliren zarif bir kız yüzü aracılığıyla Heinrich'in derin ve olağanüstü duygulara kapılmasına neden olur. Yazar, artık onun en büyük arzusunun bu mavi çiçeğe ulaşmak olduğunu izleyiciye açıkça hissettirir. [Bkz. Novalis, (2014). Heinrich Von Ofterdingen, (Çev. İclal Cankorel), Doğu-Batı Yayınları, Ankara.]

<sup>6</sup> Sanatçının *Av Sevinci (The Joy of Hunting)* isimli eseri sembolik mavi gülün kullanıldığı en çarpıcı örneklerden biridir. Kitap kapağını gibi tasarlanan yapıtta; elips formunun animasyon bir çerçeve içinde düzenlenmiş bir av sahnesi yer alır. Çerçevenin çevresinde ise av sahnesine ilişkin, ikonik öğeler taşıyan figürler yer almaktadır. Kuşkusuz bu ikonik formlardan dikkat çekici olan ise, eserin sağ ve sol alt köşelerinde yer alan iki mavi gül detayıdır.

geçeklik, dünyayı olduğu gibi koruma eğilimindeyken; *Sosyalist Gerçekçilik*, toplumu dönüştürme hedefi taşıyan ve özünde ütöpik bir düş barındıran bir yaklaşımı temsil etmektedir. Dolayısıyla söz konusu sanatsal hareket, Rus Pleb Realizmi<sup>7</sup> ile karşılaştırıldığında hem benzerlikler hem de çarpıcı farklılıklar barındırır. Her iki yönelim de toplumsal gerçekliğe duyarlı ve dönüştürücü bir amaç taşısa da Pleb Realizmi gerçekliği doğrudan yansıtarak eleştirmeyi seçerken, *Mavi Gül Hareketi* bu eleştiriyi daha simgesel ve düşsel bir düzlemde kurmaktadır. Nitekim gerçekliği, zihinsel ve duygusal yaratım süreci içinde yeniden biçimlendiren Kouznetsov'un *Mavi Çeşme (The Blue Fountain)* (Şekil 3.) isimli eserinde, Pleb Realizminin doğrudan ve nesnel anlatımının aksine, izleyiciyle düşünsel bir alan bıraktığı görülmektedir. Mavi rengi baskın olarak kullanan ve gerçeklik algısı köklü bir değişime sürükleyen sanatçı, gerçekliği artık sabit bir olgu olmaktan çıkararak, izleyicinin düşünsel ve duygusal yapısına göre şekillenen, öznel bir deneyime dönüştürmüştür.



**Şekil 3:** Pavel V. Kuznetsov/Kouznetsov, *Mavi Çeşme (The Blue Fountain)*, 1905, Tuval Üzerine Tempera, 127 x 131 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.

**Kaynak:** Tretyakov Devlet Galerisi, <https://my.tretyakov.ru/app/> Erişim Tarihi: 4.09.2025.

**Şekil 4:** Victor Borisov-Musatov, *Rotunda'nın Yanında Bahçe Gezintisi*, 1905, Panel Üzerine Yağlı Boya, 20 x 25 cm, Shapiro Auctions Müzayede Evi, Mamaroneck.

**Kaynak:** Invaluable, <https://www.invaluable.com/>, Erişim Tarihi: 22.09.2025.

Kuşkusuz bu tutum akıllara *gerçek dünya/mimesis* ve *gölgelerin dünyası* karşı karşıya getiren Antik Yunan filozofu Platon'u getirmektedir. Öyle ki Platon, *düşüncelerin dünyasının* kişinin kendi ideallerıyla bezeli, ebedi, zaman ve mekândan bağımsız olduğuna değinirken; *nesnelerin dünyasının* ise günlük ve birinci kavramın yansımasından oluştuğunu vurgulamaktadır (Üçgöl, 2002). Burada sembolistlerin benimsediği gölgelerin/düşüncelerin dünyasının Platon'a göre en önemli özelliği; "tümel ve madde dışı" (Arslan, 2021: 108). olduğudur. Böylece maddi dünyanın ötesine geçen özgür algılayış biçimi, sanatçının kişisel heyecanının bir dışavurumu olarak şekillenmekte; bu yaklaşım, onu gerçeğin birebir yansımasını sunan bir benzetmeciyeye dönüştürmemektedir. Sanatçılar zamanın ve gerçekliğin temelleriyle bağlantı kurmak için; "(...) eğriler ve daireler kullanarak, müzik-hareketi niteliklerini [yapıtlarına] dahil etmişlerdir. (...) kavisli çizimleri ve mavi renge odaklanmalarıyla Kandinsky'nin [resmilerine] atıfta bulunmaktadırlar." Kandinsky'e göre -mavi merkezkaç- salyangozun kabuğuna çekilmesi [hareketi grupta da görülmektedir]" (Rogers, 2012). Kandinsky'nin yanı sıra grubun sanatsal kimliğinde merkezi bir rol üstlenen Viktor Elpidiforovich Borisov-Musatov'un eserleri, harekete özgü duygu dünyasını görsel bir dinamizme taşır. Gerçekten de sanatçı saf ve ham fırça etkileriyle oluşturduğu eserlerinde, geleneksel anlatıdan kopuşun özgürlükçü izlerini yansıtır. Özellikle *Rotunda'nın Yanında Bahçe Gezintisi* (Şekil 4.) isimli eserinde baskın şekilde kullandığı mavi tonlar eşliğinde betimlediği barışçıl, anaç ve hayali kadın figürleriyle Kouznetsov üzerinde de önemli bir etki bırakmış; bu figürler, Mavi Gül estetiğinin ruhsal ve düşsel yönelimlerini besleyen temel unsurlar haline gelmiştir. Şüphesiz burada egzotik ve mistik olana yönelen sanatçılar açısından, söz konusu hareketin Romantizm ve sezgisel düşünmenin bir simgesi olan *mavi çiçekle* ilişkilendirilmesi bu simgenin sonsuz bir metafizik çabayı temsil etmesi bakımından ayrı bir anlam ve değer kazanmaktadır. Çünkü burada baskın mavi rengin kullanımı, söz konusu sarsıntılı dönemde bir metafor olarak yorumlandığında; Rusya'da halkın ütopyacı arzularının, bireyin içsel özgürlüğünün ve otoriteden kopma isteğinin bir yansıması olarak okunmaktadır.

Kuşkusuz söz konusu metafor; gerçekliği bireysel ve kolektif bilinç üzerinden metafizik ve soyut bir yaklaşımla yorumlayarak, sanatı toplumsal dönüşümün ötesinde, ruhsal bir özgürleşme aracı olarak gören Alman

<sup>7</sup> Rus Sosyal Realizmi; Hegel Estetiği'nin Klasik Biçimi'ne, Britanya'da Ön Raffaelloculuğa ve Almanya'da Dusseldorf Okulu'na öykünmektedir.



Dışavurumculuğun temsilcisi *Mavi Atlı (Der Blaue Reiter)* akımında da izlenmektedir. Nitekim Avrupa’da yükselen militarizm, otoriterlik ve milliyetçiliğe karşı pasif bir direnişi temsil eden grup, Mavi Gül hareketi ile her ne kadar farklı coğrafyalarda doğmuş olsa da mavi rengin metafizik mistik ve özgürlükçü anlamları etrafında şekillenen sanat anlayışları ile birbirleriyle anlamlı bir bağ kurmaktadır. Öyle ki söz konusu grubun kurucularından biri olan Wassily Kandinsky’nin Rus asıllı olması, bu sanat hareketinin yalnızca Avrupa modernizmi içinde değil, aynı zamanda Rus kültürel mirası bağlamında da değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Kandinsky’nin, özellikle Rusya’da ikinci dalga Sembolizm hareketini deneyimlemiş olması, onun sanat anlayışını derinleştirmiş ve soyut sanata yönelmesinde belirleyici olmuştur. Sanatçının bu estetik birikimi Almanya’ya taşınması, Rus kültürel ve sanatsal mirasının Avrupa’daki sürekliliğini sağlamıştır. Bu çerçevede, Mavi Atlı akımının oluşumunda Rus Sembolizminin dolaylı bir devamı niteliği kazandığı ileri sürülebilmektedir.

### Jan Mukarovksy Perspektifinden Estetik Yapı ve Kolektif Anlam

Çek asıllı yapısalci estetikçi Jan Mukarovksy, sanatın salt bireysel bir ifade biçiminden öte, toplumsal ve kültürel bağlamlar içinde şekillenen bir iletişim nesnesi olduğunu savunmaktadır. Ona göre sanat yapıtı, içinde üretildiği toplumun değerlerini, normlarını ve kolektif bilincini yansıtarak izleyiciyle iletişim kurar. Bu bağlamda sanat, sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda sosyal gerçekliklerin ve kültürel kodların taşıyıcısı halini alır. Gerçekten de sanatın ne olduğu ya da ne olması gerektiği üzerine eğilen Mukarovksy, *Göstergesel Olgu Olarak Sanat<sup>8</sup>* isimli denemesinde, sanatın tanımı şu şekilde yapmaktadır: “(...) dilin gösterge sistemi olduğu düşünülürse, dile benzeyen sanatın da bir göstergeler sistemi [vardır]” (Rifat, 2008: 61). Böylelikle teorisyen ilk kez sanat yapıtına yapılacak incelemenin göstergebilimin içinde yer alması gerektiği ileri sürerek, gerçekliği bir anlam varlığı olarak ele almaktadır. Bu anlam varlığı kuşkusuz bizi semiyolojiye ulaştırmaktadır. Burada semiyolojik anlam; *gösteren* ve *gösterilen* arasındaki bilgi iletme işlevi üzerine temellenmektedir. Teorisyene göre bir fonksiyon varlığına dönüşen sanat nesnesi; “hem gösterenin *otonom bir gösterge* olma fonksiyonu (...) hem de bir *iletişim fonksiyonu* [haline gelmektedir. Başka bir deyişle yapıt] hem bir otonom gösterge hem de bir iletişimsel [kommünikatif] gösterge” (Tunalı, 2021: 156) olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece sanat yapıtı, yalnızca boya, tuval ve şasi gibi fiziksel malzemelerden oluşan, kolektif bilincin kavradığı estetik bir nesne olmanın ötesine geçmektedir. Bu çerçevede yapıt, hem otonom bir gösterge işlevi görerek; *felsefi, bilimsel ve kültürel* düşünme biçimlerini de ifade eden çok katmanlı bir anlam yapısına dönüşmekte hem de iletişimsel gösterge ile sanatçının ruhsal durumunu ve düşüncesini yansıtmaktadır. Ek olarak Mukarovksy sanat nesnesini incelerken bu iki gösterge sisteminin eşit miktarda ağırlık göstermediğini bazen yapıt içinde dengelerinin değiştiğini ancak her zaman varlıklarını sürdürdüklerini ele almaktadır (Tunalı, 2021).



**Şekil 5:** Antoly Arapov, *Kuzey Şarkısı (Northern Song)*, 1908, Panel Üzerine Yağlı Boya, 55 x81 cm, Valery Dudakov Koleksiyonu.

**Kaynak:** Gofman, I. (2006). “The Blue Rose of Russian Symbolism,” Current Exhibition/The Best Russian-English Art-Magazine, 10(1): 14. <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/>, Erişim Tarihi: 22.09.2025.

**Şekil 6:** Vasili Dmitriyevich Milioti, *Sabah*, 1906, Guaj Boya, (?), Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg.

**Kaynak:** Allenova, E. M., (2009). Russian Artists from A to Z, Slovo, London, 96.

Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, Anatoly Arapov’un *Kuzey Şarkısı (Northern Song)* (Şekil 5.) adlı yapıtı, Mukarovksy’nin gösterge kuramı ışığında hem otonom hem de iletişimsel bir gösterge olarak okunabilmektedir. Öyle ki yapıt, yüzeyde estetik bir kompozisyon gibi görünse de 1905 Devrimi’nin toplumsal sarsıntılarını taşıyan kolektif bilinç izlerini barındırmaktadır. Dolayısıyla otonom gösterge olarak yapıta bakıldığında, kullanılan soğuk tonlar, orta planda yer alan boş mekân kurgusu ve figürlerin stilize edilerek kimliksizleştirilmesi Rus toplumunun devrim sonrası sürüklendiği belirsizlik, durağanlık ve metafizik sorgulama halini yansıtan felsefi ve kültürel düşünme biçimlerinin ifadesi haline gelmektedir. Öte yandan, iletişimsel gösterge olarak eser incelendiğinde ise sanatçının ruh haline göre kişisel anlatımın belirginleştiği görülmektedir. Baskın olarak seçilen mavi ve gri geçişler,

<sup>8</sup> L’art comme fait semiologique, 1936.

sanatçının içsel çatışmasını, melankolik duygulanımı ve tarihsel kopuşla birlikte gelişen aidiyet duygusunun yok oluşunu izleyiciye aktaran bir duygusal göstergeler dizgesine dönüşür. Kuşkusuz burada mutlak gerçeğe dair tekil bir bakışı reddetmesi, otoritenin mutlaklığına karşı bir tehdit olarak algılanmakta ve sanatçının özgür ifade ve potansiyel bir sorgulama alanını oluşturması ise otokrasiye açık bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Vasili Dmitriyeviç Milioti'nin *Sabah* (Şekil 6.) isimli eseri de benzer şekilde Mukarovsky'nin otonom ve iletişimsel gösterge ayrımı çerçevesinde anlamlandırılabilir. Yapıt, yüzeyden bireysel bir ruh halini yansıtan bir sabah anını konu alsa da arka planında yine 1905 Devrimi'nin yarattığı toplumsal kırılma ve kültürel dönüşümün izlerini taşımaktadır. Otonom gösterge açısından ele alındığında figürün mekâna yerleştirilişi, simgesel ışık kullanımı ve pastel renklerle kurulan düşsel atmosfer; dönemin ruhsal ve düşünsel buhranını soyut bir düzenlemeye taşımaktadır. Bu buhran sanat yapıtında belirsizlik, umut ve tinsel arayışları işaret etmektedir. Ancak Milioti'nin sanat anlayışını özgün kılan bir diğer yön ise, onun Avusturya kökenli Art Nouveau-Sembolizm akımının popüler temsilcisi Gustav Klimt'ten etkilenmiş olmasıdır (Allenova, 2009). *Sabah* isimli yapıt bu etkileşim doğrultusunda Klimt'in eklektik süsleme anlayışı ile Rus Sembolizminin içe dönük metafiziğini birleştirerek, estetik açıdan iki kültürel akım arasında bir geçiş alanı oluşturur. Dolayısıyla Milioti'nin eseri hem iletişimsel gösterge olarak sanatçının bireysel özlem, içsel huzur ve tinsel uyanışını yansıtır hem de otonom bir yapı olarak dönemin kültürel çeşitliliği ve sanatın entelektüel çoğulluğunu temsil eder.



**Şekil 7:** Mikhail Vrubel, *Bir Asur Majolika* (An Assyrian Majolica), 19.7 x 11.5 x 13.3 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.

**Kaynak:** Tretyakov Devlet Galerisi, <https://my.tretyakov.ru/app/> Erişim Tarihi: 4.09.2025.

Duygusal yoğunluğun ve estetik gücü aktaran mavi rengin kullanımı yalnızca resim sanatına özgü değildir; heykel sanatında da benzer bir birleştirici işlev söz konusudur. Öyle ki Mikhail Vrubel'in *Bir Asurlu Mojalika* (Şekil 7.) adlı heykelinde; ışık oyunları, dokusal geçişler ve figürün taşıdığı içsel gerilim tıpkı Mavi Gül ressamlarının tuvallerinde aradığı düşsel ve simgesel etki gibi renk ve biçim ilişkisi üzerinden duygusal ve metafizik bir atmosfer yaratmaktadır. Bilhassa Rus toplumunun içinde bulunduğu kimlik krizine, geçmişle kurulan ilişkideki belirsizliğe ve ulusal belleğin parçalanmışlığına göndermede bulunan bir anlam nesnesi olarak işlev görmektedir. Otonom gösterge olarak yapıt ele alındığında ise heykelin genelinde hissedilen ağır kütleli yapı, toplumun felsefi ve kültürel anlamda geçmişe yönelerek kendi kökenini yeniden sorgulama çabasını temsil etmektedir. Asur medeniyetine yapılan bu göndermeyle Vrubel, yalnızca tarihsel bir figürü betimlemez; aynı zamanda kaybolan bir uygarlığın görkemi üzerinden modern Rus toplumunun kültürel süreklilik ve kopuş gerilimini yansıtmaktadır. Bu noktada, Mavi Gül sanatçıların üretimlerine göstergebilimsel bir okuma ile yaklaşmak, yalnızca sanatsal anlatım biçimsel özelliklerini değil, aynı zamanda Rus toplumunun devrim sonrası ruh halini ve kültürel dönüşümünü anlamlandırma açısından da önemli bir imkân sunmaktadır.

## SONUÇ VE TARTIŞMA

Sonuç olarak, XVIII. yüzyılın sonlarına gelindiğinde sanayileşme, kentleşme ve aydınlanmacı fikirlerin etkisiyle sarsılan geleneksel Rus toplum yapısı, artan eşitsizlikler, siyasi baskılar ve modernitenin yarattığı kimlik bunalımı sonucunda Çarlık rejiminin zayıflamasına ve halk ile aydınların değişim taleplerinin güçlenmesine yol açmıştır. Nitekim Rus-Japon savaşı sonrası yaşanan Kanlı Pazar olayının, 1905 Devrimi'ne giden süreci hızlandırdığı; bu durumun Rusya'daki sosyal ve ekonomik krizi derinleştirerek Bolşevik fikirlerin gelişmesine zemin hazırladığı saptanmıştır. Ayrıca bu süreçte yaşanan genel grevler, Duma'nın kurulması ve kısa süreli özgürlük atmosferinin, Çarlık otokrasisinin taviz vermemesi nedeniyle sona erdiği ortaya konmuştur. Bu bağlamda 1905 Devrimi'nin ardından yaşanan siyasal ve toplumsal buhran ile sanatçıların yüzleştikleri sert gerçekliğin etkisi, gerçekliğin zihinsel - duygusal yaratım süreçlerinde yeniden biçimlendirilip hayal ve fantezi dünyasında kurgulamasına yol açmış; Mavi Gül sanatçıları arasında yorumsal ayrışmalara neden olmuş ve böylece ortak bir estetik ideal etrafında farklı yönelimlerin gelişmesini beraberinden getirdiği tespit edilmiştir.

Sanattaki dönüşümün ve estetik parçalanmanın habercisi olan Mavi Gül hareketinin, 1905 Devrimi'nin yarattığı sivil gerilimleri yansıttığı ve geleneksel sanat eğitim anlayışını sona erdirmeyi amaçladığı saptanmıştır. Bu yönüyle hareketin, Rusya'da yaşayan toplumsal ve kültürel dönüşümün sanata yansıyan en belirgin göstergelerinden biri olduğu belirlenmiştir. Bu bağlamda gerçeklik ilkesinin, burjuva ve otokratik düşüncenin estetik beğenisini yansıttığı ve bu yönüyle sanatı özgürleştirmek yerine onu ideolojik bir tahakküm aracına dönüştürdüğü ortaya konmuştur. Mevcut dünyayı ve toplumsal hiyerarşiyi idealize eden bu otokratik beğenin, otoritenin, gücün ve sınıfsal ayrıcalıkların meşrulaştırılmasına hizmet ettiği saptanmıştır. Buna karşılık, soyut sanatın belirsizliği ve yoruma açıklığı sayesinde bireysel düşünceyi teşvik eden, özgür ifade alanı yaratan bir yapıya sahip olduğu gözlemlenmiştir. Bu durumun sanatçıda kontrol edilmeyen duyguların, sezgisel yaratımın ve potansiyel bir sorgulama bilincinin gelişmesine olanak sağladığı belirlenmiştir. Soyutun mutlak gerçeğe dair tekil bir bakışı reddetmesi, otoritenin mutlaklığına karşı bir tehdit olarak algılanmış; bu bağlamda Mavi Gül hareketiyle birlikte sanatta gerçeklik algısının köklü biçimde değiştiği, duyguların, sezgilerin ve düşüncelerin Platon'un gerçek dünya anlayışı yerine düşüncelerin dünyasını temel alan yeni bir estetik düzeleme taşıdığı gözlenmiştir. Bu çerçevede egzotik ve mistik olana yönelen Rus sanatçıları açısından bu hareket ile Romantizmin ve sezgisel düşünmenin simgesel olan mavi çiçek ile ilişkilendirilmesi, bu simgenin sonsuz bir metafizik arayışı temsil etmesi bakımından özel bir anlam taşıdığı sonucuna varılmıştır. Gerçekten de eserlerde baskın olarak kullanılan mavi rengin bir metafor olarak değerlendirilmesi, dönemin çalkantılı toplumsal atmosferinde Rus halkının ütopyacı vizyonunu, ideal bir geleceğe duyduğu özlemi ve bireyin içsel özgürlük arzusunu görünür kılmayı amaçladığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla Rus halkı için mavi renk yalnızca ruhsal bir derinliğin ötesinde, otoriteden bağımsız, özgür bir varoluş ve toplumsal yenilenme düşlerini de sembolize ettiği görülmüştür. Kuşkusuz söz konusu metaforun Alman Dışavurumcuğunun önemli temsilcilerinden *Mavi Atlı (Der Blaue Reiter)* akımında da yankı bulduğu saptanarak, farklı coğrafyalarda doğmuş olsalar da *Mavi Gül* hareketi ile düşünsel ve estetik bir bağ kurduğu belirlenmiştir. Nitekim Mavi Atlı'nın kurucularından biri olan Rus asıllı W. Kandinsky, bu sanat hareketinin yalnızca Avrupa modernizmi bağlamında değil, aynı zamanda Rus kültürel mirası içinde de değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Dolayısıyla Mavi Atlı akımının, Rus Sembolizminin dolaylı bir devamı olarak, Rus düşünce biçiminin Avrupa sanat sahnesine yansıyan özgün bir uzantısı niteliği kazandığı ve böylece Rus kültürünün Avrupa'daki modern sanat hareketleri üzerinde kalıcı bir etki yarattığı fark edilmiştir.

Son bir tahlilde, Rusya'da kolektif bilincin bir ürünü olarak ortaya çıkan Mavi Gül hareketi, Mukarovsky'nin kolektif bilinci vurgulama ve yorumlama üzerine kurulu olan kuramı ile özlü bir bütünlük oluşturduğu saptanmıştır. Gerçekten de Mavi Gül hareketinin ortak dili otonom göstergeler ile analiz edildiğinde; soğuk renk kullanımı ve figürlerin stilize edilerek kimliksizleştirilmesiyle Rus toplumunun yaşadığı belirsizlik ve durağanlığı temsil ettiği sonucuna varılmıştır. Öte yandan iletişimsel göstergeler incelendiğinde ise; sanatçının bireysel ruh hali ve kişisel anlatımın ön plana çıkmasıyla Çar'a ve otokrasiye karşı hissedilen aidiyet duygusunun kaybı olarak açığa çıktığı saptanmıştır. Dolayısıyla hem felsefi hem politik hem sosyolojik hem de estetik düzlemlerde yapılan okumalar, Mavi Gül hareketinin Rusya'nın kolektif bilincini estetik bir zeminde özgürleştirmeyi hedeflediğini ortaya koymaktadır.

## KAYNAKÇA

- Acar, K. (2008). "1905 Rus Devrimi'nin Genel Bir Değerlendirilmesi," *Divan Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 13(24): 79-98.
- Allenova, E. M.; Borysovkaya, N. A. & Volodina, E. S. (2009). *Russian Artists from A to Z*, Slovo, London.
- Arslan, A. (2021). *Felsefeye Giriş*, Serbest Yayınları, Ankara.
- Ascher, A. (2020). *Kısa Rusya Tarihi*, (Çev. Yavuz Alogan), Say Yayınları: İstanbul.



- Bookchin, M. (2011). Devrimci Halk Hareketleri Tarihi: 1905'ten 1917'ye Rus Devrimleri, (Çev. Ali İhsan Başgöl), Dipnot Yayınları, Ankara.
- Bowlt, J. E. (1972). "The Blue Rose Movement and Russian Symbolist Painting," Doktora Tezi, St Andrews Üniversitesi, Saint Andrews.
- Brecht, B. (1976). Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum, (Çev. Ahmet Cemal ve Kayahan Güven), Günebakan Yayınları, İstanbul.
- D'Encausse, H. C. (2003). Tamamlanmamış Rusya, (Çev. Reşat Uzman), Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Demirkol, V. (2008). Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm, Evrensel Basım Yayınları, İstanbul.
- Gofman, I. (2006). "The Blue Rose of Russian Symbolism," Current Exhibition/The Best Russian-English Art-Magazine, 10(1): 14-20, <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/>, Erişim Tarihi: 22.09.2025.
- Kurat, A. N. (2014). Rusya Tarihi: Başlangıçtan 1917'ye Kadar, Türk Tarih Kurumu Yayınları XIII, Ankara.
- Rifat, M. (2008). Yaklaşımlarıyla Edebiyat Kuramcıları, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Rogers, E. (2012). "The Blue Rose," Museum Studies Abroad: Explore Cities, Museums and Art, <https://museumstudiesabroad.org/the-blue-rose/>, Erişim Tarihi: 22.09.2025.
- Silina, M. (2016). "The Struggle Against Naturalism: Soviet Art from the 1920s to the 1950s," The Nature of Naturalism: A Trans-Historical Examination / La nature du naturalisme: un questionnement transhistorique 2(41): 91-104.
- Tunalı, İ. (2021). Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Üçgöl, S. (2002). "Rusya'da İlk Dekadan Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi," Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 0(13): 239-255.
- Wade, R. A. (2018). Rus Devrimi 1917, (Çev. Ergin Özler), İletişim Yayınları, İstanbul.