

EDEBİYAT TARİHİNDE ROMANTİZM KAVRAMI*

Yazan: Rene Wellek

Çeviren: Sıddık YÜKSEL**

1

“Romantik” Terimi ve Türevleri

“Romantizm” ve “romantik” terimleri uzun zamandır hücum altındadır. “On the Discrimination of Romanticism” isimli bir tebliğde, Arthur O. Lovejoy “romantik” kelimesinin tek başına bir şey ifade etmeyen çok sayıda anlama sahip olduğunu, sözel bir işaretin işlevini artık yerine getirmediğini müessir bir şekilde delillerle göstermiştir. Lovejoy, bir ülkenin “Romantizm”inin bir başka ülkenin romantizmi ile çok az ortak noktalara sahip olabileceğini, gerçekte fazla miktarda romantizm olduğunu, belki de tamamen farklı birçok düşünce kompleksinin bulunduğunu göstermek suretiyle, bu “edebiyat tarihi ve eleştiri skandalı”ne çare bulmayı önerdi. O “bunların hepsinin ortak paydasının olabileceğini, fakat şayet var ise, hiçbir zaman açıkça teşhir edilmediğini”¹ düşünüyor. Ayrıca, Lovejoy’a göre “romantik fikirler çoğunlukla birbirlerine benzemezler, mantıkî olarak bağımsızdırlar, ve bazen de neticeleri itibariyle esasen birbirlerine zıttırlar.”²

Bildiğim kadarıyla, bu iddia, hâlâ bu terimlerin faydalı olduğunu düşünen ve Avrupa’ya has birleşik bir romantik akımından söz etmeyi sürdürecektir olanlar tarafından hiçbir zaman kabul edilmemiştir. Lovejoy eski görüşü muhafaza edip bazı itiraflarda bulunurken, etkisi bugün, bilhassa onun tezinin etkili bir şekilde kabul edildiği Amerikalı alimler arasında, yaygın görünüyor. Benim niyetim bu aşırı nominalizme gerek olmadığını, başlıca romantik akımların bir teori, felsefe ve üslûp birliği oluşturduğunu, ve sıra ile her birinin diğerini ima ettiği uyumlu bir fikir grubu şekillendirdiklerini göstermektir.

Bir başka yerde dönem terimlerinin kullanımı ve işlevinin bir nazari savunmasını yapmaya çalıştım.³ Onların sadece gelişigüzel dilbilim etiketleri ve metafizik varlıklar olarak değil aynı zamanda tarihî sürecin belli bir döneminde

* René Wellek, “Concepts of Criticism, Fifth printing, October 1969, U. S. A.” adlı eserin 128-198 sayfaları arasında yer alan **The Concept of Romanticism in Literary History** bölümünün tercümesi.

** Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Öğretim Görevlisi.

¹ **PMLA**, 29 (1924), 229-53; **Essays in the History of Ideas** (Baltimore, 1948) s. 228-53’te yeniden basıldı; bk. özellikle s. 232, 234, 235, 236.

² “The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas,” **Journal of the History of Ideas**, 2 (1941), 261.

³ Krş. “Periods and Movements in Literary History,” **English Institute Annual 1940** (New York, 1941), s. 73-93 ve **Theory of Literature**, Austin Warren ile birlikte (New York, 1949), s. özellikle 274, vd..

edebiyata hâkim olan norm sistemlerin isimleri olarak düşünülmesi gerektiği sonucuna vardım. “Normlar” terimi örf ve âdetler, temalar, felsefeler, üslûplar ve benzeri şeyler anlamına geliyor, halbuki “hâkimiyet” (domination) kelimesi geçmişteki bir başka grup normun hâkimiyeti ile mukayese edilen bir takım normların hâkimiyeti manasına gelmektedir. “Hâkimiyet” terimi istatistikî manada anlaşılmalıdır: Büyük sanatsal öneme haiz yazarlar tarafından yeni örf ve âdetler ortaya konup kullanılırken, daha eski normların hâlâ sayıca hâkim olduğu bir durumu tahayyül etmek tamamıyla mümkündür. Nitekim edebiyat tarihinde kritik değer biçme probleminden sakınmak bana imkansız gibi görünmektedir. Bir devrin edebiyat nazariyeleri, terimleri ve sloganlarının modern edebiyat tarihçisi için emredici bir güce sahip olmasına gerek yoktur. Rönesans ve “barok” terimleri işaret ettikleri olaylardan asırlarca sonra takdim edilseler de, her ikisinden de bahsetmekle yanlış yapmayız. Yine de edebî eleştiri tarihi, onun terim ve sloganları bizzat sanatçıların kendilerini bilme derecesini gösterdiği ve yazma işlemini derin bir şekilde etkilemiş olabileceği için modern tarihçiye önemli ipuçları verirler. Fakat bu, olayları ayrı ayrı ele alarak kararlaştırılması zorunlu olan bir meseledir, çünkü kendini az bilme ve kendini bilmenin uygulamanın gerisinde kaldığı veya hatta ihtilafa düştüğü dönemler olmuştur.

Romantizm olayında terminoloji meselesi, yayılışı ve tesisi, tarif edilen olaylarla çağdaş veya nerede ise çağdaş olduğu için, özellikle karışıktır. Terimlerin benimsenmesi bazı değişikliklerden haberdar olduğuna işaret etmektedir. Ancak bu haberdarlık bu terimler olmadan da mevcut olmuş olabilir, veya bu terimler, yalnızca bir program olarak, bir arzunun ifadesi olarak, değişikliğe teşvik olarak, gerçek değişiklikler vuku bulmadan önce takdim edilmiş olabilirler. Durum değişik ülkelerde farklılık gösteriyor; fakat bu, şüphesiz, tek başına, terimlerin işaret ettiği fenomenlerin büyük çapta farklılıkları gösterdiği şeklinde bir hülâsa değildir.

“Romantik” teriminin semantik tarihi Fransa, İngiltere ve Almanya’da ilk devreleriyle, ve Almanya’da daha sonraki safhalar için eksiksiz olarak tetkik edilmiştir.⁴ Ancak, maalesef, diğer ülkelerde terimle çok az ilgilenilmiştir, ve hatta malzemenin çok bol olduğu yerlerde bile, ilk kez olarak, ne zaman bir edebiyat eserinin ve hangi edebiyat eserlerinin “romantik” olarak isimlendirildiklerine,

⁴ Fernand Baldensperger, “‘Romantique’ – ses analogues et equivalents,” **Harvard Studies and Notes in Philology and Literature**, 14 (1937), 13-105, en kapsamlı olanıdır. Maalesef yorum yoktur ve yalnızca 1810’a kadar uzanmaktadır. Richard Ullmann ve Helene Gotthard, **Geschichte des Begriffs ‘Romantisch’ in Deutschland** (Berlin, 1927), **Germanische Studien**, 50 çok değerlidir ve 1810’a kadar olan tarihi anlatmaktadır, fakat düzenleme şaşkırtıcı ve karışıktır. Logan P. Smith, **Four Words, Romantic, Originality, Creative, Genius**, Arı İngilizce Derneği, risale no. 17 (Londra, 1924), **Words and Idioms** (Boston, 1925) hâlâ İngilizce’deki gelişmeler üzerine tek eserdir ve bu maksatla bakılırsa kıymetlidir; Almanya’daki tarihle ilgili yorumlar basiretsizdir. Carla Apollonio’nun kitabı, **Romantico, Storia e Fortuna di una parola** (Floransa, 1958) İtalya ile sınırlıdır.

“klâsik- romantik” farkının ne zaman ortaya konulduğuna, hangi çağdaş yazarın kendisinden “romantizm taraftarı” diye bahsettiğine, bir ülkede “romantizm” teriminin ne zaman benimsendiğine, ve benzeri sorulara cevaplar bulmak hâlâ zordur. Ayrıntılarıyla mükemmel olmasa da milletlerarası bir skalada bu tarihi düzeltmek ve bu sorulardan bir kısmına cevap vermek için bu girişimde bulunulabilir.

Biz burada kullanımının “masal gibi” (romancelike), “müsrif” (extravagant), “gülünç” (absurd) ve benzerlerinden, “çok canlı” (picturesque)ya kadar uzandığını gösteren “romantik” kelimesinin ilk tarihi ile alâkadar olmuyoruz. Şayet biz kendimizi eleştiri ve edebiyat tarihinde kullanıldığı gibi terimin tarihi ile sınırlarsak, onun esas şekli hususunda çok az zorlukla karşılaşırız. “Romantik şiir” terimi ilk defa Ariosto ve Tasso’nun şiirleri için ve kendilerinden konularının ve “onları geliştirecek vasıtalarının” çıkarıldığı ortaçağın aşk romanları için kullanıldı. O 1669’da Fransa’da, 1674’de İngiltere’de ortaya çıkar,⁵ ve kesinlikle Thomas Warton **History of English Poetry** (1774) isimli eserine “The Origin of Romantic Fiction in Europe” başlıklı uzun bir giriş yazdığında onu bu manada anlıyordu. Warton’ın ve çağdaşlarının birkaçının yazılarında, hem ortaçağa hem de Rönesans’a ait olan bu “romantik” edebiyat ile eski klasik zamanlardan geldiği şekliyle tüm edebî sanat geleneği arasında bir farklılık olduğu ima edilmektedir. Ariosto, Tasso ve Spenser’in kompozisyonu ve kullandığı malzemeler, Ariosto ve Tasso’nun Rönesans savunucularından ve kendilerinden Jean Chapelain gibi iyi neoklasikçilerin çıktığı ortaçağ aşk romanlarından çıkan delillere sahip neoklâsik eleştirinin suçlamalarına karşı savunulurlar.⁶ Diğer çeşitler lehinde bunların doğrulukları sorgulanmasa da, böyle bir “romantik” hayalin özel zevkini ve klâsik ölçülere ve kurallara sahip çıkmamayı haklı çıkarmak için bir teşebbüste bulunulur. İma edilen dikotomi (ikiye bölme) on sekizinci yüzyılda yaygın olan eski ve modern arasındaki, sunî ve popüler şiir arasındaki kurallarla sınırlı olmayan Shakespeare’in “tabii” şiiriyle Fransız trajedisi arasındaki diğer zıtlıklarda, görülür benzerliklere sahiptir. Kesin bir “Gotik” ve “klâsik” beraberliği Hurd ve Warton’da ortaya çıkar. Hurd, Tasso’dan “Gotik ve Klâsik arasında gidip gelen” biri olarak, **Faerie Queene**’den de “klâsik değil, Gotik şiir” diye bahsetmektedir. Warton, Dante’nin **Divine Comedy**’sine “klasik ve

⁵ Jean Chapelain 1667’de “l’epique Romanesque genre de poésie sans art”dan söz eder. 1669’da “poésie romanesque” ile “poésie héroïque”yi karşılaştırır. René Rapin 1673’te “poésie romanesque du Pulci, du Boiardo, et de l’Arioste” ye işaret eder. Thomas Rymer bunu bir yıl sonra “Romantick Poetry of Pulci, Bojardo, ve Ariosto” olarak çevirir. Baldensperger, a.g.e. s. 22, 24, 26.

⁶ Warton’ın ve Hurd’ün delillerinin evveliyatı için bk. Odell Shepard’ın Clarissa Rinaker’in **JEGP**, 16 (1917), 153’deki **Thomas Warton** ile ilgili eleştirisi ve Victor M. Hamm, “A Seventeenth Century Source for Hurd’s **Letters on Chivalry and Romance**,” **PMLA**, 52 (1937), 820.

romantik hayalin şahane bir karışımı”⁷ demektedir. Burada iki meşhur kelime, belki de ilk kez, buluşmaktadır, ancak Warton muhtemelen Dante’nin hem klâsik mitolojiyi hem de şövalye motiflerini kullandığını söylemekten azıcık daha fazlasını ifade etmiştir.

“Romantik” teriminin bu kullanımı Almanya’ya da girip yayıldı. 1766’da Gustenberg, Warton’ın **Observations on the Fair Queen** adlı çalışmasını gözden geçirdi ve onların aşırı derecede neoklâsik olduğunu düşündü ve Herder, Warton’ın ve onun İngiliz çağdaşlarının bilgi, malûmat ve terminolojilerini kullandı. Bazen “romantik” (şövalyelik) ve “Gotik” (Nordik) zevk arasındaki farkı ayırabiliyordu, fakat “Gotik” ve “romantik” kelimeleri onun tarafından çoğu kez değişik tokuş edilerek kullanılmıştır. Ta 1766’larda Hıristiyan dini ve şövalyeliğin karışımından “italienischer, geistlich, frommer, romantischer Geshmack”ın doğduğunu kaydeder.⁸ Bu kullanım, daha sonra ilk genel edebiyat tarihi el kitaplarına, Eichorn’un **Literär-geschichte** (1799)’sine, İtalyan ve İspanyol edebiyatına vakfedilen Friedrich Bouterweck’in **Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts** (1801-05) adlı eserinin ilk ciltlerine girdi. Orada “romantisch” terimi bütün terkiplerde kullanılır: Üslup, tarzlar, karakterler, şiir, “romantisch” diye isimlendirilirler. Bazen Bouterwek, Orta Çağlara işaret etmek için “altromantisch”, ve Rönesans diyebileceğimiz döneme işaret etmek için de “neuromantisch” terimini kullanır. Bu kullanım aslında Warton’ın kullanışı ile aynıdır. Ancak bu kullanımın alanı daha da genişletilmiştir: Sadece ortaçağ edebiyatına, Ariosto ve Tasso’ya değil aynı zamanda Shakespeare, Cervantes ve Calderón’a da romantik denmiştir. O, yalnızca klasik dönemlerden intikal eden gelenekten farklı olan bir gelenekle yazılan tüm şiirleri ifade etmektedir. Geniş tarihî telakki daha sonra yeni bir anlamla, “klasik” ve “romantik” arasındaki tezaadın incelikle ele alınmasına dayanan ve Schlegeller’den neşet eden tipolojik anlamla birleştirildi. Goethe, 1830 ‘da Eckermann’la yaptığı bir konuşmada, Schiller’in “saf ve duygusal” farkını icat ettiğini, Schlegeller’in de ona sadece yeniden “klasik ve romantik” ismini verdiğini söyledi.⁹ O zamanlar Goethe Fransa ve Almanya’daki yeni edebî gelişmelere çok muhalif olmuştu ve hatta “Klassisch ist das Gesunde, romantisch das kranke”¹⁰ zıtlığını formüle etmişti. Şahsî ve ideolojik sebeplerden ötürü Schlegeller’den hoşlanmıyordu. Fakat onun tebliği olayı kesinlikle doğru anlatmıyor. Açıkça Schiller’in **Über naive und sentimentalische Dichtung**’u

⁷ L. P. Smith’den örnekler. A.g.e.; Warton’ın Dante ile alâkalı **History of English Poetry**, 3 (Londra, 1781)’ü, 241.

⁸ Herder’in **Werke**’si. B. Bernhard Suphan (Berlin, 1899) **32**, 30. Ullmann – Gotthard’daki diğer misaller.

⁹ Goethe to Eckermann, 21 Mart 1830.

¹⁰ Goethe, **Werke**, Jubiläumsausgabe, **38**, 283.

Friedrich Schlegel'in önceki Helenizminden modernizme dönüşünü kesin olarak etkileyen üslûp tipolojinin bir ifadesi idi.¹¹ Ancak Schiller'n tezdâ, Shakespeare'in Schiller'de "naive" ve Schlegel'de "romantisch" olmasından da belli olduğu gibi, Schlegeller'inkiyle aynı değildir.

Schlegeller tarafından bu terimlerin kullanımına, makul ölçülerde, çok ilgi gösterilmiştir.¹² Fakat, şayet "romantic" kelimesinin tarihine geniş Avrupaî perspektiften bakarsak, bu kullanışların birçoğu tamamıyla özel bir kullanış olarak addedilmelidir, çünkü onların terimin daha ileri tarihi üzerinde hiçbir etkisi yoktu ve bizzat August Wilhelm Schlegel tarafından haklı olarak "Alman Romantizmi'nin Avrupa'ya Mesajı"¹³ olarak adlandırılan **Lectures on Dramatic Art and Literature** (1809-11)'da formüle edilen en etkili ifadeyi bile belirlemedi. Görünen o ki, isim olarak "Romantik" ve "Romantiker" terimleri 1789-99'larda Novalis'in icadı idi. Fakat Novalis'e göre "Romantiker", onun kendine has çeşidiyle aşk romanları ve peri masallarının yazarıdır; "Romantik" bu anlamda "Romankust" kelimesinin eş anlamlısıdır.¹⁴ Keza, "Romantik şiir"i "gelişen Universalpoesie" olarak tanımlayan Friedrich Schlegel'in **Athenaeum** (1798)'unun 116 No'lu meşhur fragmanı onu böyle bir romantik roman fikriyle birleştirir. Bununla beraber, daha sonraki "Gespäch über die Poesie" (1800)'de terim soyut tarihî anlamını yeniden üstlendi: Shakespeare romantik tiyatro sanatının temelini atan biri olarak karakterize edilir ve romantiğe Cervantes'de, İtalyan şiirinde, "kendisinden 'romantik'in türetildiği şövalyelik, aşk ve peri masalları çağında" da rastlanır. Friedrich Schlegel, o zaman, kendi çağını romantik çağ olarak addetmez, çünkü Jean Paul'un romanlarına "romantik olmayan bir çağın tek romantik ürünü" olarak ayrı bir yer verir. O, ayrıca, terimi tüm şiirlere has bir unsur olarak oldukça gelişigüzel ve müsrifçe kullanır ve bütün şiirlerin romantik olmaları gerektiğini ileri sürer.¹⁵

Ancak hem Almanya'da hem de yurt dışında çok etkili olan tasvir ve tebliğler ağabeyi August Schlegel'e ait olanlardı. 1798'de Jena'da verilen estetik üzerine konferanslarda klasik ve romantik arasındaki farklar henüz açıkça çizilmemiştir. Fakat "ileri seviyede romantizm ihtiva eden mükemmel bir şaheser olan" Don Quixote'da, Shakespeare, Calderón ve Goethe'nin romantik dramında, İspanyol aşk

¹¹ En iyi tahlil, A. O. Lovejoy, "Schiller and the Genesis of German Romanticism," **MLN**, **35** (1920), 1-10'dadır; **Essays in the History of Ideas** (Baltimore, 1948), s. 207-27'de yeniden basıldı.

¹² Bk. A. O. Lovejoy, "The meaning of 'Romanticism' in Early German Romanticism," **MLN**, **31** (1916), 385-96 ve **32** (1917), 65-77; **Essays**, s.183-206'da yeniden basıldı.

¹³ Josef Körner, A. W. Schlegel'in Almanya dışındaki konferanslarının kabulünün kısa bir hikâyesi olan **Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa** (Augsburg, 1929).

¹⁴ Krş. "Der Romantiker studiert das Leben wie der Maler, Musiker und Mechaniker Farben, Ton und Kraft," **Schriften**, b. Samuel – Kluckhohn, **3**, 263; "Romantik", **3**, 74-75,88. Bu parçalar 1798-99 tarihlidir, fakat sadece ilki Novalis'in **Schriften**'ininin 1802 baskısında ışığı gördü; b. F. Schlegel ve L. Tieck, **2**, 311.

¹⁵ Friedrich Schlegel'in **Jugendschriften**'inde tekrar basıldı; b. J. Minor, **2**, 220-21, 365,372.

hikayelerini anlatan romantik halk şiirinde ve İskoç balatlarında zirveye ulaşan romantik romanı içeren modern çeşitlerin detaylı tartışmasında ima yoluyla ifade edilmiştir.¹⁶

1884'e kadar yayınlanmasalar da, 1801-1804 arasında verilen Berlin konferanslarında,¹⁷ Schlegel, klasik ve romantik arasındaki tezdı, romantiği gelişen (progressive) ve Hıristiyan kelimeleriyle birleştirerek, eski şiir ve modern şiir arasındaki farkı gösterircesine, ifade etti. O, Orta Çağların mitolojisi ile ilgili bir tartışma ile başlayan ve bugün bizim Rönesans dediğimiz İtalyan şiirinin eleştirisi ile biten romantik edebiyat tarihinin kısa bir tanımını yaptı. Schlegel, şüphesiz, Dante, Petrarch ve Boccacio'nun eskiyi beğendiklerini biliyordu, ama onlar modern romantik edebiyatın kurucuları olarak tanımlanırlar. Fakat o onların şekil ve ifade tarzlarının tamamen klâsik dışı olduklarını delillerle gösterdi. Onlar yapı ve kompozisyondaki eski şekilleri muhafaza etmeyi akıllarına getirmediler. "Romantik" **Nibelungen** gibi Alman kahramanlık şiirlerini, Arthur dönemini, Charlemagne hikayelerini, Cid'den Don Quixote'a kadar İspanyol edebiyatını içine almaktadır. Konferanslar iyi kabul gördü ve onların sayesinde Schlegeller'den başkalarının yazılarında da iz bıraktı. Schlegel **Spanisches Theater** (1803) adlı çalışmasında bir kısmını yayınladı. Schelling'in **Philosophie der Kunst** (1802-03)¹⁸ hakkındaki yayınlanmamış konferanslarında, Jean Paul'un **Vorschule de Aesthetic** (1804)'inde, ve Friedrich Ast'ın **System der Kunstlehre** (1805)'sinde¹⁹ özenle işlenmiş farklılıkları buluruz. Fakat bunun en önemli formülasyonu 1808-09'larda Viyana'da verilen ve 1809-11'lerde yayınlanan A. W. Schlegel'in **Lectures** adlı eserinde idi. Orada romantik-klâsik organik-mekanik ve plastik-pitoresk antitezleriyle birleştirilir. O eserde açık bir şekilde eski edebiyat ve neoklâsik edebiyatı (özellikle Fransız edebiyatı) Shakespeare ve Calderón'un romantik tiyatrosuyla, kusursuzluk ifade eden şiiri edebî arzu ifade eden şiirle karşılaştırılarak farklılıklar gösterilir.

Bu tipolojik ve tarihî kullanımın çağdaş akımın tayinine nasıl geçebileceğini görmek kolaydır, çünkü o zamanlar Schlegeller alenen fena halde klâsik karşıtı idiler ve romantik olarak tayin etmiş oldukları edebiyatın kaynak ve modellerini kullanıyorlardı. Fakat süreç şaşırtıcı bir şekilde yavaş ve müteredit idi. Jean Paul 1804'te kendisinden "Biograph von Romantikern" olarak söz ediyor, ama öyle görünüyor ki yalnızca romanlarındaki şahıslara işaret ediyor. 1804'te, peri masalları

¹⁶ **Vorlesungen über philosophische Kunstlehre**, b. W. A. Wünsche (Leipzig, 1911), s. 214, 217, 221.

¹⁷ **Vorlesungen über schöne Literatur und Kuns**, b. J. Minor (3 cilt, Heilbronn, 1884); bk. özellikle **1**, 22.

¹⁸ Sadece **Sämmtliche Werke**, 1. bölüm, **5** (Stuttgart, 1850)'de basıldı. Schelling Schlegel'in Berlin konferanslarını okumuştı.

¹⁹ Ast, A. W. Schlegel'in 1798'de Jena'da vermiş olduğu konferanslarına devam etmişti. Onun çok kusurlu ikinci nüshası 1911'de yayınlandı. Bk. 16. not.

yazarlarını kastederek, “Tieck und andere Romantiker”e başvuruyor. Fakat çağdaş edebiyatın romantik olarak tayini görünüşte sadece bugün bizim İkinci Romantik Ekol demeye alışık olduğumuz Heidelberg grubunun düşmanları yüzündendi. J. H. Voss 1808’de reaksiyoner Katolik görüşlerinden ötürü onlara saldırdı ve **Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker** alt başlığı ile gülünç taklitler içeren (parodistik) **Klingklingelalmanach**’ı yayınladı. Arnim ve Brentano’nun organı olan **Zeitsschrift für Einsiedler** terimi şevkle benimsedi. **Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst** (1808)’da “unsere romantiker”in değeri sanki ilk kez methediliyor. “Die neue literaturische Portei der sogennanten Romantiker”in ilk tarihî izahatı yalnızca Buterwek’in içerisinde Jena grubu ve Brentano’nun birlikte tartışıldığı muazzam **Geschichte**’sinin on birinci cildinde bulunabilir.²⁰ Heine’nin çok daha sonraki **Romantische Schule** (1833)’si Fouqué, Uhland, Werner, ve E. T. A. Hoffmann’ı da içeriyordu. Rudolf Haym’ın ölçü kabul edilen eseri, **Die romantische Schule** (1870) ilk Jena grubu ile, yani Schlegeller, Novalis ve Tieck ile sınırlıdır. Bu yüzden, Alman edebiyat tarihinde, terimin orijinal geniş tarihî anlamı terkedilmiştir ve “Romantik” kendilerine “Romantiker” demeyen bir grup yazar için kullanılır olmuştur.

Bununla birlikte, terimin August Wilhelm Schlegel tarafından kullanıldığı biçimdeki geniş anlamı Almanya’dan yurtdışına, her tarafa yayıldı. Galiba, terimi ilk benimseyenler kuzey ülkeleri olmuştur: 1804’lerde Jens Baggesen Faust’un bir parodisini Almanca olarak yazdı (veya yazmaya başladı); onun alt başlığı **Die romantische Welt oder Romanien im Tollhaus**’dur.²¹ Baggesen, en azından resmi olarak, **Klingklingelalmanach**’ın editörü idi. Adam Öhlenschläger Alman romantizm anlayışını on dokuzuncu yüzyılın ilk on yılında Danimarka’ya getirdi. İsveç’te periyodik olarak yayınlanan **Phosphoros** etrafındaki grubun bu terimleri ilk kez tartışanlar olduğunu sanıyorum. 1810’da Ast’ın **Aesthetik**’inin bir bölümünün tercümesi yayımlandı ve **Phosphoros**’da Schlegel, Novalis ve Wackenroder’e atıflarda bulunularak yoğun bir şekilde eleştirildi.²² Hollanda’da klasik şiirle N. G. Van Kampen tarafından 1823’te incelikle ele alınan romantik şiir arasındaki tezatla karşılaşılıyor.²³

Latin dünyasında ve Amerika’da olduğu kadar İngiltere’de Madame de Staël’in aracı rolü kesindi. Bununla birlikte, Fransa söz konusu olunca, çok daha az etkili olsa da, Madame de Staël’in diğerleri tarafından beklenildiği ortaya konabilir.

²⁰ Bk. Ullmann – Gotthard, s. 70 vd..

²¹ Galiba yalnızca Jens Baggesen’in **Poetische Werke in deutscher Sprache, 3** (Leipzig, 1836) adlı eserinde neşredildi. Kompozisyonun tarihi ile alakalı bir ifade orada veriliyor.

²² **Phosphoros** (Upsala, 1810), s. 116, 172-73.

²³ “Verhandeling over de vraag: welk is het onderschidend verschil tussen de klassische poezy der Ouden en de dus genoemde Romantische poezy der nieuweren?” **Werken der Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen, 6** (Leyden, 1823), 181-382.

Chateaubriand'ın İngiltere'de yazılan **Essai sur les revolutions** (1797) adlı kitabında geçse de, görünen o ki, Warton'un terimi kullanım tarzına Fransa'da nadiren rastlanıyordu; o kitapta kelime "Gothique" ve "tudesque" şeklinde kullanıldı ve İngiliz tarzında yazıldı.²⁴ Ancak böylesine küçük izler haricinde, kelime, Alman etkisi doğrudan hissedilinceye kadar edebî bağlamda kullanılmıyor. O, Almanya'da bir Fransız göçmeni ve Kant'ın ilk yorumcusu olan Charles Villers tarafından kaleme alınan, 1810'da **Magasin encyclopedique**'de yayınlanan bir mektupta geçiyor. Dante ve Shakespeare'den "**La Romantique**'in destekçileri" olarak bahsedilir ve Almanya'daki yeni bâtinî mezhep "**La Romantique**"e taraf olduğu için övülür.²⁵ Vilers'in makalesini nerede ise kimse fark etmedi: Bouterwek'in yaptığı, 1812 tarihli, Philippe-Albert Stapfer'in yazdığı **Geschichte der spanischen Literatur**'un tercümesi de, genç Guizot tarafından eleştirilse de, hiç ilgi görmedi. Neticeye götüren yıl 1813'tü: O yıl Mayıs ve Haziran'da Simonde de Sismondi'nin **De la littérature du midi de l'Europe**'si yayınlandı. 1810'da basıma hazır olmasına rağmen basılmayan Madame de Staël'in **De l'Allemagne**'si nihayet Ekim'de Londra'da yayınlandı. 1813 Aralık'ında A. W. Schlegel'in **Cours de littérature dramatique**'i Madame de Staël'in kuzeni olan Madame Necker de Saussure'nin yaptığı bir çeviride yer aldı. Çok daha önemlisi, Mayıs 1814'de **De l'Allemagne** Paris'te yeniden basıldı. Söylemeye gerek yok ki, bütün bu eserler tek merkezden, Coppet'den çıkmışlardır ve "romantik" kavramı söz konusu olduğu sürece, Sismondi, Bouterwek ve Madame de Staël kesin olarak Schlegel'e bağımlıdır.

A. W. Schlegel'in Madame de Staël ile olan arkadaşlıklarının hikâyesini nakletmeye gerek yoktur. De l'Allemagne'nin 11. Bölümü'ndeki klâsik-heykelcilik, romantik-pitoresk benzerliğini, Greklere ait olay dramı ve modern karakter dramı arasındaki tezdâ, Allah ile ilgili şiirlere karşı Kader tanrıçası ile alakalı şiirleri, terakki ile ilgili şiirlere karşı mükemmellik şiirleri içeren klâsik-romantik açıklaması açıkça Schlegel kaynaklıdır. Sismondi, Schlegel'i şahsen sevmezdi ve onun "muhalif" (reaksiyoner) görüşlerinden birçoğu onu şaşırırdı. Ayrıntılara girersek, o çok daha fazla bilgiyi Schlegel'dense Bouterwek'den almış olabilir, ancak onun Latin kaynaklı edebiyatlarının esasen ruhen romantik olduğu ve Fransız edebiyatının onlar arasında istisna teşkil ettiği şeklindeki görüşü, onun İspanyol ve İtalyan tiyatrosu arasındaki tezatları anlatımı gibi, kesinlikle Schlegel'den çıkmıştır.²⁶

Sismondi'nin, Madame de Staël'in ve Schlegel'in bu üç kitabı Fransa'da çok

²⁴ Bk. Baldensperger, s. 90.

²⁵ Edmond Egli – Dierre Martino, **Le Débat romantique en France**, 1 (Paris, 1933), 26-30'da tekrar basıldı. Yalnızca 1816'ya kadar uzanan bu mükemmel koleksiyonun devamı çok talep edilecektir.

²⁶ Bu ilişkilerin en iyi açıklamaları: Carlo Pellegrini, **Il Sismondi e la storia delle letterature dell'Europa meridionale** (cenova, 1926), Comtesse Jean de Pange, Auguste-Guillaume Schlegel at Madame de Staël (Paris, 1938), ve Jean-R. de Salis, **Sismondi, 1773-1842** (Paris, 1932).

hararetli bir şekilde eleştirildi ve tartışıldı. M. Edmond Egli yalnızca 1813-16 yıllarını kapsayan bu polemiklerden oluşan nerede ise beş yüz sayfalık bir cilt oluşturdu²⁷ Gösterilen tepki âlim Sismondi'ye karşı oldukça mülayim, yabancı Schlegel'e karşı sert ve Madame de Staël'e karşı karışık ve sık sık da şaşkıncı idi. Bu polemiklerin hepsinde düşmanlar **Les romantiques** olarak adlandırılır, ancak bu üç kitap hariç yeni edebiyatın neye işaret ettiği açık değildir. Benjamin Constant, romanı **Adophe** (1816)'yi yayınladığında, "**le genre romantique**"e güç verdiği için hücumu uğradı. Melodram da hakir görürcesine bu isimle çağrıldı ve Alman dramı da onunla bir tutuldu.²⁸

1816'ya kadar ne kendisine romantik diyen bir Fransız vardı ne de "romantisme"terimi Fransa'da biliniyordu. Tarihi hâlâ bir dereceye kadar muğlaktır: 1803'te Clemens Brentano tarafından Achim von Arnim'e yazılan bir mektupta "Romantismus"un kötü kafiye ile şiir yazma ve boş lirizmin eş anlamlısı olarak kullanılması yeterince tuhaf görünüyor,²⁹ ancak, bildiğim kadarıyla, bu şeklin Almanya'da hiç geleceği olmadı. 1804'de Sénancour, "romantisme des sites alpestres"³⁰ gönderme yaparak onu "pitoresk" gibi "romantik"in kullanımına uyan bir isim olarak kullanır. Ancak, edebî bağlamda, 1816'dan önce kullanılmış gibi görünmüyor ve sonra da belli belirsiz ve şaka yollu kullanılıyor. **Constitutionnel**'de, tahminen Madame de Staël'in şatosunun görüş alanı içinde, İsviçre hududuna yakın bir yerde ikamet eden bir adam tarafından yazılan bir mektup vardır. O mektupta adam karısının "romantik"e olan hevesinden şikâyet etmekte ve "le genre tudesk"i besleyen ve kendilerine "des morceaux pleins de **romantisme**, les purs mystères du baiser, la sympathie primitive et l'ondoyante mélancolie des cloches"³¹ okumuş olan bir şairden bahsetmektedir. Kısa zaman sonra, Schlegel'in konferanslarının Fransızca çevirisinin yayınlanmasının hemen ardından okumuş olan, o vakit Milan'da bulunan Stendhal mektuplarında Schlegel'i "petit pédant sec" ve "ridicule", diye isimlendirdi, ama Fransa'da Schlegel'e saldırıp "le Romantisme"i mağlup etmiş olduklarını

²⁷ Bk. 25. not.

²⁸ E. Jouy tarafından 1816'da yapılan, s. 492'de Egli tarafından iktibas edilen "romantique"in tanımını çağdaş tarih görüşünü çok net olarak özetlemektedir: "**Romantique**: terme de jargon sentimental, don't quelques écrivains se sont servis pour caractériser une nouvelle école de littérature sous la direction du professeur Schlegel. La première condition qu' on y exige des élèves, c'est de reconnaître que nos Molière, nos Racine, nos Voltaire, sont de petits génies empêtrés dans les règles, qui n'ont pu s'élever à la hauteur du beau idéal, dont la recherche est l' du **genre romantique**. Ce mot envahisseur n'a d'abord été admis qu'à la suite et dans le sens du mot **pittoresque**, dont on aurait peut-être dû se contenter ; mais il a passé tout à coup du domaine descriptif, qui était assigné, dans les espaces de l'imagination."

²⁹ "Es ist aber auch jetzt ein solch Gesänge und ein solcher Romantismus eingerissen, dass man sich schämt auch mit beizutragen." Reinhold Steig, **Achim von Arnim und die ihm nahe standen, I** (Stuttgart, 1894), 102. Frankfurt, 12 Ekim 1803 tarihli mektup. Bu parçadan Ullmann-Gotthard'ın çok dolu koleksiyonlarında veya terimin tarihi ile ilgilenen başka bir araştırmacı tarafından bahsedilmez.

³⁰ Egli tarafından alıntı yapılan **Obermann**, mektup 87, s. 11.

³¹ 19 Temmuz 1816, Egli'de yeniden basıldı, s. 472-73.

sanmalarından şikâyet etti.³² Stendhal, bana, kendisini romantik olarak adlandıran ilk Fransız'mış gibi geliyor: “Je suis un romantique furieux c'est-à-dire, je suis pour Shakespeare contre Racine et pour Lord Byron, contre Boileau.”³³

Fakat bu durum 1818'de idi ve Stendhal o zaman İtalyan romantik akımına bağlılığı ifade ediyordu. Bu yüzden İtalya da, romantik akımına onun romantik olduğunu bilerek sahip olan ilk Latin ülkesi olduğu için, tarihimizdeki önemli yerini alıyor. Orada, şüphesiz, 1814'ün başlarında tercüme edilen Madame de Staël'in **De l'Allemagne**'sinin yayınlanmasından sonra ihtilaflar arttı. H. Jay'in 1814'de yayınlanan şiddetli bir şekilde romantik karşıtı olan **Discour sur le genre romantique en littérature**'si çok geçmeden İtalyanca çevirisi ile ortaya çıktı.³⁴ Madame de Staël'in Almanca ve İngilizce'den çevirilerle ilgili makalesinin rolü iyi bilinmektedir. O makale, bununla beraber, tüm tartışmalara Fransız'ların meselesi olarak bakan ve açıkça “romantik”i Herder veya hatta Warton için anlaşılabilir terimlerle düşünen Lodovico di Breme'nin savunmasını da ortaya çıkardı. O, Gravina'nın, Ariosto'nun **Orlando Furioso**'sunun kompozisyonunun lehindeki delillerini iktibas eder ve aynı kriterlerin trajedide “Romantici sattentrionali, Shakespeare e Schiller” için de geçerli olduğunu görür.³⁵ Giovanni Berchet'in, içinde Bürger'in balatlarından çevirilerin yer aldığı **Lettera semiseria di Grisostomo**'su genellikle İtalyan romantik akımının manifestosu sayılır; ancak Berchet ne o ismi kullanır ne de İtalyan romantik akımından söz eder. Tasso “romantici” isimli şairlerden biridir ve klasik şiir ve romantik şiir arasındaki meşhur fark ölüler ve yaşayanlarla ilgili şiirler arasındaki fark olarak ortaya konulur.³⁶ Burada beklenen İtalyan romantik şiirinin özellikle muasır olan siyasî karakteridir. 1817'de Schlegel'in **Lectures**'i Giovanni Gherardini tarafından tercüme edildi, ancak risalelerdeki ani büyük patlama – tam bir muharebe – “romanticismo” terimi ilk kez Francesco Pezzi, Camillo Piciarelli ve **Della Romanticomachia**'yı yazan Conte Falletti di Barola gibi romantik karşıtı muharrirler tarafından kullanılır ve orada “genere romantico” ve “il romanticismo” arasındaki ayırım resmedilir.³⁷ Berchet, alaycı yorumlarında, ayırımı anlamadığını itiraf eder.³⁸ Ermes Visconti, terim üzerine

³² **Correspondance**, b. Divan (Paris, 1934), 4, 371, 389, ve 5, 14-15'teki 28 Eylül, 1 Ekim ve 20 Ekim 1816 tarihli Louis Crozet'e yazılan mektuplar. **Mélanges intimes et marginalia**, b. Divan (Paris, 1936), 1, 311-26'daki Schlegel'e derkenarlar. Çoğu bedhah, hatta kızgındır.

³³ 14 Nisan 1818 tarihli Baron de Marest'e yazılan mektup, **Correspondance**, 5, 137.

³⁴ Aslı **Le Spectateur**, no. 24 (1814), 3, 145'te ; Egli, s. 243-56'da yeniden basıldı. **Lo Spettatore**, no. 24, 3, 145'te İtalyanca olarak ; galiba aynı tarihte yayınlanmış.

³⁵ Carlo Calcaterra tarafından basılan **Polemiche** (Turin, 1923), s. 36-38'deki “intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani” (1816)

³⁶ Giovanni Berchet, **Opere**, b. E. Bellorini, 2 (Bari, 1912), 19, 20, 21'de.

³⁷ Bk. **Discussioni e polemiche sul romanticismo** (1816-26), b. Egidio Bellorini, 1 (Bari, 1943), 252, 358-59, 363. Bellorini, Piciarelli tarafından yazılan risaleyi tedarik edemedi. Kelimenin ilk kullanılışı Pezzi tarafından Byron'ın **Gazzetta di Milano** (Ocak, 1818)'daki **Giaour**'u hakkında bir makedir.

³⁸ **Il Conciliatore**, no. 17 (29 Ekim 1918), s. 65-66.

yazdığı resmi makalelerinde, kısa zaman sonra sadece “romantismo”yu kullanır.³⁹ Fakat “romanticismo”, D. M. Dalla, Sismondi’nin **Literature of the South** adlı eserinin otuzuncu bölümünün çevirisinin başlığında **Vera Defnizione dl Romanticismo** olarak kullandığında, 1819’dan önce, terimin Fransızca aslından hiçbir iz taşımasa da, iyi yerleşmiş gibi görünüyor. “Romantisme” terimini kullanmış olan ve kullanmaya devam eden Stendhal, şimdi geçici olarak, açıkça İtalyanca terimle teklif edilen “romanticisme”ye geri döndü. Stendhal “Qu’ est-ce que le romanticisme?” ve “Du Romanticisme dans les beaux arts” isimli iki tebliğ yazdı; ama onlar el yazması olarak kaldılar.⁴⁰ **Paris Monthly Review** (1822)’de yayınlanan **Racine et Shakespeare**’le alakalı ilk tebliğ Fransızca ve matbu olarak ilk kez “romanticisme”i kullanır.

Fakat o sıralarda “romantisme” Fransa’da herkes tarafından kullanılır hale gelmiş gibi görünüyor. François Mignet onu 1822’de, Villemain ve Lacroix ertesi yıl kullandılar.⁴¹ Terimin yayılıp kabul edilmesi, Fransız Akademisi direktörü Louis S. Auger, 24 Nisan 1824’de Akademi’nin resmî oturumundaki muhalefeti ayıplayarak, bir **Discours sur le Romanticisme**’i başlattı. **Racine et Shakespeare** (1825)’in ikinci baskısında Stendhal daha evvel kullandığı “romanticisme” şeklinden “romantisme” lehinde vazgeçti. Hepsi **Cromwell** ve büyük **Hermani** muharebesinin önsözüne konu olan yirmilerin romantik periodikleri romantik **cénacles**in bilinen hikâyesini yeniden anlatmaya çalışmayacağız.⁴² Açıkça, tıpkı İtalya’da olduğu gibi, Madame de Staël tarafından takdim edilen genelde tipolojik ve tarihi olan terim, onun neoklasizm ideallerine muhalefetlerini ifade edecek uygun bir etiket olduğunu düşünen bir grup yazarın sevinç çığlığına dönüşmüştü.

İspanya’da “klasik” ve “romantik” terimleri, ta 1818’lerin başlarında, bir keresinde Schlegel’e özel bir atıfla gazetelerde yer aldı. Fakat, galiba 1821’de İspanya’ya gelen Luigi Monteggia isimli İtalyalı bir sürgün **Europeo** (1823)’de “romanticismo” üzerine incelikle yazılar yazan ilk kişi oldu; orada, kısa zaman sonra, Lopez Soler “romanticos y classicistas” arasındaki tartışmayı tahlil etti. Mamafih, kendilerine “romanticos” diyen İspanyol yazarlar grubu yalnızca 1830’larda muzaffer oldu, ve çok geçmeden uyumlu bir okul olarak dağıldı.⁴³

³⁹ **Il Conciliatore**, no 27 (3 Aralık 1918), s. 105’teki “Idee elementary sulla poesia romantica.”

⁴⁰ Bu tebliğler sırası ile sadece 1854 ve 1922’de neşredildi. Bkz. **Racine et Shakespeare**, b. Divan (Paris, 1928), s. 175, 267.

⁴¹ **Courier français** (19 Ekim, 1822); P. Martino tarafından ondan alıntı yapıldı, **L’Epoque romantique en France** (Paris, 1944), s.27. Mignet, Scott’ın “a résolu selon moi la grande question du romantisme” olduğunu söyler. Lacroix, **Annales de la littérature et des arts**, 13 (1823), 415’te Schlegel’e “le Quintilien du romantisme” demektedir; C. M. Des Granges’in **Le Romanticisme et la Critique** (Paris, 1907), s. 207’de ondan alıntı yapılmıştır.

⁴² En faydalı izahat René Bray, **Chronologie du romantisme** (Paris, 1932)’dir.

⁴³ E. Allison Peers, “The Term Romanticism in Spain,” **Revue Hispanique**, 81 (1933), 411-18. Monteggia’nın makalesi **Bulletin of Spanish Studies**, 8 (1931), 144-49’da tekrar basılmıştır. Daha

Portekizli şairler arasında, Almeida Garrett Fransa'daki sürgün hayatı esnasında La Havre'de 1823'te yazılan **Camões** isimli şiirinde “nos românticos”a işaret eden ilk kişi olarak gösteriliyor.⁴⁴

Slav ülkeleri terimi Latin ülkeleriyle aşağı yukarı aynı zamanda kabul etti. Bohemya'da bir şiirle alâkalı “romantický” sıfatı 1805'in başlarında, “romantismus” ismi 1819'da, Almanca'dan şekillenmiş “romantika” ismi 1820'de, (romantik taraftarı anlamına gelen) “romantik” ismi sadece 1835'te kullanılır.⁴⁵ Fakat hiçbir zaman resmi bir romantik okul olmadı.

Polonya'da Casimir Brodzinski 1818'de klasisizm ve romantizm hakkında bir tez hazırladı. Mickiewicz **Ballady i Romanse** (1822) isimli eserine uzun bir önsöz yazdı; orada Schlegel'e Bouterwek'e ve devrin birçok Alman estetiğinden birinin müellifi olan Eberhard'a atıfta bulunarak klâsik ve romantik arasındaki büyük farkı anlattı. Koleksiyon, **Lenore**'nin konusu hakkında bir balat olan “Romantyczność” isimli bir şiiri ihtiva etmektedir.⁴⁶

Rusya'da Puşkin, 1821'de, **Prisoner from the Caucasus** adlı şiirinden “romantik şiir” diye bahsetti, ve ertesi yıl şiiri eleştiren Prince Vyazemsky, galiba, yeni romantik şiirle hâlâ kurallara bağlı olan şiir arasındaki önemli farkı tartışan ilk kişi oldu.⁴⁷

En alışılmamış gelişmeden, İngiliz edebiyat tarihinde romantizmden, sonuç lehinde vazgeçtik. Warton'dan sonra İngiltere'de ortaçağ romanları ve “romantik kurgu” ile ilgili yoğun bir çalışma başlamıştı. Fakat ne “klâsikle romantik” beraberliğinin bir örneği, ne de **Lyrical Ballads**'la başlatılan yeni edebiyata romantik denebileceğine dair bir bilgi vardır. Scott, **Sir Tristram**'ın kendisine ait baskısında yazdığı metne “ilk klâsik İngiliz romanı” demektedir.⁴⁸ “On the Application of the Epithet Romantic”⁴⁹ isimli John Forster'in bir denemesi, şövalyelik romanlarının haricinde edebî kullanım izi taşımayan hayal ve hüküm arasındaki ilişki ile alâkalı yalnızca basit bir tartışmadır.

Klâsik-romantik ayırımı ilk defa 1811'de verilen Coleridge'ın konferanslarında geçiyor, ve açıkça Schlegel'den alınmıştır, çünkü bu ayırım,

sonraki tarih için bk. E. Allison Peers, **A History of the Romantic Movement in Spain** (2 cilt, Cambridge, 1940), ve Guillermo Diaz-Plaja, **Introduction al estudio del romanticismo español**, (Madrid, 1942).

⁴⁴ Theophila Braga, **Historia do Romantismo em Portugal** (Lizbon, 1880), s. 175

⁴⁵ Bu tarihler Çek Akademi Sözlüğü (Dictionary of Czech Academy)'nin çok mükemmel koleksiyonundan çıkarılmıştır. Bu bilgiyi şu anda hayatta olmayan Çekoslovakya'da, Brno'daki Masaryk Üniversitesi'nden Prof. J. Antonin Grund'un nezaketine borçluyum.

⁴⁶ **Poezje**, b. J. Kallenbach (Kraków, 1930), s. 45, 51.

⁴⁷ N. V. Bogoslovsky. B. **Puskin o literature** (Moskova- Leningrad, 1934), s. 15, 35, 41, vs.. Vyazemsky'nin **Syn otechestva** (1822)'daki eleştirisi **Polnoe Sobranie Sochinenii, 1** (Petersburg, 1878), 73-78'de yeniden basıldı.

⁴⁸ Edinburgh, 1804, s. xlvi.

⁴⁹ **Essays in a series of Letters** (Londra, 1805).

Schlegel'in ifadesine benzerliğiyle, organik-mekanik ve ressamlık-heykeltıraşlık arasındaki ayırımla ilişkilendirilmiştir.⁵⁰ Fakat bu konferanslar o vakit yayınlanmadı ve böylece bu ayırım, yalnızca Schlegel ve Sismondi'yi İngiltere'de tanıtan Madame de Staël sayesinde İngiltere'de popüler hale getirildi. İlk kez Londra'da yayınlanan **De l'Allemagne** İngilizce çevirisi ile hemen hemen aynı anda piyasaya çıktı. Sir James Mackintosh ve Norveç'li William Taylor tarafından yazılan ilk eleştiri klâsiklerle romantik arasındaki farkı yeniden ortaya koyar ve Taylor Schlegel'den bahseder ve Madame de Staël'in kendisine borçlu olduğundan haberdardır.⁵¹ Schlegel 1814'de İngiltere'de Madame de Staël ile birlikte çalışıyordu. **Lectures**'ın Fransızca tercümesi **Quarterly Review**'de çok güzel eleştirildi⁵² ve 1815'te Edinburg'lu bir gazeteci olan John Black kendine ait İngilizce tercümesini yayınladı. Bu da çok iyi kabul gördü. Bazı edebiyat dergileri Schlegel'in ayrıcalığını gayet şümulü bir şekilde yeniden ele alırlar: Mesela, Hazlitt'in **Edinburgh Review**'deki eleştirisi.⁵³ Schlegel'in Shakespeare'in birçok görüşü hakkındaki anlayışı ve fikirleri Hazlitt tarafından, **Shakespeare** (1817) adlı eserinde Nathan Drake tarafından, **Essay on Drama** (1819)'sında Scott tarafından ve **Romeo and Juliet** hakkındaki Schlegel'in eski makalesinin tercümesini ihtiva eden **Ollier's Literary Magazine (1820)**'de kullanıldı ve iktibas edildi. İngilizce tercümesinin yayınlanmasından sonra verilen konferanslarda Coleridge'in Schlegel'e isnat ettiği kullanımın tekrarına gerek yoktur.

İngiltere'de klâsik-romantik farkının az bilindiği şeklindeki mutad izlenim tamamıyla doğru görünmüyor.⁵⁴ O, Thomas Campbell'in **Essay on Poetry** (1819)'sinde tartışılıyor; bununla beraber, Campbell, Schlegel'in Shakespeare'in "romantik ilkeler" hakkındaki usulsüzlüklerini kendi görüşleri lehinde "gereğinden fazla romantik" buluyor. Sir Edgerton Brydges'in **Gromica ve Sylvan Wanderer** adlı eserlerinde on sekizinci yüzyılın klâsik soyut şiirinin aksine romantik ortaçağ şiiri ve onun Tasso ve Ariosto'daki türevlerinin göze çarpan övgüsü mevcuttur.⁵⁵ O

⁵⁰ Thomas M. Raysor tarafından basılan Coleridge'in **Shakespearean Criticism** (Cambridge, Mass., 1936), 1, 196-98, 2, 265, ve T. M. Raysor tarafından basılan **Miscellaneous Criticism** (Cambridge, Mass., 1936), s. 7-148. Coleridge bizzat 12 Aralık 1811'de Schlegel'in **Lectures**'ının bir kopyasını aldığını söylüyor; bk. Coleridge'in Earl L. Griggs tarafından basımı yapılan **Unpublished Letters** (Londra, 1932), 2, 61-67. Henry Crabb Robinson tarafından 1803'lerde yazılan, şu anda Londra'da Williams kütüphanesinde bulunan bir el yazması, "Kant's Analysis of Beauty", klasik-romantik farklılığını ihtiva etmektedir; bk. benim **Immanuel Kant in England** adlı eserim (Princeton, 1931), s.158.

⁵¹ **Edinburgh Review**, 22 (Ekim 1813), 198-238; **Monthly Review**, 72 (1813), 421-26, 73 (1814), 63-68, 352-65, özellikle 364.

⁵² **Quarterly Review**, 20 (Ocak 1814), 355-409. Müellifini bilmiyorum: **Gentleman's Magazine**, 1844 veya M. Graham'ın **Tory Criticism in the Quarterly Review** (New York, 1921)'de katkıda bulunanların listesinde onun ismi verilmiyor.

⁵³ Şubat 1816, **Complete Works**'da yeniden basıldı, b. Howe, 16, 57-99.

⁵⁴ **Modern Language Quarterly**, 7 (1946), 477-88'de yer alan Herbert Weisinger'in "English Treatment of the Classical-Romantic Problem"ında daha fazla örnek (bulabilirsiniz).

⁵⁵ 20 Nisan 1819 ve 23 Ekim 1818 tarihli sayılar.

zamanlar bu terimlerin sadece birkaç pratik kullanımı ile karşılaşılıyor: Samuel Singer, Marlowe'un **Hero and Leander**'ine yazdığı girişte "Musaeus daha klâsik. Hunt daha romantiktir," demektedir. O, Marlowe'un Fransız eleştirmenlerinin alaylarını tahrik edebilecek taşkınlıklarını şöyle savunur: "Ancak burada, İngiltere'de onların hükümranlığı bitmiştir ve başlarında Schelegeller'in bulunduğu Almanlar sayesinde daha doğru felsefi muhakeme metodu aramızda yayılmaya başlıyor."⁵⁶ 1835'de De Quincey Hıristiyanlığın rolünü ve ölüme karşı tutumlardaki farklılıkları vurgulayarak ikiye ayırmanın daha özgün ruhsal bir yorumunu yapmaya çalıştı; fakat bu fikirlerin tamamı da Almanlar'dan alınmıştır.⁵⁷

Ancak şunu vurgulamalıyız ki İngiliz şairlerin hiç biri kendisini romantik olarak tanımayan veya tartışmanın kendi dönemleri ve ülkeleriyle ilgisini kabul etmiyordu. Ne Coleridge ne de Schlegel'in **Lectures**'ını kullanan Hazlitt böyle bir başvuruda bulundu. Byron onu kesinlikle reddediyor. Schlegel'i şahsen tanımasına (ve sevmesine), **De Allemagne**'i okumuş olmasına, hatta Friedrich Schlegel'in **Lectures**'ını okumaya çalışmasına rağmen, o "romantik-klasik" ayrımını yalnızca Kıtasal münakaşa olarak addediyordu. **Marino Falieri**'yi Goethe'ye planlı bir şekilde ithaf ederken, Byron, "en azından dört-beş yıl önce ayrıldığımda İngiltere'de sınıflandırma konuları olmayan terimlerle, 'klâsik' ve 'romantik' denen şeyle ilgili hem İtalya'da hem de Almanya'daki büyük mücadele"ye işaret ediyor. O, Bowles-Byron ihtilafında Pope'un düşmanlarından, "kimse onları bir fırka oluşturmaya değer bulmadı. Belki son zamanlarda ortaya çıkarılan bir tür var olabilir, ama ben onunla ilgili çok şey duymadım, ve ona inanmanın beni üzmesi çok kötü bir zevk olurdu," diye söz ediyor. Yine de ertesi yıl Byron şiirsel zevkin izafiliğinin müdafaası gibi görünen şeylerde kavramları kullandı. Şiirin değişmez prensiplerinin olmadığını, kişisel özelliklerin muhakkak değişeceğini delillerle gösterir. "Bu (şairlerin) değerlerine değil, insanî fikirlerin basit değişikliklerine bağlıdır. Schlegel ve Mme de Staël şiiri iki sisteme, klâsik ve romantik sisteme indirgemeye de gayret göstermişlerdir. Sonuç sadece başlangıçtır." Ama Byron romantik görüşlere sahip olduğunun şuurunda değildir. İtalya'daki Avusturyalı bir polis hafiyesi daha iyi biliyordu. O Byron'ın "Romantici"ye ait olduğunu ve "bu yeni ekolden şiirler yazdığını ve yazmaya devam et"tiğini nakletmiştir.⁵⁸

"Romantic" teriminin on dokuzuncu yüzyıl başlarındaki İngiliz

⁵⁶ Londra, 1821, s. lvii.

⁵⁷ Krş. **Philological Quarterly**, 23 (1944), 248-72'deki benim "De Quincey's Status in the History of Ideas".

⁵⁸ Harvard Library'de **De l'Allemagne**'nin Byron'ın uzun bir notuyla birlikte bir kopyası vardır. Madame de Staël, Byron'a Schlegel'in **Lectures**'ını gönderdi; bk. Lord Prothero tarafından basılan Byron'ın **Letters and Journals**, 2, 343. Friedrich Schlegel'in **Lectures**'i ile ilgili olarak, **Letters**, 5, 191-93'le krş.. A.g.e., 5, 100-04, 17 Ekim 1820 tarihli **Marino Falieri**'nin ithafı. A.g.e. 5, 553-54 vd., 7 şubat 1821, Bowles hakkında 1819'da alıntı yapılan polis hafiyesi.

edebiyatındaki gerçek kullanımı çok daha sonradır. “A romantic”, “a romanticist”, “romanticism” terimleri de İngilizce’de çok geç kullanılmışlardır ve ilk kez Kıtasal olaylarla ilgili raporlar ve notlarda geçerler. 1823’te Stendhal tarafından İngilizce yazılan bir makale kendi kitabı **Racine et Shakespeare**’i yeniden ele alarak özel övgü için “Romanticism” ile alâkalı bölümü seçer.⁵⁹ Carlyle 1827’de defterine “Grossi bir Romantik ve Manzoni romantizm taraftarıdır,” notunu yazmıştır. “State of German Literature” (1827) isimli eserinde Alman “romantik taraftarları”ndan bahsetmektedir. Schiller’le ilgili makalesinde “Romanticism” yer almaktadır (1831); orada o, “Pope’la ilgili Bowles ihtilâfi çözüme kavuşmadan uçup gittiği için. Romantizm ve Klâsizm hakkındaki anlaşmazlıklar bizleri rahatsız etmiyor,” diye gönül rahatlığıyla söylemektedir.⁶⁰ Galiba, Carlyle tarafından İngiliz edebiyat tarihinde bu terimlerin kullanıldığına dair herhangi bir örnek yoktur. Bayan Oliphant’ın **Literary History of England between the End of the Eighteenth and the Beginning of the Nineteenth Centuries** (1882) adlı kitabında, ta o zaman, terimlerden veya onların türevlerinden iz yoktur. O sadece Lake School, Satanic School ve Cockney Group’dan bahseder. W. Bagehot “romantik”i “klâsik”le birlikte onların aklında kesin, yerleşmiş bir İngiliz edebiyatı dönemi ile birlikte olmadıklarını gösterecek şekilde kullandı: Shelley’nin “klasik hayal”inden söz eder (1856) ve 1864’de “klâsik” Wordsworth’ü “romantik” Tennyson ile ve “grotesk” Browning’le karşılaştırarak farklarını gösterir.⁶¹

Ancak bu, tarihin tamamı değil galiba. İngiliz edebiyat el kitapları arasında ilk istisna Thomas Shaw’un **Outlines of English Literature** (1849) adlı kitabıdır. O, Scott’dan “romantizme doğru giden edebiyattaki ilk safha”, diye bahsetmekte ve Byron’a “romantizm taraftarlarının en büyüğü”, demektedir, fakat Wordsworth’a onun “metafizik rahatlık” (metaphysical quietness)’ından dolayı ayrı bir yer vermektedir.⁶² Shaw’un el kitaplarını esasen St. Petersburg Lisesi’ndeki sınıfları için hazırladığını söylemek önemli olabilir; orada o vakitler, Kıta’nın her yerinde olduğu gibi bu terimler yerleşmişti ve kullanılacaklarına inanılıyordu.

David Macbeth Moir’in **Sketches of the Poetical Literature of the Past Half Century** (1852) adlı eserinde, Mathew Gregory Lewis Scott, Coleridge, Southey ve Hogg’un talebeleri olarak listelendikleri “purely romantic school” (Tamamen romantik okul)’un lideri olarak kaydedilir, oysaki Wordsworth ayrı olarak ele alınır. Scott’dan, terim bölümünün metninde kullanılsa da, “The Revival of the

⁵⁹ **New Monthly Magazine**, 3 (1823), 522-28, Y. I. Imzalı. Bk. Doris Gunnell, **Stendhal et l’Angleterre** (Paris, 1909), s. 162-63.

⁶⁰ C. E. Norton tarafından basılan **Two Notebooks** (New York, 1898), s. 111. **Miscellanies** (Londra, 1890), 1, 45 ve 3,71. Ayrıca 2, 276 ile krş.. **NED** ilk kullanışlarla ilgili çok daha sonraki örnekleri vermektedir : “a romantic” için 1882 ; “romanticist” için 1830 ; “romanticism” için, 1844.

⁶¹ R. H. Hutton tarafından basımı yapılan **Literary Studies** (londra, 1905), 1, 231 ve 2, 341.

⁶² **A Complete Manual** (New York, 1867), s. 290 vd., 316, 341, 348, 415.

Romantic School” başlığı altında bahsedilir.⁶³ W. Rushton’ın **Afternoon Lectures on English Literature** (1863)’ı “Spenser, Dryden, Pope, Scott ve Wordsworth tarafından temsil edildiği şekliyle İngiliz Edebiyatı’ndaki Klâsik ve Romantik Okul”dan ayrıntılarıyla bahseder.⁶⁴ Terimin on dokuzuncu yüzyıl başlarındaki İngiliz Edebiyatı lehinde daha fazla yayılıp yerleşmesi belki, Lady Eastlake tarafından tercüme edilen, Alois Brandl’in **Coleridge und die romantische Schule in England** (1887)’ı ve Peter’in **Appreciations** (1889)’ındaki “Romantizm”i tartışması modası yüzündendir; son olarak W. L. Phelps ve Henry A. Beers’in kitapları gibi kitaplarda yerleşmiştir. Toplanan delilleri tetkik edersek, tartışmamız için önemli gözükten birkaç sonucu göz ardı edemeyiz. Şair ve yazarların kendilerini “romantik” olarak isimlendirmeleri farklı ülkelerde epeyce değişiktir: Birçok örnek ölü ya da kısa ömürlüdür. Şayet kendine isim vermeyi modern kullanımın temel ölçüsü olarak alırsak, 1808’den önce Almanya’da, 1818’den önce veya (1818 örneği, Stendhal, ayrı bir örnek olduğu için) 1824’den önce Fransa’da ve İngiltere’de hiçbir zaman romantik akım olmazdı. Eğer her tür edebiyat (öncelikle ortaçağ romanları, Tasso ve Ariosto) için “romantik” kelimesinin kullanımını ölçümüz olarak alırsak, Fransa’da 669’a, İngiltere’de 1673’e ve Almanya’da 1698’e gitmek zorunda kalırız. “Klâsik ve romantik” terimleri arasındaki farklılığı kesin gibi kabul etmekte ısrar edersek, Almanya için 1801, Fransa için 1810, İngiltere için 1811, İtalya v.s. için 1816 tarihlerine ulaşırız. Romantizmin niteliğinin anlaşılmasının özellikle önemli olduğunu düşünürsek, 1812’de Almanya’da “Romantik”, 1816’da Fransa’da “romantisme”, 1818’de İtalya’da “romanticismo”, ve 1823’de İngiltere’de “romanticism” terimiyle karşılaşıyoruz. Muhakkak, bütün bu gerçekler (tarihler tashih edilebilseler de), terimin tarihi ve takdiminin modern tarihçinin, söz konusu olan edebiyatların gerçek durumunun haklı çıkaramayacağı tarihteki kilometre taşlarını tanımaya zorlanacağı için, terimin kullanımını düzenleyemeyeceği sonucuna işaret eder. Bu değişiklikler, bu terimlerin takdiminden bağımsız olarak, onlardan önce ya da sonra ve yalnızca nadir olarak hemen hemen aynı anda vuku buldular.

Diğer taraftan, kelimelerin tarihi ile alâkalı incelemelerden çıkartılan onların zıt anlamlarıyla kullanıldığına dair alışılmış sonuç bana çok abartılı gibi gözüküyor. Kabul etmeliyiz ki, birçok Alman estetikçi müsrif ve şahsî yollarla terimler üzerinde oyun oynarlar; onların manasının farklı yönleri üzerindeki vurgu yazardan yazara ve bazen milletten millete değiştiği de inkâr edilemez, ama umumiyetle neoklâsizm şiirine zıt olan, ve ilhamını ve örneklerini Ortaçağlar ve Rönesans’dan alan, şiire verilen yeni isim “romanticism”in anlamı hususunda gerçekten yanlış anlama yoktu. Terim Avrupa’nın her tarafında bu manada anlaşılır, ve her yerde August Wilhelm

⁶³ 2.b., Edinburgh, 1852; 1850-51’de altı konferans verildi; krş. s. 17, 117, 213.

⁶⁴ Londra, 1863. Konferanslar Dublin’de verildi.

Schlegel veya Madame de Staël'e ve onların "klasik" ve "romantik"e karşı gelen kendilerine has formüllerine göndermeler buluruz.

Uygun terimlerin, bazen neoklasik geleneğin reddinin başarıldığı dönemden çok daha sonra takdim edilmesi, şüphesiz, o zamanlar değişikliklerin fark edilmediğini ispat etmez.

"Romantik" ve "romantizm" terimlerinin tek başına kullanımına fazla önem verilmemelidir. İngiliz yazarlar erkenden eleştirel kavramlarını ve on sekizinci yüzyılın şiir geleneğini reddeden bir akımın var olduğunu, bir birlik oluşturduğunu ve kıtada, özellikle Almanya'da benzerlerinin bulunduğunu açıkça biliyorlardı. "Romantik" terimi olmaksızın, kısa bir dönem içerisinde, Waller ve Denham'dan Dryden ve Pope'a kadar uzanan düzenli değişimlerden biri olarak – bu Johnson'ın **Lives of the Poets**'inde de kabul ediliyor – ilk İngiliz şiir tarihi düşüncesinin, Southey'in 1807'deki zıt görüşüne dönüşümünü, "Dryden döneminden Pope'un dönemine kadar geçen zamanın İngiliz şiirinin karanlık çağı olduğunu izleyebiliriz. Reform Thomson ve Wartonlar'la başladı. Gerçek dönüm noktası "mevcut saltanatın büyük edebî tarihi" olan Percy'nin **Reliques**'i oldu.⁶⁵ Kısa zaman sonra, Leigh Hunt'un **Feast of the Poets** (1914)'inde Wordsworth'ün "yeni ve büyük bir şiir döneminin ilki olmaya muktedir" olduğu görüşünü kabul ettik, "ve gerçek şu ki, dönemin en büyük şairi olarak onun zaten öyle olduğunu inkâr etmiyorum".⁶⁶ Wordsworth'ün **Poems**'in 1815 baskısına yazdığı ilavede Percy'nin **Reliques**'inin rolü yeniden vurgulanıyor: "Dönemin şiiri onun (Reliques) tarafından yeniden eski şekline kavuşturulmuştur."⁶⁷ 1816'da Lord Jeffrey "Kraliçe Anne dönemi fikir adamlarının bir asrın çoğunda rakipsiz sahip oldukları yüce makamdan yavaş yavaş indiril"diklerini kabul ediyordu. O, "edebiyattaki yeni ihtilâl"ın "yeni Alman edebiyatının etkilendiği, aşıkâre bizim Lake School of poetry(Lake Şiir okulu)mizin menşei olan Fransız ihtilâli – Burke'ün dehası – yüzünden olduğu"nu biliyordu.⁶⁸ Nathan Drake'in **Shakespeare** (1817) hakkındaki kitabında Elizabeth dönemi şiirinin yeniden canlandırılmasının rolü de teslim ediliyor. O "şairlerimizden bir kaç önemli ölçüde eski ekole geri döndü,"⁶⁹ demektedir. Hazlitt'in **Lectures on the English Poets** (1818) adlı eserinde Wordsworth'ün söz sahibi olduğu yeni bir dönem, Fransız ihtilâlindeki, Alman edebiyatındaki kaynaklarıyla, Pope ve Fransız şiir okulu taraftarlarının mekanik fikirlerine karşı muhalefetiyle gayet açık bir şekilde tasvir edilir. **Blackwood**'un bir makalesi "ülkenin şiirsel mizacındaki büyük

⁶⁵ **Specimens of the Later English Poets**'in giriş yazısı (Londra, 1807), s. xxix ve xxxii.

⁶⁶ S. 83.

⁶⁷ Wordsworth, **Prose Works**, b. Grosart, 2, 118,124.

⁶⁸ **Edinburgh Review**, Eylül 1816'daki Scott'ın Swift'in baskısı ile ilgili eleştirisi; **Contributions to Edinburgh Review** (2. b., Londra, 1846), 1, 158, 167.

⁶⁹ Londra, 1817, s. 600.

değişiklik” ile Elizabeth dönemi şiirinin canlandırılması arasındaki münasebeti görür. “Bir millet kendi eski ruhuna geri dönmelidir. Edebiyatın yaşayan ve üretken ruhu onun milliyetidir.”⁷⁰ Scott, Schlegel’i yoğun bir şekilde kullanır ve genel değişimi Almanlar yüzünden ve Fransız modellerin “yıpranması”yla gerekli hale gelen “toprağın yeniden sürülmesi” olarak tanımlamaktadır.⁷¹ Carlyle, Ludwig Tieck’den seçmelere yazdığı giriş bölümünde İngiliz-Alman benzerliğini oldukça açık bir şekilde kaleme alıyor:

Değişikliklerin hiçbirinin Schiller ve Goethe’den kaynaklandığı söylenebilir; zira o ferdi değil de evrensel şartlarda ortaya çıkan bir değişikliktir ve Almanya’ya değil Avrupa’ya aittir. Mesela, son otuz yıl içerisinde aramızda kim Shakespeare ve Tabiatı iki kat gayretle övmek için ve Fransız zevki ve Fransız felsefesine sövüp saymak için sesini yükseltmedi? Eski İngiliz edebiyatının ihtişamını, Kraliçe Elizabeth döneminin zenginliğini, Kraliçe Anne döneminin yoksulluğunu, ve Pope şair miydi, değil miydi soruşturmasını kim duymadı? Benzer bir durum yabancı tesirlere karşı gibi görünen bir ülke olduğu sağlam bir şekilde bilinen Fransa’da ortaya çıkıyor ve Corneille ve Üç Birlik (Three Unities) hakkında şüpheler akla gelmeye, hatta ifade edilmeye başlıyor. O, aslında, Almanya’da olanlara benziyor . . . yalnızca Fransa’da başlayan ve burada devam eden ihtilâl Almanya’da tamamlanmış gibi görünüyor.⁷²

Bütün bunlar geniş çapta doğrudur ve bugün bile uygulanabilirler ve günümüz şüpheçileri tarafından haksız yere unutulmuşlardır.

Scott, maziye hatırlatan “Essay on Imitations of the Ancient Ballads” (1830)’da da canlandırmada Percy ve Almanlar’ın önemini vurguladı. “ta 1788’lerde ülkeye yeni bir edebiyat türü sokulmaya başladı. Almanya’nın . . . o zaman hem Fransız ve İspanyol hem de İtalyan okullarındansa Britanya’nın okullarına çok daha fazla benzeyen bir şiir ve edebiyat üslûbunun beşiği olduğu öğrenildi.”

Scott, Henry Mackenzie’nin bir konferansından bahsetmektedir; o konferansta dinleyiciler Alman eserlerini dikte ettiren zevkin İngilizlerle neredeyse dilleri kadar akraba bir zevk olduğunu öğrendiler. Scott Almanca’yı daha sonra Kant’ı İngilizce olarak şerh eden Dr. Willich’den öğrendi. Fakat Scott’a göre, Alman zevki gibi bir zevki İngilizce edebî eserlere sokmaya teşebbüs eden ilk kişi M. G.

⁷⁰ **Blackwood’s Magazine**, 4, (1819), 264-66.

⁷¹ **Encyclopedia Britannica**’ya yazılan “Essay on Drama” maddesi, Ek, cilt 3, 1819; **Miscellaneous Prose Works** (Edinburgh, 1834), 6, 380.

⁷² **Works**, Centenary b. (Londra, 1899), **German Romance**, 1, 261.

Lewis idi.⁷³

Büyük ihtimalle bu tebliğlerin en fazla okunanı T. B. Macaulay'ın Moor'un **Life of Byron** 'ı ile ilgili yazdığı eleştirisindeki izahatı idi. Orada 1750-80 dönemi "edebiyat tarihimizin en acıklı kısmı" olarak adlandırılır. Shakespeare'in canlandırılması, balatlar, Chatterton'ın sahtekârlıkları ve Cowper'dan değişmenin ana âmilleri olarak bahsedilir. Byron ve Scott önemli isimler olarak seçilirler. Çok daha manidar, Macaulay şunu fark eder: "Byron, Wordsworth'ü her zaman küçümsese de, yine de, belki şuursuzca Bay Wordsworth ile cemaat . . . arasında tercümandır. Lord Byron, Bay Wordsworth'un bir münzevi gibi Lord Byron'ın dünya adamı gibi dediği bir zahirî Lake school denebilecek şeyi tesis etti."⁷⁴ Macaulay, nitekim, onun yerini alacak bir terimi tanımadan çok önce İngiliz romantik akımı birliğini tanıyordu.

James Montgomery, **Lectures on General Literature** (1833) adlı eserinde Cowper 'dan sonraki dönemi modern edebiyatın üçüncüsü olarak tanımladı. Mutlak kurucular olmasalar da Southey, Wordsworth ve Coleridge İngiliz edebiyatı üslûbunun "üç öncüsü" olarak çağırılırlar.⁷⁵

Yeni görüşün en cesurane yapılmış tanımı yine Southey'de, "Sketches of the Progress of English Poetry from Chaucer to Cowper" (1833)'dadır. Bu eserde "Dryden'dan Pope'a kadar olan dönem"e "İngiliz şiirinin en kötü dönemi: Pope dönemi şiirin taklit dönemi idi", denmektedir. "Şayet Pope şiire karşı kapıyı kaparsa, Cowper onu açardı."⁷⁶ Daha az sertçe ifade edilse de, aynı görüşe Robert Chambers'ın **History of the English Language and Literature** (1836) gibi ders kitaplarında, De Quincey'in yazılarında ve R. H. Horne'un **New Spirit of the Age**(1844) adlı eserinde artan bir sıklıkla rastlanabilir.

Bu yayınların hiçbiri "romantik" terimini kullanmıyor, ama hepsinde Pope'un üslûbuna muhalif yeni bir üslûba sahip olan yeni bir şiir döneminin var olduğunun haberini alıyoruz. Üzerinde durulan konular ve örneklerin seçimleri değişiyor, ama onlar, ortak olarak, Alman etkisi, balatların ve Elizabeth döneminin canlandırılması ve Fransız ihtilâlinin değişikliğe sebep olan kesin etkiler olduklarını söylerler. Thomson, Burns, Cowper, Gray, Collins ve Chatterton'a müjdeciler olarak, Percy ve Wartons'a ilkler olarak saygı gösterilir. Wordsworth, Coleridge ve Southey üçlüsü kurucular olarak tanınırlar; zaman geçtikçe Byron, Shelley ve Keats, bu yeni şairler grubu, eskileri siyasî sebeplerden dolayı itham etseler de, ilave edildiler. Açıkça,

⁷³ **Minstrelsy of the Scottish Border** (1830)'ın T. Henderson tarafından yapılan yeni baskısı (New York, 1931), s. 535-62, özellikle 549-50'de. Willich ile alâkalı bk. benim **Immanuel Kant in England** (Princeton, 1931), s. 11-15.

⁷⁴ **Edinburgh Review**, Haziran 1831. **Critical and Historical Essays** (Everyman b.) 2, 634-35'de yeniden basıldı.

⁷⁵ 1830-31'de verilen konferanslar.

⁷⁶ **The Works of Cowper**, 3'ün Southey baskısı, 109,142.

Phelps'in ve Beers'in kitapları gibi kitaplar, sistematik bir şekilde, yalnızca, çağdaşları, hatta yeni şiir döneminin baş rol oyuncularını tarafından ileri sürülen teklifleri yerine getirirler.

Bu genel proje, bence, hala öz olarak geçerlidir. Onu tamamıyla reddetmek ve, Ronald S. Crane'in yaptığı gibi, on sekizinci yüzyıldaki "neoklâsizm ve romantizm hakkındaki peri masalları"⁷⁷ndan söz etmek ruhsat verilmeyen bir nominalizm gibi görünüyor. Herkesçe kabul edildiği veçhile, George Sherburn aynı problemlerle ve gerçeklerle yüz yüze geldiği için, genelde on sekizinci yüzyılın romantik temayülleri denen şeyin mükemmel bir özetinde terimden sakındığı zaman onun tarafından çok şey başarılmış gözüküyor.⁷⁸

Şüphesiz, kabul etmeliyiz ki, Phelps'in ve Beers'in kitaplarının birçok ayrıntısı yanlış ve tarihsizdir. Yani neoklâsik nazariye anlayışı ve on sekizinci yüzyıl şiirinin, özellikle Pope'un şiirinin yeni olumlu eleştirisi eski kavramla ifade edilmek istenen değer yargılarının ters çevrilmesine sebep olmuştur. Münakaşayı seven romantik kimseler sık sık neoklâsik teorinin tamamıyla tahrif edilmiş resmini verirler ve bazen modern edebiyat tarihçileri "reason" (sebep), "nature" (tabiat) ve "imitation" (taklit) gibi anahtar terimlerin on sekizinci yüzyılda taşıdıkları manayı yanlış anlamışa benziyorlar. Araştırmalar göstermiştir ki Elizabeth dönemi, ortaçağ ve halk edebiyatının yeniden canlanması tahmin edilenden çok daha önce başladı. Klâsiklerin körü körüne taklidine ve kurallara sıkı bağlılığa itirazlar, on yedinci yüzyılda bile İngiliz eleştirisinin beylik laflarıydı. Dehanın ve hayalin rolü hakkındaki birçok sözde romantik fikir esas neoklâsik eleştirmenler için tamamen kabul edilebilir fikirlerdi. Romantizm müjdecilerinden birçoğunun – Thomson, Wartonlar, Percy, Young, Hurd – yaşadıkları dönemin önfikirlerini paylaştıklarını ve birçok temel neoklasik eleştirel inancı kabul ettiklerini, ve "ihtilâlciler" veya "âsiler" olarak adlandırılmayacaklarını göstermek için çok miktarda delil toplanmıştır.

Biz daha eski görüşle alâkalı bu eleştiri ve düzeltmelerin birçoğunu kabul ediyoruz. Romantik akıma olan inançlarının ve müsrifliklerinin ölümüne üzülen modern neoklâsikçilerle taraf da olabiliriz. On sekizinci yüzyıldaki "romantik" unsurları yakalamaya çalışmanın oldukça yorucu bir oyun olduğu da kabul edilmelidir. Eric Partridge'in **Eighteenth Century English Poetry** (1924)'si Pope'daki "romantik" satırları büyük bir özgüvenle belirlemeğe çalıştı. Partridge bize "**Eloisa to Abelard**"daki satırların toplam sayısının yaklaşık beşte birinin tartışılmaz

⁷⁷ **Philological Quarterly**, 22 (1943), **College English**, 3 (1942), 650-59'da Curtis D. Bradford ve Stuart Gerry Brown tarafından yazılan "On Teaching the Age of Johnson" isimli bir makalenin eleştirisinde.

⁷⁸ A. C. Baugh tarafından basılan **Literary History of England** (New York, 1948), s. 971 vd.. "Parça"ya "The Disintegration of Classicism", bölüme "Accentuated Tendencies" ismi verilmiştir. Bunlar preromantizme karşı münakaşayı açığa vuran terimlerdir.

bir biçimde ya kendi içlerinde önemli ölçüde romantik ya da temayül olarak açıkça romantik ol”duğunu söyler. O, Dyer’ın **Fleece**’indeki satırları “romantik” diye seçip ayırır.⁷⁹ Bir on sekizinci yüzyıl eleştirmenini veya şairini yarısı kötü sözde-klâsik ve yarısı iffetli romantik diye parçalayan birkaç Alman tezi bulunmaktadır.⁸⁰

Kimse romantizm müjdecilerinin müjdecî olduklarının şuurunda bulduklarını ileri sürmemiştir. Fakat, tam bağlamlarıyla ele alınınca, bu resmî açıklamaların farklı bir şekilde yorumlanmaya ihtiyaçları olduğu ve neoklâsik nokta-i nazarından zararsız oldukları gösterilebilse de, onların romantik görüşlerden ve sanatlardan beklentileri önemlidir. Kendi geçmişlerini aramak, hatta onların metinlerinden parçalar çıkarmak yeni bir dönemin hakkıdır. Hoyt Trowbridge’in yaptığı gibi,⁸¹ Hurd’ün tüm teorisinin neoklâsik olduğu ispat edilebilir; ancak, yeni bir çağın bakış açısıyla, **Letters on Chivalry and Romance**’dan sadece birkaç parça – Hurd’ün, **Faerie Queene** “klasik şiir anlayışıyla değil, Gotik şiir fikri nazara alınarak okunmalı ve eleştirilmeli”, demesi ve onun “klasiklerden çok, şiirin sonuna adapte edildiği şekliyle Gotik tarzların ve masalların üstünlüğü”ne itirazı⁸² bir şeyler ifade ediyordu. On sekizinci yüzyılda romantizmin gerçek varlığı aleyhindeki tartışma bir yazarın eserlerinin bütününe yargı prensibi olduğu şeklindeki önyargıya dayanır; oysaki, ferdî romantik fikirlerin on yedinci yüzyıla veya ötesine kadar izlenebileceğini göstermek için sürekli olarak üretilmekte olan pek çok örnekte, karşı metodu – bir sistem içindeki vurguyu, yer meselesini, olay sıklığını görmemezlikten gelen atomcu görüşü – kullanır. Her iki metot değişik tokuş yoluyla ele alınmışlardır.

Neoklâsik öğrencisinin yalnızca romantizmin hazırlanmasında oynamış olabileceği rol bakımından her şekil ve fikri kabul etmemekte haklı olduğunu söylemek en iyi çözüm gibi görünüyor. Ancak bu red olayı yeni bir dönemin hazırlanması probleminin inkârına varmamalıdır. Bir kimse yeni dönemi onun neoklâsik normlara sahip alıntılar için de tetkik edebilir;⁸³ bu görüş, eşit değere haiz sayılamasa da, aydınlanmaya delil olabilecek bir görüştür. Zaman tek yönde akar ve insanlık bazı sebeplerden (yenilik, dinamizm, yaratıcılık çılgınlığı?) dolayı kalıntılardan menşeleriyle daha çok ilgilenir. On sekizinci yüzyılda pre-romantik olarak tarif edilebilecek hazırlıklar, beklentiler ve gizli cereyanlar olmasa, Wordsworth ve Coleridge’in gökten düştükleri ve neoklâsik çağın hiçbir dönemin

⁷⁹ Londra, 1924, s. 72, 172. Dyer’in şiirinin 209-13, 385-389. mısraları “romantik” olarak isimlendiriliyor.

⁸⁰ Meselâ, J. E. Anwanter, **Pseudoklassizistisches und Romantisches in Thomsons Seasons** (Leipzig, 1930); Sigyn Christiani, **Samuel Johnson als Kritiker im Lichte von Pseudo-Klassizismus und Romantik** (Leipzig, 1931).

⁸¹ “Bishop Hurd: A Reinterpretation,” **PMLA**, 58 (1943), 450-65.

⁸² Edith Morley’in baskısı (Oxford, 1911), s. 115, 128.

⁸³ **Philological Quarterly**, 22 (1943), 147’de Louis Landa tarafından önerildi. Krş., Pierre Moreau, **Classicisme des romantiques** (Paris, 1932).

önceden ve sonradan olmadığı şekilde bozulmamışcasına sağlam, vahdet içinde, uyumlu olduğu tahmininde bulunmak zorunda kalırdık.

Northrop Frye tarafından önemli bir uzlaşma teklif edildi.⁸⁴ O, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısının “Akıl Çağı (Age of Reason)’yla münasebeti olmayan” bir “yeni çağ” olduğunu delillerle gösterir. “O, Collins, Percy, Gray, Cowper, Smart, Chatterton, Burns, Ossian, Warton’lar ve Blake çağıdır.” “Onun baş filozofu Berkeley ve baş nesir yazarı Steine”dir. O, “Blake çağının, o çağda ya Pope’a karşı çıkan ya da Wordsworth’e kucak açan tüm şairlerle birlikte bir geçişten başka bir şey görmeme eğiliminde olan eleştirmenler tarafından oldukça haksız bir şekilde ele alın”dığı sonucuna varır. Bay Frye, çağın felsefesine Berkeley’dense Hume’un hâkim olduğu ve Dr. Johnson’ın o zaman çok daha faal olduğu gerçeğini göz ardı eder. Blake’i yaşadığı dönemde kimse tanıymıyordu. Thomas Warton’da, kesinlikle, görünüşte karşı çıkma duygusu olmaksızın kabul edilen şiirdeki çifte standart kuramının, Gotik canlılığı (pitoreskliği) ve güzelliğinin, klasik ölçüleri ve yumuşatılmış eleştirisiyle karşılaşıyoruz.⁸⁵ Yine de karşı çıkmalar tam yerindedir ve ona “pre-romantik” denmesine neden itiraz edildiğini anlamak zordur. Sayesinde bu dağınık ve gizli temayüllerin güçlenip bir araya getirildiği, bazı yazarların çift görüşlü (doubles) olduğu, evlerin bölündüğü ve böylece daha sonraki bir devrin perspektifinden görülen “pre-romantik” denebilecek bir süreç müşahade edilebilir. Galiba, “pre-romantizm” ve “romantizm”den söz etmeye devam edebiliriz, çünkü önceki yirmi otuz yılda beklentileri olan poetik uygulamalar ve fikirler sisteminin hâkim olduğu devirler vardır. “Romantik” ve “romantizm”terimleri, sunuluş tarihleri itibariyle geç olsalar da, her yerde hemen hemen aynı anlamı taşıyordu ve neoklâsisizmden sonra üretilen edebiyat türü terimleri olarak hâlâ işe yarıyorlar.

2

Avrupaî Romantizm Birliği

Kıtanın her tarafında kendine “romantik” diyen veya “romantik” denen gerçek edebiyatın özelliklerini incelersek, Avrupa’nın her yerinde şiirle ve şiirsel tasarımın işleyiş şekilleri ve tabiatı ile ilgili aynı anlayışlara, tabiatla ve onun insanla ilişkileri hakkında aynı düşünceye ve temelde hayalleri, sembolizmi ve on sekizinci yüzyıl neoklâsisizminin mitinden açıkça farklı olan miti kullanan aynı şiir üslûbu ile karşılarız. Bu sonuç sübjektivizm, ortaçağlara ait inanış ve âdetler, folklor ve sık sık tartışılan benzer başka unsurlara özen gösterilerek güçlendirilebilir veya

⁸⁴ **Fearfu Symmetry**: A Sudy of William Blake (Princeton, 1947)’de, bilhassa s.167.

⁸⁵ Benim **Rise of English Literary History** (Chapel Hill, 1941), özellikle s. 185-186’daki daha şümillü tartışma ile krş..

hafifletilebilir. Fakat aşağıdaki üç prensip özellikle inandırıcı olmalıdır; çünkü her biri edebiyat uygulamalarının bir veçhesi için önemlidir: Şiirsel görüş için hayal, dünya görüşü için tabiat, şiir üslûbu için sembol ve mit.

Alman edebiyatı en açık örnektir: Sözde romantik okulların her ikisinde en derin gerçekle ilgili bilgi olarak şiir görüşü, bir bütün olarak tabiat görüşü ve öncelikle mit ve sembolizm olarak şiir görüşünü buluruz. Bunun sadece Novalis'i okumuş olan biriyle tartışılmasına nerede ise gerek yoktur. Ancak, romantizmin Schlegeller'in, Tieck'in, Novalis ve Wackenroder'in icadıdır şeklindeki yaygın Alman görüşünü kabul etmek imkânsızdır. Klopstock'un **Messiah** (1748)'ı ve Goethe'nin ölümü (1832) arasındaki Alman edebiyatı tarihine bakılırsa, Avrupaî terimlerle, "romantik" denmesi gereken tüm akımın birlik ve uyumu zor inkâr edilebilir. H. A. Korff gibi bazı Alman âlimler⁸⁶ bundan haberdardırlar, ama değişikliklerin milletlerarası karakterini gözden uzak tutan terimlerden, "Goethezeit" veya "deutsche Bewegung"dan söz ederler.

Gelişmenin değişik safhaları arasındaki farklılıkların da, şüphesiz, kabul edilmesi gerekir. Yetmişlerde, bugün başka yerlerde "pre-romantizm" denen şeye tam olarak benzeyen "fırtına ve stres" (storm and stress) akımı vardı. O, İngiltere ve Fransa'daki tüm benzerlerinden daha radikal ve daha şiddetli idi, fakat en önemli yegâne tesirin Rousseau'nun tesiri olduğunu fark eder ve kendisine on sekizinci yüzyıl İngiliz ve İskoç münekkitleri tarafından Herder'in fikirlerinin tedarik edildiği müstesna büyüklüğü anlarsak, onun, özünde, aynı akım olarak bilinmesi gerekir. Alışılmış Alman terminolojisi, "die Klassiker", fena halde yanlış yola, götürüyor, çünkü, Alman "klâsikler"i olarak bir araya gelen yazarlar oldukça farklı iki grup oluştururlar; Lessing ve Wieland neoklâsisizme mensuptular; halbuki Herder, Goethe ve Schiller'in ilk zamanlarında oldukları gibi, son derece irrasyonel olan pre-romantist idi. Sadece bu son iki yazar "klâsisizm" safhasından geçti, ekseriyetle de yalnızca teorilerinde. Schiller'in uygulamalarında klâsik bir şey bulmak zordur. Vatan hasretini anlatan "die Götter Griechenlands" ilâhisi oldukça tipik romantik bir hayaldir. Goethe İtalya'ya taptığı yolculuğun tesiri altında iken, bir süre, bilhassa plastik sanatlarla ilgili yazılarında, klâsik bir akideyi şerh etti; ve her neoklâsisizm tarihinde kaale alınması gereken, **Iphigeniek** (1787), **Römische Elegien**, **Archilleis**, **Herman und Dorothea**, **Die naturliche Tochter** (1804), belki **Helena** gibi eserler yazdı. Yine de, onların klâsik ruhu ne kadar başarılı bir şekilde savunulabilirse savunulsun, Goethe'nin en önemli eserleri sübjektif lirikler, **Faust**, çok etkili olan **Meister** ve şüphesiz **Werther**'dir. En büyük yazarlarını onun gelişme dönemindeki bir devreye göre ve onun güzel sanatlardaki oldukça eski geleneksel zevkini göz

⁸⁶ **Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte** (5 cilt, Leipzig, 1923-57).

önüne alarak değerlendirmek birçok Alman'ın garip bir zihin meşguliyeti gibi görünüyor. Goethe'nin tüm sanat gücü liriklerinde, **Faust**'ta ve klâsisizmden nerede ise hiç iz bulunmayan romanlarındadır. Goethe'nin tabiatla ilgili görüşlerini incelersek, Newton kozmolojisinin on sekizinci yüzyıl dünya sisteminin düşmanı olduğu ve onun hem şiirsel olarak dinamik, organik bir dünya görüşünü savunduğu hem de onu bilimsel deneyler ve zanlarla (**The Theory of Colors**, the **Metamorphosis of Plants**) ve teleoloji, kutbiyet ve benzeri kavramların kullanımı ile desteklemeye teşebbüs ettiği açıkça görülür. Goethe'nin görüşleri Schelling'in görüşleriyle aynı değil, ama onları birbirlerinden ayırt etmek kolay değildir ve Schelling, Alman **Naturphilosophie**'sinin babasıdır. Goethe de hem teori hem de uygulamada sembolist ve esatir âlimi (mitolog) idi. O, dili semboller ve imajlar sistemi olarak yorumluyordu. Tabiatla ilgili her türlü felsefe yapmak, ona göre, sadece Allah'ı insana teşbih (antropomorfizm) idi.⁸⁷ Görünüşte, Goethe sembol ve kinaye arasındaki farkı açıkça gösteren ilk kişiydi.⁸⁸ O, **Faust**'un ikinci bölümünde yer alan Anneler (Mothers) gibi yeni mitler ortaya koymaya çalıştı ve "Gott und Welt" ilişkisini manzum olarak tarif etmeyi denedi. Goethe'nin yirmi bir yaşında kendisine ait olduğunu iddia ettiği neo-Platonik (yeni Eflatun mezhebine ait) kozmoloji bu şiirlerin tefsiri olarak kullanılabilir.⁸⁹ Goethe'nin soyut olarak felsefi olan bir tebliği, 1812'de bile, "der Grund seiner ganzen Existenz" olduğunu, yani tabiatla Allah'ı ve Allah'ta tabiatı gördüğünü beyan ettiği şeyi açıkça ifade etmektedir.⁹⁰ Böylece, Goethe, herhangi bir yazar kadar, ortaya çıkmasına yardım ettiği Avrupa romantik akımına tam anlamıyla uymaktadır.

Kabul etmeliyiz ki, Alman akımında resmen telaffuz edilen bir Elenizm dönemi vardı; onun kökleri Shaftesbury'nin ateşli bir öğrencisi olan Winckelmann'dadır ve bu Elenik coşku Almanya'da erken bir dönemde son derece hararetlendi. Onun esas belgeleri Schiller'in "Die Götter Griechenlands", Hölderlin'in **Hyperion** ve **Archipelagus**'u, Wilhelm von Humboldt'un yazılarının bir kısmı, Goethe'nin **Winckelmann und sein Jahrhundert**'i ve Fredrich Schlegel'in ilk yazılarıdır. Bununla beraber, "Tyranny of Greece over Germany" (Almanya üzerinde Yunanistan'ın İstibdadı)'den kimsenin söz etmesine gerek yoktur.⁹¹ Her şeye rağmen, Fransa ve İngiltere'de mukayese edilebilir Elenik bir

⁸⁷ Riemer'e göre, **Gespräche**, b. F. Biedermann, 1 (Leipzig, 1909), 505. Bk. **Farbenlehre**, Didactischer Teil, bölüm 751. Jubiläumsausgabe, 40, 87.

⁸⁸ Curt Richard Müller, **Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstschauung** (Leipzig, 1937); Maurice Marache, **Le Symbole dans la pesée et l'oeuvre de Goethe**, (Paris, 1960).

⁸⁹ **Dichtung und Wahrheit**, Jubiläumsausgabe, 23, 163, vd.. Arnold'un **Kirchen- und Ketzergeschichte**'sine teklif edildi.

⁹⁰ 1784-85'te yazılan, 1891'de neşredilen sözde "Philosophische Studie". Bk. Eduard von der Hellen tarafından basılan **Sämmtliche Werke**, Jubiläumsausgabe, 39, 6-9. Yine bk. **Korff**, 3, 35-36.

⁹¹ E. M. Butler'in kitabının ismi (Cambridge, 1935).

coşku vardı. Almanya'nın Goethe'sindeki gibi bir ifadeye erişemedikleri için, bu benzer gelişmelerin ne kadar önemli olduğunu bilmek hata gibi gözüküyor. Fransız neo-Elenizminin en azından bir tane büyük şairi, André Chénier'i vardır. Hatta Chateaubriand ve Lamartine'in Elenik coşku ve ilgileri, veya Maurice de Guérin tarafından cazip bir şekilde ifade edilen Grek mitolojisinin "Dionsiac" kavramını göz ardı edemeyiz. Resim ve heykeldeki Grek uyanışını, hiçbiri Alman olmayan Canova, Thorwaldsen, Ingres ve Flaxman'ı unutmamalıyız.

İngiltere'de romantik Elenizmin rolü çok kısa bir süre önce araştırılmıştır;⁹² o on sekizinci asırda yaygındı ve büyük gücün poetik ifadesini Byron, Shelley ve Keats'de bulur. Alman, İngiliz ve Fransız neo-Elenizminin tümü romantizmin çarnaçar zıddı değildir. Homer ilkel bir şair olarak tefsir edildi. Leopardi, romantizme karşı deliller ortaya koyarak, pastoral, romantikleşmiş eski Yunanistan'ı ilginç ve çekici buldu.⁹³ Şaşırtacak kadar erken bir dönemde, Schlegel, Schelling ve Maurice de Guérin tarafından "the Orphic", Grek medeniyetinin aşırı derecede eğlenceye dayanan yanı, biliniyordu.⁹⁴ Keats'in **Hyperion**'ında ortaya konan eskilik (antiquity) kavramı on sekizinci yüzyıl neo-klâsisizminden çok uzaktır.

Şayet Elenizm'in büyük bir kısmının romantik olduğu görüşünün haklılığı ispat edilirse, Almanlar'ın "klâsisizm" ve "romantizm" arasındaki sözde ihtilâfa geleneksel olarak koydukları aşırı stresi azaltmak mümkün olacaktır. Bu ihtilâf, Goethe, Schiller ve Schlegeller arasındaki ilişkinin detaylı tarihinde olduğu gibi, kısmen tümüyle şahsî idi,⁹⁵ kısmen de Goethe ve Schiller'in bir dereceye kadar aşırı gayretle reddetmeye giriştikleri sözde romantiklerin **Sturm und Drang**'ın ideallerine dönüşünü ifade ediyordu. Bununla birlikte, kabaca on sekizinci asrın ortalarından Goethe'nin ölümüne kadarki Alman edebiyatının tamamında esaslı bir birlik vardır. O, on yedinci yüzyıl Fransız sanatından farklı yeni bir sanat yaratma teşebbüsüdür; o ne ortodoks Hıristiyanlık ne de Aydınlanma olan yeni bir felsefe girişimidir. Bu yeni görüş sadece mantık değil, sadece duygu değil, daha ziyade sezgi, "aklî sezgi" ve hayal gibi insanın kuvvetlerinin tamamını vurgular. O, neo-Platonizm'in, panteizmin (onun ortodoksluktan ne farkı varsa), Allah ile dünyanın, ruhla beden, özne ile nesnenin teşhisinde ortaya çıkan monizmin canlanmasıdır. Bu

⁹² Bkz. Harry Levin, **The Broken Column, a Study in Romantic Hellenism** (Cambridge, Mass., 1931) ve Bernard H. Stern, **The Rise of Romantic Hellenism in English Literature, 1732-86** (Menasha, Wis., 1940).

⁹³ "Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica" (1818). İlk kez Leopardi, **Scritti vari inediti** (1906)'de yayımlandı.

⁹⁴ Bk. bilhassa Walther Rehm, **Griechentum und Goethezeit: Geschichte eines Glaubens**, (Leipzig, 1936). Fransa'daki gelişmelerle ilgili, bk. Henri Peyre, **L'Influence des littératures antiques sur la littérature française moderne: Etat des travaux** (New Haven, 1941), özellikle s. 63 ve orada verilen referanslar.

⁹⁵ Bk. Josef Körner, **Romantiker und Klassiker: Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe** (Berlin, 1924).

fikirlerin sahipleri, sık sık, kendilerine sadece uzak idealler olarak görünen bu görüşlerin nezaketinden ve zorluğundan; bundan dolayı da Alman romantiklerinin “bitmeyen arzu”sundan, körü körüne idealleri araştırıyor gibi gelişme üzerinde, sanat üzerinde durmalarından hep haberdar idiler. Birçok çeşidin dışarıdan gelmesi on sekizinci yüzyıla ve onun kendini beğenmesine karşı tepkinin bir kısmıdır; insanın bastırılmış güçleri, benzerlerini ve modellerini bilinmeyen duygu ve hayallerde olduğu kadar tarih öncesinde, Doğu’da, Ortaçağlar’da ve nihayet Hindistan’da arar. Alman romantik yazarlar Alman müziğinin serpilmesiyle, yani birçoğunun dönemin Almanca şiirlerini şarkılarına güfte olarak veya (Bethoven gibi) senfonileri için ilham kaynağı olarak kullandığı Bethoven, Schubert, Schuman, Weber ve diğerleriyle çağdaşlardır. Bu birliktelik önemlidir, ama tüm romantizmin ayırt edici özelliği kılmak için tamamen yeterlidir, denemez.⁹⁶ Böyle bir noktayı öne çıkarmak akımın evrensel özelliğini gölgeler, çünkü müzikle beraberlik İngiltere’de uygulamada yoktu ve Fransa’ya çok daha sonra geldi ve önemsiz ölçüdeydi. O, Almanya’daki romantizmin diğer ülkelerdekinden çok daha fazla şumullü olduğu ve orada tüm insanî faaliyetlerin –felsefe, siyaset, dilbilim, tarih, fen ve diğer tüm sanatları – başka yerlerdekilere daha eksiksiz olarak etkilediği şeklindeki inkâr edilemez hakikate işaret ediyor. Ancak bu açıdan da Almanya ve diğer ülkeler arasındaki fark sadece izafidir. Resim ve müzikten söz etmezsek, diğer ülkelerde, özellikle Fransa’da (Delacroix, Berlioz, Michelet, Cousin) romantik felsefe, filoloji, tarih, siyaset, hatta fen vardı. Almanya’nın zahirî olarak tek başına bırakılması, romantizmi tamamen Alman üslûbu olarak gören Alman yazarlar, romantizm karşıtları ve son zamanlarda da son iki asrın fenalıklarının Almanya’dan geldiğini ispat etmek isteyen Hitler karşıtı propagandacılar tarafından abartılıyor. Tüm faktörleri hesaba katan tek görüş romantizmin Avrupaî düşünce ve sanatta genel bir akım olduğunu ve onun her büyük ülkede millî kökleri bulunduğunu kabul eder. Böylesine derin öneme haiz kültürel devrimler sadece ithal görüşlerle başarılamazlar.

Romantizm, çok açık tarihî sebeplerden dolayı, Almanya’da başka yerlerdekinden daha mükemmel bir şekilde muzaffer oldu. Alman Aydınlanma dönemi zayıf ve kısa süreliydi. Endüstri Devrimi gelmekte gecikti. Önde gelen rasyonel burjuvalar yoktu. Hem başkasından alınan orijinal olmayan aydınlanma hem de özellikle katı, eski geleneksel dinî inançlar tatmin edici görünmüyordu. Bu yüzden, sosyal ve aklî sebepler çoğunlukla feodalizme ve orta sınıf ideallerine karşı isyan eden yansız entelektüeller, hocalar, ordu cerrahları, tuz-madeni memurları, mahkeme kâtipleri ve benzeri kimseler tarafından yapılan bir edebiyata yol açtılar. İngiliz ve Fransız romantizminden daha fazla romantizm olan Alman romantizmi sınıf bağlarını çözmüş olan ve bundan dolayı da özellikle basit, gerçek ve içtimaî

⁹⁶ Richard Benz, **Deutsche Romantik** (Leipzig, 1937)’de olduğu gibi.

endişelerden uzak bir edebiyat ortaya koymaya meyyal sözde münevverlere has bir akımdı. Bununla beraber, Goethe gibi yazarların bediiyatçılığı ve sosyal “meşguliyet” eksikliği çokça mübalâğa edilmiştir. “Olympian” (çok güçlü) Goethe hakkında haddinden fazla şeyler duyuyoruz. “Ein garstic Lied, pfui, ein politisch Lied!” alıntısının “Auerbachs Keller”deki bir öğrencinin dramatik ifadesi olduğu fark edilmiyor.

Alman romantik çağının kendine has özelliklerini (ara verip çağın kendine has özellikleri olduğunu düşünebiliriz) inkâr etmek saçma olsa da, onun hemen hemen tüm görüş ve tekniklerinin bir başka yerde benzerleri olabilir. Büyük Alman yazarlarının yabancı kaynaklara (Rousseau’ya, İngiliz pre-romantizmine), veya uzak geçmişteki diğer Avrupa’lı milletlerin kullanmış olduğu neo-Platonizm, Giardano Bruno, Böhme, yeniden şerh edilmiş Spinoza, Leibniz gibi hem yabancı hem de yerli kaynaklara serbestçe yaklaştıklarını görmek aslının inkârı değildir. Almanlar, sıra ile, diğer ülkeleri etkilediler; fakat, bilinen kronolojik sebeplerden dolayı, onların etkisi kendilerini genelde romantik denen fikirlere ve poetik mitlere tek dönüş kaynağı kılamayacak kadar geç gelir. İngiltere’de Böhme Blake için, Schelling ve August Wilhelm Schlegel Coleridge için, (özünde tam olarak öyle değilse de) Bürger ve Goethe Scott için, Goethe ve Jean Paul Carlyle için önemli idi. Ancak Wordsworth, Shelley, Keats, hatta Byron üzerindeki Alman etkisi az miktardadır. Fransa’ya Alman etkileri çok daha sonra geldi; A. W. Schlegel’in, yeni eleştiri terminolojisinin sunumu için çok önemli olduğunu gösterdik. Alman nüfuzu Nodier’de, Gérard de Nerval’de ve Herder ile Creuzer üzerinde çalışan Quinet’de güçlüdür. Alman şarkısı (Lied)nın Fransız romantik liriği için önemi hususunda bazı deliller gösterilebilir,⁹⁷ ancak kesinlikle Chateabriand, Lamartine, Vigny, Hugo, Balzac, Sainte-Beuve gibi önemli şahsiyetlerin çok az Alman yakını vardır, ve benzerliklerin İngiltere’deki özdeş geçmişleriyle ve kıyas edilebilir edebî ve kültürel ortamla izah edilmesi gerekir.

Fransa’ya gelince, görüşümüz, romantik akımın daha sonraki bir bakış açısına göre önemsiz bir olay olan **Hernani** (1830) zaferi ile başladığı şeklindeki resmî ısrarla belirsiz hale getiriliyor; bu bakış açısı, dram veya daha ziyade Paris’e ait resmî safhanın dışında, yıllar önce Fransız edebiyatının çok büyük değişiklik yaşadığı gerçeğini gözden saklıyor. Bu, romantizmin yüzüncü yıl dönümü 1927’de kutlanmış olsa da, Fransa’da geniş çapta kabul edilmektedir. Fransa’da ilk romantizm tarihçisi, F. R. De Toreinx, romantizmin 1801’de doğduğunu, Chateaubriand’ın onun babası, Madame de Staël’in de isim anası olduğunu söyler (o anne hakkında bir şey söylemiyor). 1824’de **La Muse Française**, Rousseau ve Bernardin de St. Pierre’in kesin rolünü fark etti; Alfred Michiels, **Histoire des idées littéraires en France**

⁹⁷ Bk. Gertrud Sattler, **das deutsche Lied in der französischen Romantik**, (Bern, 1932).

(1842) adlı eserinde romantizmin tamamının Sébastien Mercier’de bulunabileceği fikrine sahipti.⁹⁸ Bazıları romantizmin atalarını geçmişte, çok eski zamanlarda bulmaya çalışmışlardır. Faguet 1630’lardaki Fransız şiirini Lamartine’e atıfta bulunarak izah etti, ve Brunetière melodram tohumlarını **Phédre**’de gördüğünü iddia etti.⁹⁹ Fakat daha mâkul görüşler galip geldi. On sekizinci yüzyıl Fransız edebiyatındaki romantik unsurlar gayet sistemli ve genelde inandırıcı bir şekilde araştırılmıştır; bugün Pierre Trahard ve André Monglond¹⁰⁰ tarafından sentimentalizmin tarihi hakkında yapılan en azından Prévost’a kadar izlenen çok güzel bir çalışma vardır.*** Daniel Mornet tabiata olan duygunun yeniden uyanışını araştırmış, Gilbert Chinard da ilgisinin çoğunu Fransız egzotizmi ve primitivizmine vakfetmiştir.¹⁰¹ Auguste Viatte on sekizinci yüzyıl Fransa’sındaki büyük gizli aydınlanmacılık ve teosofi cereyanını çok etkileyici tarzda göstermiştir.¹⁰² Saint-Martin sadece Fransa (De Maistrer, Ballanche) için değil aynı zamanda Almanya (Hamann, Baader, hatta Goethe, Novalis) için önemli bir rol üstlenir. Rousseau, şüphesiz, ilgiden hiç yoksun olmadı; o, J. –J. Texte gibi dostları veya romantizmi Rousseauizm’e indirgemeye çalışan düşmanları tarafından tüm romantizmin çıkış noktası haline bile getirildi.¹⁰³ Fakat Rousseau’ya, şayet o popüler olmasına yardım ettiği ama icat etmediği davranışların mucidi olarak görülürse, haksız yere fazla değer verilmiş olur. Bununla beraber, bu dağınık Fransız araştırmalarının tamamı on sekizinci yüzyıl Fransa’sında gerçek bir romantik edebiyattan ziyade kopuk romantik davranışlar, fikirler, duygular sergilerler. Böyle bir edebiyatın mevcut olduğu, en iyi olarak Kurt Wais tarafından gösterilmiştir;¹⁰⁴ ona göre, **Philosophese** ve neo-klasik geleneğe saldıran, primitivizme önem veren, ilerlemeden çok kültürel çürüme olduğunu düşünen, bilime hücum eden, kendilerini dine, hurafeye ve garip şeylere çok meyilli hisseden tas tamam bir grup Fransız yazar vardı. İktibas edilen yazarların birçoğu çok daha az önemli, hatta değersizdirler; Ramond de Carbonnières’in **Les dernières aventures du jeune d’Olban** (1781)’ı **Werther**’in yalnızca basit bir

⁹⁸ Bk. André Monglond, **Le Prérromantisme français** (Grenoble, 1930), 1, x.

⁹⁹ Bk. Émile Faguet, **Historie de la poésie française de la renaissance au romantisme** (Paris, tarihsiz), 2, 145, 171 vd. ; 3, 185. Yine bk. **Petite Histoire de la littérature française** (Paris, tarihsiz), s. 100-01 ; Ferdinand Brunetière, **Conférences de l’Odeon, Les Époques du théâtre français** (Paris, 1901), s. 179.

¹⁰⁰ Pierre Trahard, **Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle** (4 cilt, Paris, 1931-33) ve Monglond, a.g.e..

*** (Çevirenin notu) Orijinal metinde dipnotlar 99’dan sonra 1,2,3 şeklinde devam etmektedir.

Değişiklik tarafımdan yapılmıştır.

¹⁰¹ Daniel Mornet, **Le Sentiment de la nature en France de J. J. Rousseau à Bernardin de St. Pierre** (Paris 1907) ; Gilbert Chinard, **L’Amérique et le rêve exotique** (Paris, 1911).

¹⁰² **Les Sources occultes du romantisme**, 2 cilt (Paris, 1928)

¹⁰³ **J. J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire** Paris, 1895) ve Irving Babbitt, Pierre Lasserre ve Baron Seillière tarafından yazılan kitaplar.

¹⁰⁴ **Das antiphilosophische Weltbild des französischen Sturm und Drang** (1760-89), (Berlin, 1734).

taklidir. Ancak Wais Mercier, Chassignon, Loaisel de Tréogate ve diğerleri gibi yazarlarda yaygın bir “irrasyonizm” olduğunu tesbit etti; bu durum Almanca **Sturm und Drang** ile mukayese edilebilir.

Bu Fransız preromantik akımı, klâsisizmi ve rasyonalizmi besleyen ihtilâl sayesinde bir geçici karşı akımla yüz yüze geldi. Fakat **émigrés** arasında romantizm gelişip büyüdü. Alman romantiklerinin propagandacısı Madame de Staël idi. Klasik eski fikirlere ilgisi ve Shakespeare’e ve onun çağdaşlarından birçoğuna karşı ketumluğu ne olursa olsun, Chateaubriand’ın klasik olduğu söylenemez. **Le Génie du Christianisme**(1802) şiir sanatları hakkında yazılmış bir eserdir. Eğer testlerimizi kullanırsak, Chateaubriand’ın organik, sembolik bir tabiat düzeninden bahsettiği, fevkalâde (**par excellence**) bir mitolog ve sembolist olduğu aşikâr olur. Fakat Madame de Staël ve Chateaubriand, dönemlerinde kesinlikle yalnız değillerdi; Chénier bile bilhassa **Hermès** adlı parçada yeni bir mit şiir fikrine sahiplik etti.¹⁰⁵ Sénancour’un **Obermann** (1804)’ında tam çiçek açmış haliyle romantik tabiat görüşüyle karşılaşırız. “La nature sentie n’est que dans les rapports humains, et l’éloquence des choses n’est rien que l’éloquence de l’homme. La terre féconde, les cieux immenses les eaux passagères ne sont qu’une expression des rapports que nos cœurs produisent et continnent.”¹⁰⁶ Obermann sürekli olarak zahirî şeylerde bize evrensel bir nizam fikri veren benzerlikler bulur. Çiçekler, bir ses, bir koku, bir ışık pırıltısı “bir zahirî fikrin görülmeyen bir şeyin şekilleri gibi düzenlediği manzumeler” haline dönüşürler. Sénancour tarafından tarif edilen zihni durumlar Wordsworth’ünkilerle fevkalâde benzerdirler, fakat (Novalis’in “sihirli” idealizminden söz etmezsek) Wordsworth’ün aksine, Sénancour onları neredeyse bir beddua gibi görür. O, kaderin kendisini sadece “kendi varlık hayali”ne sahip olmaya mahkum ettiğinden acı acı şikâyet eder.¹⁰⁷ Onun sanatı, daha çok, pasif derin düşünme sanatıdır.

Charles Nodier’de de romantik konu ve fikirlerin tam bir listesini buluruz. Nodier böcekler dünyasını efsaneleştiren oldukça usta bir böcekler âlimidir. O, tabiatta çözümlenip okunması gereken bir alfabe görmektedir. Böcekler ve genelde görülemeyen iptidaî hayvanlar âleminde, o, insan sanatlarına benzeyen şaşırtıcı şekiller (grotesque) ve evrende insan Ütopyasına doğru fantastik bir tekâmül olan “**syn-génésie**” sürecini görür. Nodier, Swedenberg ve Saint-Martin’i biliyordu ve bir İtalyan fizyologu olan Malpighi’nin eserini kullandı. O, romantik peri masalları (**La**

¹⁰⁵“Il faut magnifiquement représenter la terre sous l’emblème métaphorique d’un grand animal qui vit, se meut, est sujet à des changements des révolutions, des fièvres des dérangements dans la circulation de son sang.” Henri Clouard tarafından basılan **Oevres I** (Paris, 1927), 161-62.

¹⁰⁶ Basım G. Michaut (Paris, 1911), 1, 132, 36. mektup

¹⁰⁷ Bk. Albert Béguin, **L’Âme romantique et le rêve** (Paris, 1946), s. 332-33.

fée aux Miettes) ve Novalis'in **Hymnen an die Nacht**'ı ile açık benzerliklere sahip **Lydie ou la Resurrection** (1839) gibi fanteziler yazdı.¹⁰⁸

Lamartine'in **Harmonies poétiques et religieuses** (1830)'ü bizim planımıza tamamen uyuyor; bir dil olarak, uyumlu seslerin bir ittifakı olarak, romantik tabiat görüşü ile alâkalı daha kusursuz bir ifadeyi nerede ise bulamıyoruz. Tüm kâinat, aynı zamanda canlı ve ritmik olarak çalışan bir semboller, karşılıklar, işaretler sistemi olarak düşünülüyor. Şairin görevi sadece bu alfabeği okumak değil, aynı zamanda, onunla birlikte, onun ritmini duymak ve yeniden üretmektir. **La Chute d'un Ange** (1838), Ballanche'a benzer mitolojik destan kavramına sahiptir; hayat ölçüsü vardır, her atom ve elementin düşünce ve duyguya taşınması fikri vardır.¹⁰⁹

Vigny farklıdır. Romantik tabiat anlayışını kabul etmez, ama tabiat düzenine karşı sürekli bir protesto olan kötümser bir titanizme, yani insan ve tabiat ikilisine kucak açar. Tabiat ölüdür, sessizdir, hatta insana düşmandır. Ancak, Vigny'deki tabiata karşı insanın bu keskin ahlâkî düalizmi tamamıyla romantik bir sembolizmle birleştirilir. "En büyük dehaya sahip insanlar en âdil mukayeseleri yapan kimselerdir. Onlar bizi çevreleyen ıssız alanlarda yapıştığımız dallardır.... Her insan genel aklın fikir taşıyan bir hayalinden başka bir şey değildir."¹¹⁰ Vigny'nin şiirlerinden çoğu **Le cor, La Neige, La Bouteille â la mer** gibi semboller etrafında şekillenirler. Vigny'nin zihninin mitle meşgul olduğu aşikârdır; o, Last Judgment ve "Satan Sauvé"yi içine alacak çok iddialı bir seri planladı. Yalnızca, bir "efsane" olan **Eloa** ve **La Déluge** gerçekleştirildi.

Victor Hugo, ömrünün son demlerinde, tüm romantikler arasında en ateşli mitolog, sembolist, yeni bir dinin peygamberi oldu. Şöhreti yirminci yüzyılda azaldı, ama son zamanlarda bu son eserleri – **Légende des Siecles, La Fin de Satan, Dieu**'nün bazı bölümlerini kurtarmak için birkaç girişimde bulunuldu. Bu girişimler sadece üniversite hocalarınca değil, aynı zamanda sürrealist şairlerce yapılmıştır.¹¹¹ Onlar, mitlerle ilgilenen, cinden periden korkan, büyük ve bazen da gülünç, hayata veda etmiş Hugo üzerinde dururlar. Şiirin kalitesiyle ilgili ne düşünürsek düşünelim, Hugo planımıza iyi uyuyor. Fikir tarihçileri "kendini yalanlarken çekinmeyen, hem Panteist hem de deist gibi, Allah'ın kâinatın her tarafında hazır ve nazır olduğunu ve lâkin yüce ve zatî olduğunu gösteren, bütün kaynaklardan, modern Eflatun (Platon)ve Pisagor (Pythagore) taraftarlarından, Swedenborg'dan, Ballanche'dan,

¹⁰⁸ Bk. Walter Mönch, **Charles Nodder und de deutsche und englische Literatur** (Berlin, 1931).

¹⁰⁹ Pierre Maurice Masson, **Œuvres et maîtres** (Paris, 1923)'de, Lamartine'in romantik sembolizmi yavaş benimsemesinin nedenlerine uzanır. Albert J. George, **Lamartine and Romantic Unanimism** (New York, 1940), bu tarih hatalı terim başlığı altında onun monizm, panteizm vs. görüşleri için delil arar.

¹¹⁰ F. Baldensperger tarafından basılan **Journal d'un poète** (Londra, 1928), s. 17, 136.

¹¹¹ Henri Parisot tarafından Léon-Paul Lafargue'in önsözü ile basılan **La Bouche d'ombre** (Paris, 1947).

çağdaş Illuminati'den, Cabbalistler'den alan, fakat çok yönlü borçluluktan dolayı, yaratıcılık kabiliyetine asıl mananın dışında manalar vermekte ısrar eden bir sentezin bozulmamış vakar ve sükunetine hayret etmişler'dir. Hugo tabiat panosisizmini yorumlar; bu, âlimlikle (mesela, **Le sacre de la Femme**), "ayrılık üzerinde birliğin, faniler üzerinde Bakî olanın; sınırlayan, kısaltan, iş bozan ve inkâr eden herşeyin üzerinde evrensel ve aktif bir hayatın zaferi" ile alâkalı düşünceleridir.¹¹² **La Satyre**'de yarısı insan yarısı keçi bir yarı mabut, tanrıların önüne getirilir ve Olimpos'ta yaşayan kibirli Olimpiyalıları eğlendirmek için şarkı söylemesi istenir. "Le satyre chanta la terre monstreuse." Şarkı söylerken onun boyu uzar, tabiat ve hayatın mücessem bir şekli haline gelir. Son mısradan, şarkı söyleyen mabut kendi kendine "place à tout! Je suis Pan, Jupiter, à genoux!" diye söyler. **La Fin de Satan**'da şeytan affedilir ve beklenilmeyen bir şekilde ölür. Allah "Satan est mort! renais, o Lucifer céleste!" demektedir. Kötülüğün gücü yeniden azaltılır, çünkü Allah tarafından gerçekten sevilen Şeytan bizatihi Allah'ın planının bir parçasıydı. **Dieu**'da Hugo kabul etmediği veya alay ettiği Allahsızlık, reybilik, düalizm, Grek çok tanrıcılığı ve İbranî yehovası gibi farklı felsefeleri tek tek sıralar. Ruhanî panteizm bir melek tarafından izah edilir: "Tous le étres sont Dieu; tous les flots sont la mer." Şiir Allah'a yazılmış bir ilâhi ile sona erer; Allah, şaşkıncı bir seri tezat, aynı zamanda zulmet olan göz kamaştırıcı bir nur olarak anlaşılır. "Rien n'existe que Lui; le flamboiement profond." O halde Hugo'da organik, tekâmül eden tabiat, kehanet olarak şiir görüşü, sembol ve mitin şiirin enstrümanları olduğu şeklindeki görüş gibi tüm romantik inançlar ve temalar özetlenmiştir. Hugo'da zıtların, grotesk üzerindeki stres ve kâinatın ahengiyle tamamıyla azaltılan kötülüğün barışması özellikle açıktır ve **Cromwell**'in önsözünde olduğu gibi, Hugo'nun ilk estetik nazariyelerinde bile açıktı. Onun kâhince gayreti, hiddeti ve gösterişli hareketleri şiirle ilgili bu görüşü kaybetmiş nesiller için kibirli ve gülünç hale gelmiş olabilir. Fakat Hugo, romantik tabiat görüşü, insanın tabiatla ayrılmazlığı, yüce tabiat mertebesi ve insanın nihaî tekâmülü lehinde olabilecek tüm delilleri ortaya çıkardı.

Balzac genel olarak romantik olarak addedilmez ve harikulâde eserindeki birçok görüş itibariyle de öyle olmayabilir. Ancak, E. R. Curtius¹¹³ haklı olarak **Human Comedy**'yi okuyan herkesin dikkatini çekmiş olması gereken bir görüşün – Balzac'ın sihir ve gizli bilgilere ilgisinin – üzerinde durmuştur. Balzac'ın dinî görüşleri ile alâkalı bir çalışma onun kendini birçok kez Swedenborg taraftarı ilân ettiğini ortaya çıkarıyor. Otobiyografi diyebileceğimiz, çok şey ihtiva eden **Louis Lambert**'de aslında Balzac'a ait olması gereken bir sistemin açıklaması ve

¹¹² Herbert J. Hunt'dan iktibas edilen **The Epic in Nineteenth Century France** (Londra, 1941), s. 282, 293.

¹¹³ **Balzac** (Bonn, 1923).

“Kuzey’in Buda’sı” olarak Swedenborg’un bolca methi vardır. **Seraphita** da Swedenborg’un fikirleriyle doludur; o, Balzac’ın Katoliklik’e ve onun siyasî Katolik’i özel tasdikine uygun saymış olması gereken teosofik ve panteistik enfüsilik felsefesidir. Balzac’ın gerçek dinî görüşleri her ne olursa olsun, o, kesinlikle kendisinin **magisme** dediği bu organik tabiat görüşünü kabul ediyordu. O, çağdaş biyolojiden, bilhassa Geoffroy Saint-Hilaire ve onun sadece **bir** hayvan vardır şeklindeki görüşünden derinlemesine etkilenmişti. O, tamamının “tabiatın birliği”ne taraf olduğu manyetizma, hipnotizma ve frenolojinin tüm şekilleri tarafından kuşatılmıştı. Romantik taraftarları gibi, Balzac da sezgi kuramına sahipti; onun yerine, onu içgüdü ve düşünce derinliğinden ayıran tuhaf bir terimi, **spécialiteyi** kullanır.¹¹⁴ O, aynı zamanda, tüm âyinlere, kütlere, mitlere, dinî hikmetlere ve sanat kreasyonlarına sembolik yorum getiren ateşli bir mitologdu. “Bugün mermer kitabelerdeki hiyeroglifler artık etkili değil, ama ya dünyalarını birleştiren efsanelerde?” Balzac **La Peau de Chagrin** ile ilgili “*tou y est mythe et figure,*” diyordu.¹¹⁵ O kendisi sürekli olarak sembolik yorumlar yaptı; meselâ, **La Vieille fille, Orlando Furioso**’nun tuhaf sembolik bir kullanımını ihtiva ediyor. Eserinin geniş uzantıları onu gösteremeseler de, Balzac ilhamını özel bir çeşit romantik metafizikten, fizikten veya sözde zıt güçlerin denge kanunları (laws of compensation), artı eksileri, akışkanları, v.s.’si olan enerji ilminden aldı.

Bugün daha az tanınan yazarlardan birçoğu bizim ölçülerimize uyuyor. Pierre-Simon Ballanche mistik Pisagor’a ait tabiat fikrine ve âlemler ahengine sahipti (yedi âlem sonsuz ahenk verirler). Yeni manyetizma ile, maddenin manalaştırılacağı bir vahiy sunulur ve, asimilasyon sayesinde, hayvanlar, hayatları insan hayatına dönüşürken, yok olurlar. Ballanche hem bir mitolog ve fantastik tabiat filozofu hem de, Mallarme’den çok önce, duyar birliğini idrak eden bir sembolist idi.¹¹⁶

Edgar Quinet’in Ballanche’la ve, şüphesiz, Almanlar’la alâkası vardır. Ona göre, din şairin işi idi; sâbit dinî inanışla ilgili sembolleri yeniden ele almak için, onları tahrip eder. Quinet, ayrıca, “bütün efsaneleri tek efsane haline getirerek onları barış”tıracak gelmesi beklenen evrensel bir destana da inanıyordu.¹¹⁷

Maurice Guérin de planımıza uymaktadır. O temel anlaşma noktalarını gösterir: Tabiatın esas birliği ile ilgili görüşler, yaratma zincirinde süreklilik, görevi “*flattant appareil de symboles qu’on appelle l’univers*”in şifresini çözmek olan şairlerde özellikle aktif bulunan insandaki sevgi yeteneğinin üstünlüğü. Onun tabiatla

¹¹⁴ **Louis Lambert**, parça 16.

¹¹⁵ Curtius, **Balzac**, s. 59-70.

¹¹⁶“Tous les sens se réveillent réciproquement l’un l’autre. Il y aurait là en quelque sorte, des onomatopées de couleurs tant tout est harmonie dans l’homme et dans l’univers.” Hunt, a.g.e., s. 99. **La Ville des Expiations**’dan.

¹¹⁷ Hunt, s. 137’de iktibas edilen Avant propos to **Merlin**’den, “Concilier toutes légendes en les ramenant à une seule.”

aynılık duygusu, dergisinde güzel güzel ifade edilir. “Se laisser pénétrer à la nature...s’identifier au printemps... aspirer en soi toute la vie... se sentir à la fois fleur verdure, oiseau chant, fraîcheur, élasticité, volupté, serenite.” Guérin “sentir presque physiquement que l’on vit de Dieu et en Dieu” (Tanrı ile iç içe olmayı, hemen hemen Tanrı’da yaşamayı) hissetmek ister. O, **Le Centaure** gibi, yeni putperest mitleri ortaya koymayı, **Méditation sur la mort de Marie**’deki gibi tabiatı ruhanileştirmeyi arzu ediyordu; insanlığın ve bir çocuk olarak kendisinin kaynaklarına yükselmek için, “point de départ de la vie universelle”i¹¹⁸ bulmak için romantik susuzluk duyuyordu.

Gerard de Nerval Fransız romantikler arasında en mistiği, tabiat üstüsüdür; tanıdığı ve sevdiği en fantastik Almanlar’a da en yakın olanıdır. Sembolistler onu müjdecileri olarak tanımaktadırlar. **Aurélia**, özellikle müellifin kendisinin tüm hayatını mite dönüştürmeye teşebbüs eden bir görüşler ve hayaller dizisidir. Nerval, tam Keats gibi, hayalin yarattığı her şeyin kelimesi kelimesine doğru olduğuna inanıyordu. Nerval’in çalışmasının tümü hayal sembolleri ve mitlerden oluşan bir âlemdir. O, Swedenborg felsefesi ve diğer gizli inançlarla doludur; tabiat baştan başa semboliktir. O “dünyayı ilk ahengiyle yeniden kurmak için tüm canlı varlıkların büyük bir fitne”sinden söz eder. “Kendi kendime ‘onunla kendimi aynileştirmeksizin Tabiat’ın dışında bu kadar uzun süre nasıl var olmuş olabilirim?’ dedim. Her şey yaşar, her şey hareket eder, her şey haberleşir; benden ve başkalarından neşet eden manyetik ışınlar serbestçe sonsuz yaratılmışlar zincirinin bir tarafından öbür tarafına geçer; o, dünyayı örten bir ağdır ve onun süslü iplikleri birinden diğerine, gezegenlerden yıldızlara yol olur. Şu anda dünyada esirim, ama sevinç ve üzüntülerimi paylaşan kümeleşen yıldızlarla sohbet ediyorum!”¹¹⁹

Fransız romantizminin kaynaklarının bir kısmından – Swedenborg’dan, Saint –Martin’dan, Almanlar’dan evvelce bahsettim. Ancak Fransız düşünüşünün her safhasında bir hayli benzer faaliyetlerin var olduğunu lâyıkiyle anlamamız gerekiyor. Tarihte Michelet bir “tarihî sembolizm” önerdi. Sayısız yeni Katolik düşünür temel romantik akide ve düsturların birçoğunu paylaştı. “Hegel ve Bonald’ın doktrinleri arasında göze çarpan bir benzerlik” vardır.¹²⁰ Joseph de Maistre’in kafası, en azından gençliğinde, devrin esatirî, Masonik ve Illuminati fikirleriyle doluydu ve onlar onun olgun düşüncesinde kuvvetli izler bıraktılar. Bonald’a yazılan bir mektup “fizikî âlem bir hayalden veya, bana katılırsanız, ruhî âlemin bir tekrarı olan formülden başka bir şey değildir”, diye beyan etmektedir. Madde akıldan bağımsız olarak var olmaz. Katolik inancı çok tanrıcılığı tamamen reddetmez; o daha çok Greko-Romen

¹¹⁸ Journal, 10 Aralık 1834; 25 Mart 1833; 21 Mart 1833, **Œuvres**, b. H. Clouard (Paris, 1930), **1, 253, 167, 147.**

¹¹⁹ **Aurélia**, çeviri Richard Aldington (Londra, 1932), s. 51-52.

¹²⁰ Bk. George Boas, **French Philosophies of the Romantic Period** (Baltimore, 1925), s. 73.

mitolojisini açıklar ve tashih eder. “Allah’ın ismi, şüphe yok ki, müstesna ve paylaşılmazdır; bununla beraber, gökte ve yerde birçok tanrı vardır. Akıl sahipleri, daha iyi âlemler, ilâhlaştırılmış insanlar vardır. Hıristiyanların tanrıları azizlerdir.”¹²¹

Kısmen Alman kaynaklarından, özellikle Schelling’den, beslenen tüm eklektik akım bizim planımıza uygundur ve dönemin Fransız bilimdekilerin, bilhassa biyolojidekilerin çoğu, içerisinde Fransız romantizminin serpilip geliştiği tüm zihinsel “iklim”i yeniden ortaya çıkarmaya yardım eder.

İngiltere’ye dönersek, esas noktaların hepsinin üzerinde Fransız ve Almanlar’la tam mutabık olduklarını görebiliriz. İngiliz romantik akımının büyük şairleri aynı şiir görüşüne, aynı hayal anlayışına, aynı tabiat ve akıl fikrine sahip oldukça uyumlu bir grup oluştururlar. Onlar poetik üslûbu, hayalî sembolizmi ve on sekizinci yüzyılda uygulanmış her şeyden gayet farklı olan ve çağdaşları tarafından muğlak ve neredeyse anlaşılmaz olduğu düşünülen miti de paylaşırlar.

İngiliz romantik şairler arasındaki hayal kavramlarının yakınlığının ispatına hemen hemen hiç gerek yoktur. Blake tüm tabiatı “hayalin ta kendisi” saymaktadır. En yüce gayemiz şudur:

Bir Zerre Kum’da bir Âlemi
Bir Yaban Çiçeği’nde Allah’ı görmek,
Tutmak avucunuzda Sonsuzluğu
Ve bir saatlik süre içinde Ebediyeti.¹²²

Nitekim hayal, sadece Aristotle veya Addison’ın yaşamış olduğu, akıl ve mantık arasında bir yerde, görme gücü değil, hatta Hume ve birçok başka on sekizinci yüzyıl kuramcısı tarafından “doğuştan gelen duyarlılığın birleştirme gücünün ve kavrama yeteneğinin kombinasyonu”¹²³ olduğu düşünülen şairin keşif gücü değil, aynı zamanda sayesinde aklın “gerçeği kavradığı, tabiata, tabiatın arkasında veya içerisinde olup ekseriyetle algılanmayan bir şeyin sembolü olarak mana verdiği” bir yaratıcı güçtür.¹²⁴ Bu yüzden, hayal idealist bir bilgi kuramının dayanağı olan mihanikî dünya resminin Blake tarafından kabul edilmeyişinin de dayanağıdır –

Aşikâr kılındığında Güneş ışığı
Kendisine bakan uzva amade olur;¹²⁵

¹²¹ *Œuvres*, 4, 541’de *Le Pape*, Viatte iktibas etti, 2, 80.

¹²² “Auguries of Innocence,” *Poetry and Prose of William Blake*, b. Geoffrey Keynes (New York, 1927), s. 118.

¹²³ *From Classic to Romantic* (Cambridge, Mass., 1946), s. 113’teki Walter J. Bate’in tasviri.

¹²⁴ I. A. Richards, *Coleridge on Imagination* (Londra, 1935), s. 145.

¹²⁵ “For the Sexes: The Gates of Paradise,” *Blake*, s. 752.

ve, şüphesiz, estetik bilimin aslı, sanatın ve onun kendine özgü sanat çeşidinin ispatıdır. Bu hayal anlayışı, onun aklanma vasıtası olarak, mitin, mecazın ve sembolün gerekliliğini teslim etmektedir.

Wordsworth'deki hayal kavramı, daha çok on sekizinci yüzyıl nazariyelerine yakınlık duyup natüralizmle uzlaşsa da, temelde aynıdır. Yine de, Wordsworth bütünüyle Hartley'in diliyle¹²⁶ izah edilemez; hayal onun için “yaratıcıdır”, gerçeğin tabiatına vâkıftır ve bundan dolayı da sanatın kabul edilebilir sebebi veya açıklamasıdır. Şair “eşyaların hayatına nüfuz ed”en faal bir kimsedir. Bu yüzden hayal, yalnızca “en bayağı çiçek” veya hakir eşek, aptal bir oğlan ya da sadece bir çocuk olsalar bile nesnelere başka kalıplara sokan, onların zihinlerindeki keşfeden bir bilgi organıdır: “Güçlü kâhin, mutlu yanları gören”dir.

Son kitabın ortadaki bir bölümündeki **Prelude**'ün tamamı,

Mutlak kudretin bir başka adı
Ve en açık sezgi, akıl zenginliği
Ve onun çok yüce mizacındaki idrak¹²⁷

denen şairin hayalinin bir hikâyesidir.

Landor'a yazdığı bir mektupta, Wordsworth ona “şiirde beni kuvvetli bir şekilde etkileyen sadece hayalî olanlar, yani ehl-i vukuf olanlar veya Ebediyet'e dayananlardır,” demektedir. “Bütün büyük şairler bu açıdan güçlü Mutaassıp kimselerdir.”¹²⁸

Coleridge nazariyesi ve uygulamasında hayalin nasıl merkezî bir rol oynadığını açıklamak nerede ise gereksizdir. I. A. Richards'ın **Coleridge on Imagination** isimli bir kitabı vardır, ve son zamanlarda R. P. Warren nazariyeyi **Rime of the Ancient Mariner** ile dikkatlice ilişkilendirmiştir.¹²⁹ Birincil ve ikincil hayal hakkındaki **Biographia Literaria**'da, ana bölüm alıntı yapmaya gerek duyulamayacak kadar iyi biliniyor.¹³⁰ O, şekil açısından Shelling yanlısıdır; genellikle Coleridge'in teorisi Almanlar'a yakinen bağımlıdır. Onun “hayal” için kullandığı muhayyile (esemplastic power) Almanca'nın şekilce tuhaf etimolojisine

¹²⁶ Arthur Beatty'nin **William Wordsworth: His Doctrine and Art in their Historical Relations** (2. b., Madison, 1927)'da kastettiği gibi.

¹²⁷ **Prelude**, XIV, 190, vd..

¹²⁸ 21 Ocak 1824. E. de Selincourt tarafından basılan **Letters : Later Years** (Oxford), 1, 134-35'te.

¹²⁹ **The Rime of the Ancient Mariner: With an Essay by Robert Penn Warren** (New York, 1946).

¹³⁰ **Biographia Literaria**, b., J. Shawcross, 2, (Oxford, 1907), 12. T.S. Eliot onu “Andrew Marvell” (1921)'de iktibas etti, **Selected Essays** (Londra, 1932), s. 284'de tekrar basıldı; keza I. A. Richards tarafından **Principles of Literary Criticism** (Londra, 1924), s. 284'de alıntı yapıldı. O zamandan beri haddinden fazla tekrarlandı.

dayanan “Einbildungskraft”ın bir tercümesidir.¹³¹ Fakat, Coleridge, tuhaf **Dejection**(1802) adlı eserde olduğu gibi, anlaşılmaz teknik terminolojiyi ihmal edince, o yine “hayalin ruhunu şekillendirmekten, âlemin bulanık bir benzeri olarak **inandığımız** her şeyin değil de mevcudatla ilgili **düşünebileceğimiz** her şeyin”¹³² hayalinden bahseder. Şayet Coleridge Almanlar’ı tanımamış olsaydı, neo-Platonik nazariyeyi, tıpkı Shelley’nin **Defense of Poetry** adlı eserinde yaptığı gibi, izah edebilirdi.

Shelley’nin **Defense of Poetry**’si, genel bir anlayışla, Coleridge’in teorisi ile aynı idi. Hayal “sentez ilkesi”dir. Şiir “hayalin ifade edilmesi” olarak tanımlanabilir. Bir şair ebedî olana, bakî olana ve bir olana iştirak eder. Şiir “dünyanın saklı güzelliği”nden örtüyü kaldırır ve “bilinen nesnelere sanki bilinmiyorlarmış gibi bir hale sokar.” “Şiir insandaki ulûhiyetin getirdiklerini, belâ ve inayeti, bozulmaktan kurtarır.” Shelley’e göre, hayal üretkendir, ve şairin hayali gerçeğe götüren bir bilgi vasıtasıdır. Shelley, Blake hariç diğer İngiliz şairlerinden daha haşin bir şekilde, şiirsel anın görme anı olduğunu, kelimelerin bir “zayıf gölge”den başka bir şey olmadıklarını, eserdeki fikrin “solan bir ateş koru” olduğunu ifade eder.¹³³ Shelley’de, şiirsel yetenek, niyet ve şuur arasında yaşanan en köklü ayrılıkla karşılaşırız.

Keats, (Hazlitt’in etkisi altında) hem Coleridge hem de Shelley’den daha fazla duygusal kelime hazinesine sahip olmasına rağmen, onun görüşlerinin birbirine yakınlığı ve temel benzerlikleri açıkça görülür. Fakat o, ayrıca, “Hayalin Güzellik olarak anladığı şey, evvelce var olsa da olmasa da, Gerçek olmalıdır,”¹³⁴ demektedir. Clarence D. Thorpe, Keats’in konu ile alâkalı dağınık ifadelerinin tümünün analizini yaparken, şu sonuca varır: “Böylesi, yaratıcı hayal gücü, eskiye sarılan, yüzeyinin altına nüfuz eden, orada uyuklayan gerçeği uyandıran, ve yeniden tesis eden, güzel sanatsal güç ve güzellik şeklinde yeniden inşa edilmiş kâinata tekrar şekil veren bir görme, uzlaştırma ve birleştirme gücüdür.”¹³⁵ Bu, tüm romantik şairlerin hayal kuramlarının özeti olabilir.

Açıkça, böyle bir teori bir realite teorisini, özellikle de tabiat teorisini ifade eder.Tabiat anlayışı hususunda büyük romantik şairler arasında ferdî farklılıklar vardır. Fakat onların hepsi, - Wordsworth Newton’u beğenip, en azından ortodoks yorum yaparken, onu kabul etse de, on sekizinci yüzyılın mihanikî kâinatına yapılan

¹³¹ “Einbildungskraft” Coleridge tarafından “In-eins-Bildung” şeklinde şerhedilir. Fakat “ein” önekinin “in-eins” ile hiçbir münasebeti yoktur.

¹³² 15 Ocak, 1804. E. H. Coleridge tarafından basılan **Letters**, 2 (Londra, 1890), 450.

¹³³ J. Shawcross tarafından basılan Shelley’nin **Literary and Philosophical Criticism** (Londra,1909) adlı eseri, s. 131, 155, 153.

¹³⁴ M. B. Formann’ın bastığı **Letters** (4. b., Londra, 1952), s. 67’deki 22 Kasım 1817 tarihli B. Bailey’e yazılan mektup.

¹³⁵ **The Mind of John Keats** (Oxford, 1926), s. 126.

ortak itirazı paylaşırlar. Romantik şairlerin hepsi tabiatı organik bir bütün olarak, bir atom kalabalığından ziyade benzeri üzerinde – bilimsel çıkarmaların yanı sıra gerçek veya (onlardan çok daha fazla gerçek olan) estetik değerlerden ayrı olmayan bir tabiatı düşündüler.

Blake onlardan biraz farklıdır. Newton tarafından kişileştirilen on sekizinci yüzyıl kozmolojisine şiddetle karşı çıkar.

Dilerim Allah'tan korusun bizi,
Tek Görüş ve Newton'un uykusundan.¹³⁶

Blake'in yazıları Locke ve Bacon'ın ayıplamalarıyla, atomizm, deizm, tabii din v.b. ile doludur. Fakat o, tabiatın romantik ilâhlaştırılmasına katılmaz; o, Wordsworth'ün **Excursion**'a yazdığı önsözü açıkça tenkit ediyor: “Beni böyle uyan (fitting) ve uyulan (fitted) şeylere inandıramazsın.”¹³⁷ Blake'e göre tabiat her yerde faziletini yitirmiştir. O, insanla birlikte mahvoldu; insanın günahı (Hz. Adem'in günahı) ve fizikî âlemin yaratılması aynı olaydı. Gelecek Altın Çağ'da tabiata (insanla birlikte) eski ihtişamı iade edilecektir. Blake'de, insan ve tabiat yalnızca süreklilik arz etmezler, aynı zamanda birbirlerine işaret ederler:

Bir Kum tanesi,
Karadaki her Taş,
Her kaya, her tepe,
Her çeşme her çay,
Her nebat, her ağaç,
Dağ, tepe, toprak ve deniz,
Bulut, Meteor, ve Yıldız
Uzaklarda görülen insanlardır.¹³⁸

Özellikle Milton'da tabiat ters düz edilmiş insan bedeni gibi görünür. Dünyanın bir yanından öte yanına sıralanan dağ silsileleri Albion(İngiltere)'in kırılmış omurgasıdır. İngiltere dışında hiçbir şey mevcut değildir; güneş, ay, yıldızlar, yeryüzünün merkezi ve denizin derinliği, hepsi Milton'ın zihninde ve bedeninde idi; hatta zaman nabız atışı, mekân kan küreciğidir. Belirsiz sembolizm, keskin anlatım biçimi bu son şairlerin geniş çapta okunmasını engellemişlerdir, ama

¹³⁶ 22 Kasım 1802 tarihli T. Butts'a yazılan mektup, **Blake**, s. 1068.

¹³⁷ A.g.e., s. 1026 (1826'da yazıldı).

¹³⁸ 2 Ekim 1800 tarihli T. Butts'a yazılan mektup, a.g.e., 1052.

Damon, Percival, Schorer ve Frye¹³⁹ tarafından yazılan kitaplar, Eflatun'dan Paracelsus, Böhme ve Swedenborg'a intikal ettiği gibi, Blake'in kendisini büyük **Naturphilosophie** geleneğine yerleştiren zanlarının incelik ve uygunluğunu göstermiştir.

Wordsworth'ün tabiat anlayışında animistik panteizme benzer bir şeyden, geleneksel Hıristiyanlık'la uzlaştırılabilir bir anlayışa değişim vardır. Tabiat canlıdır, diridir, Allah ile veya Dünya ruhu ile doludur. Mevcudiyeti esrarenğizdir; o bir korku terbiyesi ve zevk hizmeti verir.¹⁴⁰ Tabiat, keza, bir lisandır, bir semboller sistemidir. Simpon Pass'deki kayalar, kayalıklar, ırmaklar

Hepsi bir aklın çalışma tarzı gibiydi
Aynı yüzün özellikleri, tek ağacın çiçekleriydi;
Büyük Vahy'in hususiyetleriydi
Sonsuzluk çeşitleri ve sembolleriydi.¹⁴¹

Şayet Wordsworth'ün bu kavramlara atfettiği “nesnelliği” sorgularsak, idealist bilgi kuramını yanlış anlardık. O, aşağıdaki parçaya benzer parçalara rağmen, sadece öznel haksız bir talep değil, diyalektik bir ilişkidir.

... senin kendinden gelendir o, vermen gereken,
Başkasının asla alamayacağı.¹⁴²

Zihin bir ekip gibi çalışmalıdır ve böyle olmasını gerektiren tabiatın ta kendisidir.

... sesim
Tek başına Aklın (ve belki tüm cinslerin daha fazla miktarda gelişen güçlerinin) zahirî Dünyaya ne güzel yakıştığını: - ve
Zahirî dünyanın Akl'a ne güzel yakıştığını
Haykırıyor;
Ve (daha değersiz bir ismin verilemeyeceği)
Birleştirilmiş güçle başardıkları kâinat.¹⁴³

¹³⁹ S. Foster Damon, **William Blake** (Boston, 1924); William C. Percival, **William Blake's "Circle of Destiny"** (New York, 1938); Mark Schorer, **William Blake** (New York, 1946); Northrop Frye, **Fearful Symmetry: A Study of William Blake** (Princeton, 1947).

¹⁴⁰ J. W. Bedach, **The Concept of Nature in Nineteenth Century English Poetry** (New York, 1936)'da ve R. D. Havens, **The Mind of a Poet** (Baltimore, 1941)'deki mükemmel tartışmalar.

¹⁴¹ **Prelude**, VI, 636, vd..

¹⁴² A.g.e., XII, 276-77.

¹⁴³ **Excursion**'ın önsözü. **Poetical Works**, b. E. de Selincourt ve H. Darbishire (Oxford, 1949), 5, 51.

Cudworth, Shaftesbury, Berkeley ve diğerlerindeki bu fikirlerin menşei bellidir; Akenside ve Collins'de bazı şiirsel beklentiler vardır, ama Wordsworth'de bir metafizik tabiat kavramı olan tabiat felsefesi şiire girer ve yüksek bireysel ifadesini – tepelerin, dünyanın hemen hemen hayalî gerçek dışılığı ile ilgili canlı duygu ile birleştirilmiş sâbit, ezeli tabiat şekillerinin tedirginlik veren huzurunu – bulur.

Genel tabiat kavramını arkadaşı Coleridge ile paylaşır. Wordsworth'ün tüm temel kavramlarını Coleridge'dekilerle kolayca eşleştirebiliriz; belki onların kullandıkları ifadeleri, başlarda Cambridge Eflatuncularının ve Berkeley'in öğrencisi olan Coleridge'in tesiri dolayısı ile.

İçimizdeki ve dışarıdaki tek Hayat...
 Ve eğer cansız tabiatın tümü... ne olurdu
 Yapay ve engin, entelektüel bir meltem... (esseydi)
 Her birinin ruhu ve herkesin Allah'ı derhal...

“senin Allah'ının mırıldandığı ezeli lisan...” “Sembolik güçlü bir alfabe” ve özne-nesne ilişkisi fikri:

Ancak ne verdi isek onu alırız
 Ve yalnızca kendi hayatımızda yaşar Tabiat!¹⁴⁴

- bunlar eski şiirlerden alıntılardır. Coleridge, son zamanlarında, Shelling'in ve Steffen'in **Naturphilosophie**'sinden çokça istifade eden zarif bir tabiat felsefesi geliştirdi.¹⁴⁵ Tabiat, insanın kendi aklına terakkisi ile kıyas edilerek uyumlu bir şekilde yorumlanır, ve Coleridge vitalizm (dirimselcilik) veya panpsişizme yakın bir fikri desteklemek için tüm çağdaş spekülâtif kimya ve fiziğe (elektiriğe, manyetizmaya) müptelâ olur.

Bu çağdaş bilimin yankıları Shelley'in fikirlerine, hatta hayallerine de nüfuz eder. Onun şiirlerinde kimya ile, elektrikle ve manyetizma ile alâkalı nazariyelere – Erasmus Darwin ve Humphrey Davy tarafından izah edilen nazariyelere göndermeler vardır.¹⁴⁶ Fakat genel ifadelerle Shelley “tabiatın ruhu”nda özellikle Wordsworth ve

¹⁴⁴ E. H. Coleridge tarafından basılan **The Poems** (Oxford, 1912), s. 101-02, 132, 242, 365'teki “The Eolian Harp,” “Frost at Midnight,” “The Destiny of Nations,” ve “Dejection”dan.

¹⁴⁵ **The Theory of Life** tercüme edilmiş parçaların bir araya getirilmiş şeklinden başka bir şey değildir. Bk. Henri Nidecker, “Praeliminarium zur Neuausgabe der Abhandlung über **Lebenstheorie (Theory of Life)** von Samuel Taylor Coleridge,” **Bericht der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel**, Heft 5 (Basel, 1927), s.7-12.

¹⁴⁶ C. Grabo, **A Newton among Poets: Shelley's Use of Science in Prometheus Unbound** (Chapel Hill, 1930)'da çok delil bulunabilir.

Coleridge'ı taklit eder. Tabiatın dirimselliğiyle ilgili, onun insanla hayatını sürdürmesiyle ilgili, sembol dili ile ilgili aynı kavram vardır. **Mont Blanc**'ın başlangıcında olduğu gibi, öznel ve nesnel işbirliği ve karşılıklı münasebet kavramı da bulunmaktadır:

Uçsuz bucaksız eşyalar âlemi
 Zihinden akıp gider, hızlı dalgalar gönderir,
 Zulmet şimdi – şimdi parıldıyor – kasveti yansıtıyor şu an –
 Şimdi ışık veriyor, suların kaynaklarından
 İnsanın düşünce pınarından onun övgüsü gelir –
 Sesli fakat yarısı kadar.

Bu şu demektir: İnsan aklının dışında bir şey yoktur, ama şuur ırmağının alıcı fonksiyonu zihindeki küçücük aktif unsurdan çok çok daha büyüktür.

Kendi aklım, insan aklım
 Hızlı etkileri alıp veren pasifçe,
 Sürekli bir mübadele sağlayan
 Etrafımızı saran eşyalar âlemiyle.

Biz burada, aklın tepkisizliği vurgulansa da, açık bir al-ver anlayışına, aklın yaratıcı ve tamamen alıcı ilkeleri arasında bir mübadele anlayışına sahip oluyoruz. Shelley tabiatı harikulâde bir cereyan olarak düşünür; o, Wordsworth gibi dağların veya “tenha yerlerin ruhu”ndan ziyade, bulutların, rüzgârın, suyun şarkılarını söyler. Fakat şüphesiz, tabiatla kalmaz, onun arkasındaki muhteşem birliği arar:

Hayat, renkli camlardan oluşan bir kubbe gibi
 Ebediyet nuruna leke sürer beyaz.¹⁴⁷

En muhteşem vecd halinde, tüm bireysellik ve hususîlik dünyanın büyük ahengi ile yok edilir. Fakat Shelley'de eşyaların hayatını sakın bir şekilde araştıran Blake veya Wordsworth'ün aksine, idealin kendisi yok olur, sesi kekeler, en yüksek heyecan tam bir şahsiyet kaybına uğrar, ölüm mukavelesine dönüşür, imha olur.

Keats'de romantik tabiat anlayışı ortaya çıkar, ama sadece hafifletilmiş şekilde; **Endymion**'ın veya “Ode to a Nightingale”in şairinin tabiatla ve eski zamanların tabiat mitolojisi ile ilişkisini inkâr etmek zor olsa da. **Hyperion** (1820),

¹⁴⁷ **Adonais**, 462-63. mısralar.

Oceanos'ın arkadaşı Titans'a yaptığı konuşmadaki gibi, kapalı bir şekilde, iyimser bir evrimciliğe işaret eder:

Tabiat kanununun hükmüyle, zorla değil ...
Sen güçlerin ilki olmadığın için
Bu yüzden sonuncu değilsin ...
Bu yüzden topraklarımıza taze bir mükemmellik basar
... zira ezeli kanundur:
Güzellikte birinci güçte birinci olmalı.¹⁴⁸

Fakat Keats, belki tıp öğrencisi olduğu için, romantik tabiat anlayışından en az etkilenen oldu.

Bu anlayış sadece kesik kesik de olsa, romantik hayal fikrine katılmayan Byron'da da görülür. O, Shelley ile devamlı arkadaş oldukları dönemde, Cenova'da yazılan **Childe Harold** (1818)'in özellikle üçüncü bölümünde mevcuttur:

Yaşarım kendi dışımda,
Olurum hissesi çevremdekilerin
Ve yüksek dağlar bir duygudur bende.

Byron da şöyle der:

... sonsuzluk duygusu
En az yalnız olduğumuz yalnızlık içinde
Öyle hissedilen;
Varlığımızdan geçen, sonra eriyen
Ve "ben"den temizlenen bir gerçek.¹⁴⁹

Ancak, genelde Byron, Newton'a ait dünya sistemine inanan ve hep insanın ihtiras ve mutsuzluğunu tabiatın sakin ve kayıtsız güzelliği ile karşılaştıran oldukça deist biridir. Byron insanın yalnızlık korkusunu, boş mekân korkusunu biliyor ve hem on

¹⁴⁸ II. Kitap, 181-90,189,212,228-29. mısralar.

¹⁴⁹ **Childe Harold**, III. Fasil, 72, 90. kıtalar.

sekizinci yüzyıl kozmolojisini hem de büyük romantik şairlerin dünyasındaki devamlılık duygusunu ve çevre ile uyum niteliği(at-homeness)ni tamamıyla reddetmiyor.

Bu şiirce hayal ve kâinat ile ilgili tabiat anlayışı şiirce uygulamalar için alenî sonuçlara sahiptir. Büyük romantik şairlerin tamamı mitleri ortaya çıkaran kimselerdir; uygulamaları, şairin anahtarına sahip olduğu dünyanın tam bir mitolojik yorumunu yapma girişimleri hesaba katılarak anlaşılması gereken sembolistlerdir. Blake'in çağdaşları mit şiiri yeniden canlandırmaya başladılar; bu durum onların Spenser'a **Midsummer Night's Dream** ve **The Tempest**'a, Burns'ün şeytanları ve büyücülerine, Collins'in Highland hurafelerine ve onların şair için değerine ilgisinde, Gray'in sözde-Norse mitolojisine ve Jacob Bryant ve Edward Davies'in antik şeyler hakkındaki araştırmalarına olan ilgide de görülebilir. Fakat büyük ölçüde yeni bir mitoloji yaratan ilk İngiliz şair, Blake idi.

Blake'in mitolojisi İncil'e ve Milton'a ait birçok unsurla birleşse de, ne klasik ne de Hıristiyan'dır. Kabaca birkaç Kelt (Druidical= Eski İngiltere'de yaşamış putperest bir kavim) mitolojisine veya daha çok, isimlere yakındır, ama esasen o orijinal (belki haddinden fazla orijinal) hem bir hilkat nazariyesi hem de bir vahiy: bir tarih felsefesi, bir psikoloji ve (son zamanlarda vurgulandığı gibi) bir siyasî ve ahlâkî görüş vermeye çalışan **Songs of Innocence** ve **Songs of Experience**'in en basitlerine bile Blake'in sembolleri nüfuz eder. Onun, **Jerusalem** gibi, son şiirleri elde ettiğimiz estetik ödüllere uygun olmayan bir yorum gayreti gerektirir; ama Northrop Frye, Blake'in kültür devreleri, metafizik zaman teorileri üzerine sık sık anlaşılmaz ve sanat kokan, ama Toynbee'yi, vaktinde Dunne'yi alkışlayan ve modern antropolojiyi bir dönem için anlaşılır olması gereken ilk mitlere ve ayinlere sahip ilkel toplumun her tarafındaki evrensel yayılma ile alâkalı spekülasyonlar üzerine fikirleri olan fevkalâde surette orijinal bir düşünür olduğunu kesinlikle, ikna edici bir şekilde göstermiştir.

Wordsworth, ilk bakışta, sembolizm ve mitolojiden en uzak olan bir şairdir. Josephine Miles, **Wordsworth and the Vocabulary of Emotion**¹⁵⁰ adlı çalışmasında onu duyguları ifade eden ve onlara özel olarak isimler veren ilk şair örneği olarak almıştır. Ancak Wordsworth nazariyesinde tasvirler önem verir ve mitolojiye kesinlikle kayıtsız değildir. O animizm dikkate alınarak yorumlanan Grek mitolojisine duyulan yeni ilgide önemli bir rol oynar. "The World is too Much with Us" isimli bir sone vardır ve **Excursion** (1814)'in dördüncü kitabında bir ırmaktaki havuzu boşaltan Greklerin sahip olmuş olabilecekleri bulanık ölümsüzlük işaretini kutlayan bir bölüm vardır. Daha sonra klasik mitolojiye, "kendisini gerçek duygu ile

¹⁵⁰ Berkeley, 1942.

birleştirebilen” malzemedan dolayı Wordsworth’ün savunduğu şiirlere, “Laodamia”ya ve “Ode to Lycoris”e dönüş vardır.

Fakat, çok daha önemlisi, onun şiirini semboller istilâ etmiştir. Cleanth Brooks “Ode: Intimations of Immortality”nin nasıl bir çift zıt ışık metaforuna dayandığını ve hatta “Upon Westminster Bridge” sonesinin her şeyi istilâ eden mecazı nasıl gizlediğini inandırıcı bir tarzda göstermiştir.¹⁵¹ **The White Doe of Rylstone**, hemen hemen ortaçağa has bir anlamda (Dişi geyik hayvanlarla ilgili kinayeli bir izahatta herhangi bir hayvan gibidir.) gerçekten kinayeli olabilir, ancak bu son parça bile Wordsworth’ün alegorik tarzında, tasvirî mahiyette yazılanları, duyguların ve halet-i ruhiyenin isimlendirilmesi ve tahlilini aşma gayretini göstermektedir.

Coleridge’de sembolizm kuramı merkezîdir; sanatkâr bizimle sembollerle konuşur ve tabiat sembolik bir dildir. Coleridge’de sembol ve kinaye arasındaki fark hayal ile kuruntu (Bu, bazı açılardan, hayal kuramı olarak da tanımlanabilir), deha ve yetenek, mantık ve anlayış arasındaki farkla ilişkilidir. Son yapılan tartışmada o, kinaye soyut fikirlerin tek başına manalı objelerden çıkarma yapmaktan başka bir şey olmayan resim diline tercümesinden farklı bir şey değildir. Diğer taraftan, bir sembol fertteki özeline, özeldeki geneline veya geneldeki evrenselin kısmen ortaya çıkması ile karakterize edilir; dahası, bir sembol dünyevî varlıkların içinde ve her yerindeki ezeli varlıkların kısmen de olsa görülmesi ile tarif edilir. Sembollerin melekesi hayaldir. Coleridge eskiden yaptığı birçok konuşmasında klasiğin Hristiyan mitolojisinden ayrı olduğuna hükmetmiştir; fakat daha sonra, sembolik olarak yeniden tefsir edilen Grek mitolojisiyle ilgilendi ve Schelling’in **Über die Gottheiten von Samothrace** (1815) isimli makalesine yakinen bağımlı olan “On the **Prometheus** of Aeschylus” (1825) adlı tuhaf bir piyes yazdı.¹⁵²

Coleridge’in yazdığı ilk büyük şiirler kesinlikle baştan başa semboliktirler. Son zamanlarda R. P. Warren, **Ancient Mariner**’in, haddi aşan ama genel tez olarak ikna edici bir yorumunu yapmıştır – tüm şiir “sacramentalizm” kavramını tabiatın ve bütün tabiat varlıklarının kutsallık fikrini kapalı olarak ifade eder ve ay ışığı ve güneş ışığıyla, rüzgâr ve yağmurla ilgili semboller üzerine kuruludur.¹⁵³

Shelley’nin sembolist ve mitolog olmasının delile ihtiyacı yoktur. Shelley’nin şiirleri sadece tamamıyla mecazî değildir; o, aynı zamanda **Prometheus Unbound** (1820)’da, “Witch of Atlas”da ve **Adonais** (1821) gibi şiirlerde klasik malzemeleri çok serbestçe kullanan yeryüzünün kurtuluşu ile ilgili yeni bir mit ortaya koymayı

¹⁵¹ **The Well Wrought Urn** (New York, 1947).

¹⁵² Shedd’in bastığı **Complete Works**, 1 (New York, 1853), 437-38’deki **The Statesman’s Manual**; W: K. Pfeiler, “Coleridge and Schelling’s **Treatise on the Samothracian Deities**,” **Modern Language Notes**, 52 (1937), 162-65.

¹⁵³ New York, 1946.

arzuluyor. Bu son şiir (Adonais) yalnızca Bion ve Moschus geleneğinde pastoral bir mersiye olarak görülürse, şüphesiz yanlış yorumlanabilir. Shelley'nin şiirlerinde baştan sona kadar tekrar tekrar karşımıza çıkan sembollerden oluşan oldukça ahenkli bir sistem işlemektedir: Kartal ve (Gnostik geçmişe sahip olan) yılan, tapınaklar, kuleler, kayık, ırmak, mağara ve, şüphesiz, örtü, ufak renkli cam kubbe ve beyaz sonsuzluk ışığı.¹⁵⁴

Ölüm yaşayanların hayat dedikleri örtüdür:
Uyurlar, örtü kaldırılır.¹⁵⁵

Shelley'de vecd hâli hararetle, yüksek perdeden bir ses tonu kullanır, ses yüksek noktalarda kırılır; o etkilenir, "Bayılıyorum, kuvvetim kesilir! "Hayat dikenleri üzerine düşerim! Kanarım,"¹⁵⁶ diye feryat eder. Shelley bizden ferdiyet sınırlarını geçip nirvana ile bütünleşmemizi ister. Bu bütünleşme çağrısı onun üslûbunun hâkim bir özelliğini de açıklar; sinestezi ile Shelley'deki farklı duygu alanlarının birleşmesi onun zevkten acıya, üzüntüden sevince duyguları hızlı bir şekilde hâlden hâle sokması ve birleştirmesiyle özdeşleştirilir.

Keats de bir mitologdur. **Endymion** ve **Hyperion** bunun zarif şahitleridir. Keats'te tekrarlanan mehtapla uyku, mâbetle bülbül sembolizmi vardır. Önemli kasideler (lirik nâzım şekilleri) sadece bir dizi resim değil aynı zamanda içinde şairin sanatkârla toplum, zamanla ebediyet ihtilâfını ifade etmeğe çalıştığı sembolik yorumlardır.

Wilson Knight'ın **The Burning Oracle**'da bol keseden gösterdiği gibi,¹⁵⁷ Byron da bu terimlerle yorumlanabilir: **Manfred** (1817), **Cain, Heaven and Earth**, hatta **Sardanapalus** (1821). Büyük şairler yaşadıkları dönemde yalnız olmazlar. Southey, destanları **Thalaba**, **Madoc** (1805), **The Curse of Kehama** (1810)'yü Gal eyaleti ve Hindistan'dan alınmış mitolojik temalar üzerine yazdı. Thomas Moore, **Lalla Rookh** (1819)'un Oryantal sözde-saltanatıyla şöhret kazandı, Bayan Tighe'nin **Psyche**'si Keats'i etkiledi. Nihayet, 1821'de Carlyle **Sartor Resartus**'u yayınladı, o elbise felsefesi ihtiva ediyor ve içerisindeki bir bölümün tamamı "Sembolizm" ismini taşıyor. Etki seviyesi ne olursa olsun, on sekizinci yüzyılda nerede ise unutulmuş olan mit şiir anlayışına şümulü bir dönüş vardır. Pope olsa olsa **Rape of the**

¹⁵⁴ Shelley'nin sembolleriyle ilgili bk. A. T. Strong, **Three Studies in Shelley** (Londra, 1921), ve W. B. Yeats'in **Ideas of Good and Evil** (1903)'deki denemesi.

¹⁵⁵ **Propetheus Unbound**, III, 3. perde, 113-14. mısralar.

¹⁵⁶ "The Indian Serenade," "Ode to the West Wind."

¹⁵⁷ Londra, 1939.

Lock'daki periler veya **Dunciad**'ın sonuç bölümündeki Gece'nin heybetli, yarı ciddi son esnemesi gibi çok gülünç sistemleri düşünmüş olabilir.¹⁵⁸

Bu romantik tutum, inanç ve tekniklerin küçük bir grup önemli şairle sınırlı olduğu ve, genelde on dokuzuncu yüzyıl başlarının İngiltere'sinin birçok görüş noktasını Akıl Çağı (Age of Reason) ile paylaştığı delillerle gösterilebilir. İngiliz romantik akımının Alman veya Fransız akımları kadar şuurlu veya belki köklü olduğu, on sekizinci yüzyıl tavırlarının kıtadakinden çok daha etkili olduğu, meselâ faydacılık ve İskoç sağduyu felsefesinin önemli nüfuza sahip bulunduğu felsefede ve İngiliz romantik şiir kuramının on sekizinci yüzyıldan ve yeni ve eski Eflatun idealizminden miras alınan duyumculuk ve cemiyetçiliğin tuhaf bir karışımı olduğu kabul edilebilir. Uyumlu idealist bir sistem ortaya koyan tek önemli yazar Coleridge idi; onun "sistem"i veya sistem için hazırladığı plan büyük çapta Almanya'dan ithal edilmiş bir sistemdi. Fakat önemsiz yazarlar arasında da, İngiltere'de entelektüel havanın değişmekte olduğunu gösteren bir hayli delil mevcuttur. Tuhaf mücevherci Thomas Wirgman gibi, Kant'ın önemsiz destekçilerinden birkaçı zikredilebilir.¹⁵⁹ İngiltere'de, bugün haklarında çok az şey bildiğimiz, çok miktarda romantik fen biyoloji ve kimya vardı. Şayet dönemin edebî fikirlerini ve bilimini incelersek, kıtada daha evvel vuku bulan değişiklikleri izleyebiliriz. Meselâ, Richard Price (1824) tarafından yapılan Thomas Warton'ın **History of English Poetry** adlı eserinin ikinci baskısının şahane önsözünde romantik şiir anlayışı bulunabilir; Price, Schlegeller'i, Grimm kardeşleri ve hatta Creuzer'in **Symbolik**'ini biliyordu.¹⁶⁰ İskoç balatlarının ilk sâdik editörü, William Motherwall, halk şiirinden "kendini halkın duyguları ve ihtirasları ile iç içe örmüş olan ve sanki onların Evrensel aklının ve aklî ve ahlâkî temayüllerinin gerçek bir timsali gibi ifade eden o şiir bütünü", diye söz etti.¹⁶¹ Bunu tam olarak fiile çıkarmak için küçük yazarlarda, ve periyodiklerde çok fazla araştırma gerekecektir, ama İngiltere'nin de Avrupa'da yaygın olan entelektüel hava değişimine katlandığını göstermek için yeteri kadar delil ortaya konmuştur.

Bu görüş açısı ile diğer Avrupa edebiyatlarını uygun bir biçimde incelemek için çok yere ihtiyaç vardır. İtalya bazen bir istisna sayılmıştır; onun gerçek romantizme sahip olmadığı bile düşünülmüştür.¹⁶² Fakat birileri, özellikle çok kuvvetli siyasî bir yönelme olan neoklâsizmin güçlü kalıntılarının yokluğunu kabul etse de, İtalya modelden sapmış addedilemez. Leopardi, edebiyatının teorileri birçok neoklâsik özellik taşısa da, Alpler'deki büyük çağdaşları ile çok geniş uyum

¹⁵⁸ **The Age of Johnson: Essays Presented to C. B. Tinker** (New Haven, 1949), s. 291-303'teki W. K. Wimsatt'ın "The Structure of Romantic Nature Imagery" isimli mükemmel çalışması benim delilimi kesin olarak destekliyor.

¹⁵⁹ Bk. Benim **Immanuel Kant in England** (Princeton, 1931).

¹⁶⁰ W. C. Hazlitt'in baskısı (Londra, 1871), s. 11, 27. not.

¹⁶¹ **Minstrelsy: Ancient and Modern** (Glasgow, 1827), s. v.

¹⁶² Meselâ, Gina Martegiani, **Il Romantismo italiano non esiste** (Floransa, 1908).

içindedir. Onun romantik tabiat fikri için, ilk şiiri **L'infinito** (1819) delildir.¹⁶³ Onun önemli şiir ahengi üzerine mütalâaları tabiat bütünlüğünün “effetto poetico”su ve eski Yunanistan’a hasret duyması onu Almanlar’la birleştirir. Foscolo ve Manzani, hem münekkit hem de ressam olarak, Avrupa romantik akımının esas unsurlarıdır. Gioberti, Schelling’in estetik görüşüne benzer bir estetik görüş açıkladı.

Allision Peers İspanya romantizminin çok kısa süreli olduğunu, 1838’deki zaferinden çok kısa zaman sonra dağıldığını delillerle göstermiştir.¹⁶⁴ Bu, bir “okul” olarak, romantizm için doğru olabilir, ama on dokuzuncu yüzyıl romantik İspanyol edebiyatı için zor. Espronceda, bilhassa bizim modelimiz için, oldukça uygun görünüyor.

İskandinav ülkelerinde Alman romantizmi, özellikle de Schelling, çok etkili idi. İsveçliler arasında tam bir grup eleştirmen sanat eserine kâinatın sembolü olarak baktılar.¹⁶⁵ **Naturphilosophie** geniş çapta kabul edildi ve efsaneleştirme tüm Nordik canlanmanın bütünüyle merkezini teşkil ediyordu.

Slav romantik akımları kendilerine has özellikler ve problemler arz eder. Ruslar, Almanlar’ı özellikle de Schelling ve Hegel’i çokça kullanırlar.¹⁶⁶ Lermontov modelimize uyuyor; şüphesiz Vladimir Odoevsky de öyle. Odoevsky’nin “Johann Sebastian Bach” gibi ressamlarla ilgili hikâyeleri haberleşme nazariyeleriyle, insan ve tabiat arasında bir aracı olarak sanat görüşüyle doludur.¹⁶⁷ Puşkin, bir dereceye kadar, istisnadır; onun açık şekli neoklâsiğe benziyor ve yeni Rus edebiyat bilimi onu romantik akımın dışında tutmaktadır.¹⁶⁸ Fakat, eğer hem çok kez alıntı yapılmış Byron’a olan meylini düşünür, hem de fazla ustaca Gershenzan tarafından çalışılmış onun **Stone Guest**’teki, **Bronze Horseman**’deki ve **Tale of the Golden Cockerel**’deki tahirip edici statüsü ile alâkalı mitini kaale alırsak, buna zor ruhsat verilir.¹⁶⁹

¹⁶³ Şiir şöyle bitiyor :

Così tra questa
Immensità s’annega il pensier mio,
E. il naufrager m’è dolce in questo mare.

Leopardi’nin efsanesi ile ilgili bk. K. Vossler, **Leopardi** (Münih, 1923), s. 192.

¹⁶⁴ **A History of the Romantic Movement in Spain** (2 cilt, Cambridge, 1940).

¹⁶⁵ Bk. Özellikle Albert Nilsson, **Svensk Romantik. Den Platonske Strömingen. Kellgren – Franzén – Elgström – Hammarsköld – Atterborn – Stagnelius – Tegnér – Rydberg** (Lund, 1916).

¹⁶⁶ Bk. Thomas G. Masaryk, **The Spirit of Russia** (2 cilt, Londra, 1919); Dimitry Chizhevsky, **Gegel’ v Rossii** [Rusya’da Hegel] (Paris, 1939).

¹⁶⁷ **Romanticheskie povesti** [Romantik hikâyeler] (Leningrad, 1929).

¹⁶⁸ Viktor Zhirmunsky, **Valeri Bryusov I nasledie, Puskina** [V. B. ve Puşkin’in mirası] (Petrograd, 1922); ve Boris Eikhenbaum’un **Skvoz’ Literaturu** (Leningrad, 1924)’deki “Problemy poetiki Puskina” (Puşkin’in Şiir Sanatının Problemleri)’sı.

¹⁶⁹ Mikhael O. Gershenzon, **Mudrost’ Puskina** [Puşkin’in Zekâsı] (Moskova, 1919); Roman Jakobson, “Socha v symbolize Puşkinovë” [Puşkin’in Sembolizminde Heykel], **Slovo a slovesnost**, 3 (Prag, 1937), 2-24.

Polonya romantik edebiyatı önemi az edebiyatların tümünden en romantik olanıdır: Mickiewics ve Slowacki romantik tabiat görüşünü, romantik hayal fikrini, sembol ve mitolojinin kullanımını tamamıyla paylaşırlar, hatta onları haddinden fazla kullanırlar. Hoene-Wroński gibi Polonyalı romantik düşünürler de öyle. Çek romantik akımında en az bir tane büyük şair vardır: Karel Hynek Mácha; o, tabiat, hayal ve sembol kavramını Alman ve Polonyalı çağdaşlarıyla paylaşır.¹⁷⁰ Avrupa romantik akımının uyum ve birliğin tek önemli delili ehemmiyeti az edebiyatlarla ilgili bir araştırmadan çıkar – onların genel karakterinin “tahmin edilebilirliği”. Şayet Çek romantik akımı hakkında bir şey duymamış olsaydık, sınırlar dahilinde, belirli tema, görüş ve tekniklerin varlığı ve yokluğunu iddia etmek hâlâ mümkün olurdu.

Romantik akımın birliği hususundaki benim son sözüm üzecek kadar gerçek, hatta itibarî olabilir. Fakat, bilhassa Lovejoy’un meşhur saldırısı karşısında, onu yeniden beyan etmek lüzumlu görünüyor. Bana öyle geliyor ki “On the Discrimination of Romanticisms” Joseph Warton’ın ilk natüralist preromantik taraftarı olduğunu, Friedrich Schlegel’in bir hayli bilgiçlik taslayan, kendini düşünen bir münevver olduğunu, Chateaubriand’ın edebiyat eleştirisi ve Shakespeare üzerine birçok klâsik yanlısı görüşe sahip olduğunu ispat eder. Chateaubriand’ın mutaassıp olması, Hugo’nun liberalizmde karar kılması bir edebî akım olarak Fransız romantizminin devamlılığını parçalamaz. Umumiyetle, siyasî ölçüler insanın temel dünya görüşü ve sanatın sadakatini yargılama esası olarak çok fazla önemsenmiş gibi görünüyorlar.

Şüphesiz, çeşitli romantik akımlar arasındaki farkları, unsurların önemi ve dağılımı ile alâkalı farkları, gelişmenin gidişatında büyük yazarların hususiyetlerindeki farkları inkâr etmiyorum. Seçmiş olduğum üç fikir grubunun Aydınlanma’dan önce ve on sekizinci yüzyıl esnasındaki gizli cereyanlarda tarihî geçmişe sahip olduğunun tamamıyla farkındayım. Organik tabiat görüşü neo-Platonizm’den Giordano Bruno’ya, Böhme’ye, Cambridge Eflatun taraftarlarına ve Shaftesbury’deki bazı parçalara kadar uzanır. Yaratıcı olarak hayal görüşü ve kehanet olarak şiir görüşü benzer bir geçmişe sahiptirler. Sembolizm, hatta esatirî şiir anlayışına tarihte sık sık rastlanır; meselâ temsilî sanatıyla, insanın, özellikle şairin okuması mukadder kılınan hiyeroglif benzeri tabiat görüşüne sahip barok çağında. Bir anlamda romantizm eski bir şeyin yeniden canlanmasıdır; ancak o, farklılığı olan bir canlanmadır; bu fikirler Aydınlanma tecrübesini yaşamış olan insanların kabul edebileceği terimlere aktarıldı. Romantik ve barok sembol, romantik tabiat ve hayal görüşü ve Böhme’nin görüşleri arasındaki farkları açıkça ayırt etmek zor olabilir. Ancak bizim problemimiz için sadece Pope’daki ve Shelley’daki sembol arasındaki farkı bilmemiz gerekiyor. Bu tanımlanabilir; Pope tarafından kullanılan hayal ve

¹⁷⁰ Bk. Benim *Slavonic Review*, 15 (1937), 400-12’deki “Mácha and Byron.”

sembolizm türünden Shelley tarafından kullanılabilecek değişim ampirik tarihî bir gerçektir. Lessing ile Novalis veya Voltair ile Victor Hugo arasındaki farkı kaydederken aslında aynı gerçeğe yüz yüze geldiğimizi inkâr etmek zor görünüyor.

Lovejoy, “dönemin yeni fikirlerinin büyük çapta aynı cinsten, mantıken bağımsız ve bazen gizli kapaklı ifade ettikleriyle birbirlerine karşı esasen zıt ol”duklarını delillerle göstermiştir.¹⁷¹ Şayet geri dönüp tartışmamıza bakarsak, bu görüşün yanlış olması gerektiği aşikâr olacaktır. Aksine, tabiat ile, hayal ile ve sembol ile alâkalı romantik görüşler arasında derin bir uyum ve karşılıklı sorumluluk vardır. Böyle bir tabiat görüşü olmaksızın sembolün ve mitin önemine inanamazdık. Sembol ve mit olmadan şair istediği gerçeği görmesini sağlayacak vasitalardan yoksun olurdu. Ve insan aklının yaratıcılığına inanan böyle bir bilgi kuramı olmadan canlı bir tabiat ve gerçek sembolizm olmazdı. Bu dünya görüşünü kendimiz için kabul edebiliriz – çok azımız bugün onu edebî olarak kabul eder – ama onun uyumlu ve tek vücut olduğunu ve, göstermiş olmayı umduğum gibi, Avrupa’da her şeyi istilâ ettiğini kabul etmeliyiz.

Öyle ise, romantizmden, on sekizinci yüzyıl boyunca yavaş yavaş yükselişini, şayet istiyorsak, preromantizm olarak tanımlayıp inceleyebileceğimiz, hatta isim verebileceğimiz, bir Avrupa akımı olarak söz etmeye devam edebiliriz. Açık konuşursak, fikirlerden ve poetik uygulamalardan oluşan bir sistemin hâkim olduğu dönemler vardır; ve hepsinin gelecekte beklenenleri, geçmişte uzantıları vardır. Terminolojik zorluklardan dolayı bu problemlerden vazgeçmekle asıl edebiyat tarihi görevinden vazgeçmek, bana, denk gibi geliyor. Şayet edebiyat tarihi, bilinen tuhaf biyografi, bibliyografi, antoloji ve bağları koparılmış hissî eleştirinin karışımını muhafaza etmekten memnun olmayacak olursa, edebiyat sürecini tetkik etmek zorundadır. Bu sadece dönemlerin sırasını, örf ve âdetlerin ve normların yükselişini, hâkimiyetini ve ayrılıp dağılmasını izlemekle olabilir.”Romantizm” terimi bütün bu meseleleri hakikat olarak kabul eder ve bence, bu onun en iyi savunmasıdır.

¹⁷¹“The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas,” **Journal of the History of Ideas**, 2 (1941), 261.