Klassisizm

Romantizm

Realizm

Natüralizm

Parnassizm

Sembolizm

Sürrealizm



suut kemal yetkin

EDEBİYATTA AKIMLAR

YÜKSELEN MATBAASI
İSTANBUL — 1967

SUUT KEMAL YETKİN

Edebiyatta Akımlar

İSTANBUL
REMZİ KİTABEVİ
93, Ankara Caddesi, 93

YAZARIN EDEBİYAT ÜZERİNE ÖBÜR ESERLERİ

Edebiyat Konuşmaları	**(Remzi Kitabevi)**
Edebiyat Üzerine	**(Yenilik Yayınları)**
Günlerin Götürdüğü	**(Varlık Yayınları)**
Duş'ün Payı	**(Kitap Yayınları)**
Yokuşa Doğru	**(Dernek Yayınları)**

Birinci Bölüm

EDEBİYATTA AKIMLAR

ÖNSÖZ

Niçin, edebiyat akımlarını gözden geçirirken, aynı akımlardan geçmiş olan Alman veya İngiliz edebiyatını söz konusu etmedim?

Çünkü edebiyatımız yıllarca, fransız edebiyatının, estetik ilkelerinin tesirinde kalmıştır ve o ilkelere göre ürünlerini vermiştir. İşte bu tesiri belirtmek istediğimiz içindir ki bu kitapta yalnız fransız edebiyatındaki akımları gözden geçirdik.

Gerçekten siyaset ve idare hayatımızda başlayan Batı eğilimli Tanzimat hareketi bütün düşünce ve edebiyat hayatımızda kendini göstermekten geri kalmamış, Batı diye de Fransayı örnek almıştır.

Fransa ile ilişkiler kurmak, onun dilini, edebiyatını öğrenmek suretiyle, edebiyatımızın darlığını, kuruluğunu kavramak ve onun baskısından kurtulmak mümkün olacaktı. Böylece sanat ve edebiyat reformu, siyasal ve sosyal reformla birlikte kendini gösterdi, ilk ağızda çeviri işine hız verildi. çevrilen eserlerin isabetle seçildiği, çevrilerin başarılı olduğu elbette söylenemez. Ama böyle de olsa yeni görüşler getirmesi, ve yazarlara yeni örnekler vermesi bakımından bu çevrilerin önemi küçümsenemez. Ancak bu çevriler iledir ki bakışlar soyut bir dünyadan canlı bir dünyaya, insana ve insan ruhuna yönelmeye başlıyor, roman ve tiyatro gibi realitenin gözlemine büyük bir yer veren yeni türler doğuyor.

Fransız fikir hayatını yakından izleyen memleketimizin edebiyatı ve edebiyat görüşleri de Fransadaki asıllarına ister istemez uymakta idi. Romantizmden itibaren bütün edebiyat akımlarının bizde yankılar uyandırdığı görüldü.

NAMIK KEMAL'de HUGO'nun tesirleri besbellidir. Kemal'in yazılarında romantik hava açıkça görülür; tiyatroları romantik bir anlayışla yazılmıştır. CELÂLETTİN HAREZMŞAH ile CROMWEL arasındaki benzerlik yalnız iki dramda, konuların tarihten alınmalarında ve işlenişlerinde değil, her iki dramın önsözlerinde de görülür (1).

Gene, ZAVALLI ÇOCUK ile HERNANİ, olayların düzeni ve üslûp bakımından aynı romantik anlayışın ifadeleridir (2). *HÂMİD'e gelince, onun HUGO'ya neler borçlu olduğunu anlamak için eserlerini biraz karıştırmak yeter. HUGO'nun DIEU başlıklı şiirinde bir çok düşünceler, hemen hemen MAKBER'de, ÖLÜ'de, veyahut BÂLÂDAN BİR SES'de yer almıştır* (3). *Recaîzade Ekrem'de de Lamartine'in, Musset'in hastalıklı duygunluğu görülür.*

SERVET-İ FÜNUN MEKTEBİ ise nesirde realizmi, nazımda parnassizmi temsil eder. HALİT ZİYA, MESLEK-İ HAKİKİYUN'un (4) *estetik görüşünü inceler, eser-*

---

(1) ZİYA SOMAR: **Namık Kemal ve Victor Hugo** (Cromwel ve Celâlettin dramları) Kalem mecmuası, sayı 12, sene 1939.

(2) NAMIK KEMAL: **Zavallı çocuk** (tertip eden ve mukaddemeyi yazan: MUSTAFA NİHAD ÖZÖN), 1940.

(3) RIZA TEVFİK: **Abdülhak Hâmid ve mülâhazatı felsefiyesi**, (Eski harflerle).

(4) HALİT ZİYA: Hikâye, Vatan kütüphanesi, 1307(Meslek-i Hakikyun s. 98-131). Bu denemede HALİT ZİYA realizmi açıklar, Goncourt lara olan hayranlığını belirttikten sonra NEMİDE'ye geçer ve bu romanın realist anlayışa göre tasarlandığını söyler.

lerinden örnekler verdikten sonra (5) aynı görüşe göre romanlar ve hikâyeler yayımlamaya başlar. Goncourt'ların (6) ve DAUDET'nin (7) hayranı olan AŞKI MEMNU yazarında bu romancıların tesirleri apaçık görülür.

TEVFİK FİKRET ise, nazımda realizmden başka bir şey olmıyan parnassism'in temsilcisidir. Onun bilinen François Coppée hayranlığı sadece bir lâftan ibaret değildir. Şair bu hayranlığını bir söyleşisinde belirttiği gibi Coppée'nin bazı şiirlerini çevirmek, bazı şiir kitaplarının adlarını şiirlerine başlık olarak almak, şiire hikâyeyi sokmak ve aynı estetiğe göre yazmak suretiyle de göstermiştir.

SERVETİ FÜNUN MEKTEBİ'nin kuramcısı ve düşünürü olan HÜSEYİN CAHİT ise sayısız makaleleriyle HİPPOLYTE TAINE'nin pozitivist ve determinist san'at anlayışını (9) yayımlayıp durmuş ve böylece romancılarımızın Hayat-ı Hakikiye Sahneleri'ne *önem vermelerine*

---

(5) HALİT ZİYA: Nâkil, 1310.

(6) HALİT ZİYA: Goncourt'lar (Serveti Fünun, sayı 282, sene 1312).

(7) HALİT ZİYA: Alphonse Daudet (Serveti Fünun 359 uncu sayıdan 365 inci sayıya kadar, sene: 1313).

(8) TEVFİK FİKRET Coppée'nin bir şiiri (Serveti Fünun, sayı 452, sene 22 nisan 1315).

Tevfik Fikret bu söyleşisinde Coppée'nin **La Grève des forgerons** adındaki manzumesi hakkında hayranlığını anlattıktan sonra sözünü şu satırlarla bitirir: Vakıa Victor Hugo'nun **La Légende des siècles**'deki manzum hikâyeciklerini okumuş, pek de beğenmiştim. Fakat onlarda bu tabiat, bu samimiyet, bu hayat görülmüyordu. Hâlâ zihnimde François Coppée namiyle **La Grève des forgerons** unvanı birlikte mahkûktür.»

(9) HÜSEYİN CAHİT: Hikmet-i Bedayi'e dair «Serveti Fünun: sayı: 380, 382, 383, 385, 386, sene 1314).

Balzac (Taine'den tercüme, Serveti Fünun sayı; 533, 534, 535, 536, 537, 538).

yardım etmiştir. Burada, HAYAT ve KİTAPLAR'ı ile pozitivizmi ve realizmi yayan, BEŞİR, FUAT (10) tan sonra ZOLA'yı derin bir heyecanla tanıtan AHMED ŞUAYB'i de anmak gerekir (11).

Sembolizmden SERVETİ FÜNUN'da çok sözedilmiş olmakla (12) *ve CENAB ŞAHABETTİN'e sembolist sıfatı verilmekle* (13) *beraber memleketimizde sembolizm Ahmet Haşim'le başlar. PİYALE önsözü bizde sembolist estetiğin ilk önemli bildirisidir.*

Fransa'da Büyük savaştan sonra birbirini izleyen akımlara gelince bunlar kübizmden sürrealizme kadar, memleketimizde de, son yıllar içinde bir çok yandaş, hattâ taklitçi bulmuştur. Özellikle son on yıldan beri Gerçeküstücülüğe yönelen şairler çoğalmıştır. Yayımlana gelmekte olan bir çok şiir kitabı bunu doğrulayacak durumdadır.

Kısaca bizde Tanzimattan itibaren başlıyan edebiyatı

---

(10) BEŞİR FUAT: Victor Hugo (Onbirinci fasıl sahife 19-204. s. Mihran kütüphanesi, 1302).

(11) AHMET ŞUAYB: Emil Zola ve eseri (Serveti Fünun: sayı 457, 458, 459 sene 1315).

(12) HÜSEYİN CAHİT: Sembolizmin mübeşşirleri ve üstatları (Serveti Fünun: sayı 539), Sembolistlerin gösterdikleri teceddüt (Serveti Fünun: sayı 451). Sembolist şairler (Serveti Fünun: sayı 542, sene 1317).

(13) CENAB ŞAHABEDDİN: Sembolizm nedir? (Serveti Fünun, sayı 341).

Sembolizmi eleştiren yazar, kendi nesli hakkında da şu hükmü veriyor: (Hakikatte biz sembolist olmadığımız gibi Edebiyat-ı Osmaniyede hakikî bir sembolizm devri de görülmemiştir. Şimdiye kadar bizde müşebbeh ile müşebbehün bih, müstear ile müstearün minh ekseriya birlikte irat edilmiş, hiç bir zaman bir Osmanlı şairi his ve fikrini bir misal arkasında ihfa ederek hüsnü san'atı kariinin zevkine göre her şekle girebilir bir elastikî halde bırakmamış, her karihazâdını az çok vuzuh ile sarahaten söylemeğe çalışmıştır.)

ve edebiyat akımlarını iyice anlamak için fikir ve san'at hayatımıza kaynaklık etmiş olan Fransa'yı ve Fransa'daki edebiyat akımlarını yakından incelemek gerekir. İşte bu kitap bu maksatla yazıldı. Klassisizm edebiyatımızda tabiatiyle izleyici bulmadı. Bu akımın hüküm sürdüğü XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, Fransa ile Türkiye arasında bir fikir alışverişi henüz yoktu. Tanzimat devrinde BOSSUET, RACINE, ve MOLIERE gibi klasiklerden dilimize çevrilen bazı eserler ve parçalar ise edebî bir akımı temsil etmeden birtakım kişisel eğilimleri gösteren örneklerdir. Bununla beraber klassisizm Fransa'da birbirini izleyen akımlara hareket noktası olduğu içindir ki, bu kitaba onunla başlıyoruz.

KLASSİSİZM

KLASSİSİZM

Geniş anlamda *klasik deyimi,* eserleri bir dilde örnek sayılan, millî kitaplıkların şerefi sayılan yazarlar ve şairler için kullanılır. Uzun zaman on yedinci yüzyıl yazarlarına verilen bu deyim on altıncı ve on sekizinci yüzyılların büyük yazarlarını da içine almıştır. Böylece müphemleşen bu deyimi çevrelemek ve aydınlatmak gerekliliği kendini gösteriyor. Bir çok edebiyat tarihçileri bugün RONSARD'ı MONTAIGNE'yi, CORNEILLE'i, klasikler arasından çıkarmaktadırlar. Bu inanışta olanlar, aynı ülküye bağlı kalarak aynı yetkinlikle yazan, özellikle 1660 çığırını temsil eden topluluk yazarlarına ancak klasik adını vermektedirler.

BOILEAU, MOLLIÈRE, RACINE, LA FONTAINE, BOSSUET, LA BRUYÈRE, Madame DE LA FAYETTE gibi.

Klassizmin ana ilkelerini iyice anlamak için onun kuramcısı olan Boileau'ya baş vurmak gerekir. Gerçekten bu akım için EPÎTRE'lerden ve ŞİİR SAN'ATI'ndan daha mühim iki kaynak gösterilemez. Bu iki kitabın sayfalarını çevirirken *tabiat, akıl, sağduyu* kelimelerinin ısrarla tekrar edildiğini görürüz:

Sahte şey daima tatsız, can sıkıcı ve yorucudur. Fakat tabiat gerçektir: her şeyde ancak onu beğenir ve onu severiz. (EPÎTRE IX.).

Bir lâhza olsun tabiattan ayrılmamalı. (L'ART Poétique ch. III.).

Akıl ve mantığı seviniz, eserleriniz daima en büyük süsünü ve değerini ondan alsın (L'ART Poétique ch. III.).

Hakikatten başka hiç bir şey güzel değildir. Yalnız o sevimlidir. (EPÎTRE IX.).

DESCARTES'ın DİSCOURS DE LA METHODE, (1637) ve TRAÎTE DES PASSIONS (1643) adındaki eserleriyle yaydığı, irade ve aklın tutkular üzerindeki egemenliğini gösteren düşüncelerin manzum ifadeleri olan bu fikirler klasik san'at anlayışının hedefini açık surette göstermektedir.

Sanatçının görevi tabiatı taklit etmektir. Fakat aklımıza derhal bir soru geliyor. Acaba sanatçı bütün tabiatı mı taklit edecektir? Şiir san'atı'nın:

San'at tarafından taklit edilince gözlerin hoşuna gitmeyen
Ne iğrenç yılan, ne de iğrenç canavar vardır.

Poussin: **Pınar kıyısında kendinden geçen Narcisse.**



mısralarını harfi harfine mi alacağız? Boileau'nun ve bütün klasiklerin böyle düşündüğünü kabul edersek son derece aldanmış oluruz. İlkin Boileau bütün tabiatı değil, yalnız insan tabiatının taklit edilmesini istiyor. Çünkü ileride *Rousseau*'nun keşfedeceği canlı, hareketli, renkli tabiatı, dış tabiatı, on yedinci yüzyıl tanımamıştır. Şüphesiz ki bu yüzyılda insanlar tabiattan zevk almıştır. Şüphesis *Boileau* da iki hiciv arasına sıkıştırdığı boş zamanını Auteuil'deki bahçesinden zevk almakla geçirmiştir. O da bizim gibi güneşi, kırları, yeşilliği sevmiştir. Ama on yedinci yüzyıl *Boileau* ile beraber tabiatı estetik gözlerle görmemiştir. Bu yüzyıl, tabiattaki âhengi görmek ve göstermek ihtiyacını duymadan, farkında olmadan yaşadığımız gibi tabiattan zevk alıyordu. Dış tabiatı görmek ve göstermek hastalığa alâmetti. Tabiat kelimesi, bütün klasikler için, insan tabiatını yani edimlerin, fikirlerin ve duyguların topunu ifade ediyordu.

Fakat bu insan tabiatını sanatçı hiç bir fark gözetmeden, seçmeden, gelişigüzel mi taklit edecek? İnsanda görülebilen ehemmiyetsiz, aşağı, alçaltan ve utandıran ama bu tabiatta bulunduğu için tabiî olan hareketleri ne yapacak? Onları, tabiî oldukları için aşağılıklarına bakmadan taklit mi edecek? Klassisizmin büyük kuramcısı olan *Boileau* bu kadar ileriye gitmiyor. Asılları bizi ilgilendirmiyen şeylerin tıpkısını vücude getirmek neye yarar? Klasik doktrin, edebiyatın insan tabiatını aşağı yönleriyle göstermesini yasaklar. Çünkü bu yönler, insanda olduğu gibi hayvanlarda da vardır, ve insanı insan yapan onlar değildir. Aksine, biz onlar olsun olmasın insanız ve insanlığımızın duyularımızdan gelmediği bir gerçektir; bizi insan yapan onlar üzerindeki erkimizdir. Hayvan, içgüdülerinin esiridir; insan ise onların üstesinden gelmektedir. Bunun içindir ki iştahların bizde sebep olduğu karışıklığı taklidetmeye ancak olağanüstü hallerde zorunlu

vesilelerle izin verilir. Meselâ gözlerimiz önüne merhametsizliği ve şiddeti sererek bizi tutkularımızdan temizleyen tragedyada veya hivicde bu ancak mazur görülebilir. Fakat böyle de olsa ve bu gibi sahneleri muhakkak surette göstermek gerekse, olayları duyum sırasından akıl sırasına koyacak olan kelimeleri dikkatle seçmek gerekliliği vardır. Hayvan, zincirinden çözülüp sahneye salıverilmeyecek; ihtirasın karışıklığı içinde dahi, aşkın veya hırsın kurbanlarında insanlık karakterleri korunacak. Buna karşı olanların yeri edebiyat değildir. Böylece belki bir anın gerçeğine uygun olmıyan bu tasvirler bütün zamanın ve mekânın gerçeğine uygun olduğu için, tabiat daha iyi taklit edilmiş olur.

Buna benzer sebeplerden dolayı, tasvirin insana yaraşır olması için, san'attan tuhaf ve rastgele olan şeyleri uzaklaştırmak gerekecektir. Çünkü bunlar tabiatın dışındadır, insanda asıl değildir. Sözgelişi bir gözü kör veya topal olmak, tabiatta görülmekle beraber tabiî değildir, hattâ insan yapısına aykırıdır. Yalnız bir gözle hayata bakan insanlara acırız, fakat böyle bir insanın bizim iki gözümüz olduğu için kendisinin bir haksızlığa kurban gittiğini söylemesini kabul edemeyiz.

Aynı suretle tabiatta bulunmakla beraber tabiatı temsil etmiyen ruh aykırılıkları da taklit edilmemelidir. Tabiatımızı teşkil eden değişmez ve sürekli karakterlere göreneğin ve modanın eklediği geçici görünüşleri, sözgelişi peruka taşımayı dikkate almıyacağız. Modalar tabiatın değillerdir. Çünkü moda, tabiatı gizlemekten başka bir şeye yaramaz; giyim kuşam modası gibi duygu, saç modası gibi de fikir modasının olduğunu kim bilmez!

Kısacası fertleri kendi kişilikleri içinde göstermekten çekineceğiz. Gerçek orijinalite diğerlerinden farklı olmakta değildir. Çünkü böyle olsaydı bizden farklı olan insa-

nın bizimle hiç bir ortak yönü olmıyacağı için, onu kavramamıza imkân bulunmazdı. Başka insanlar, bizde olan yönleri oranında bizi ilgilendirir. İnsanlarda duyarlık ve imgelem başka olduğu halde akıl birdir. Bunun içindir ki akla dayanan ancak insanca olur. Trajedi, *Nicomède'i* veya *Auguste*'ü konu olarak aldı mı, bunları tarihçilerin tanıklığına göre teşekkül etmiş birer ayrı kişi olarak tasvir etmez, aksine Nicomède'in veya Auguste'ün görünüşleri altında evrensel tip olarak canlandırır. Bu görüşün, geçici şekillerin ifadesi olan tarih ile kişiliğin en samimî ifadesi olan lirizmi kısırlaştıracağı tabiî idi. Gerçekten klasik edebiyatta bu iki tür yer bulamamıştır. Dekoru, kostümü, tarihi veya mahallî rengi dikkate almıyan klasik edebiyat, kaba saydığı Ortaçağa, çok garip bulduğu yabancı ülkelere de ilgi göstermez. Bu bakımdan evrensel olduğu için millî de değildir.

İnsanda geçici yönleri değil de en genel yönleri taklit etmekle sanatçı eserini acaba soyutlaştırmaz, mı? Klasikler için önemi olan konu ve madde değil konunun işlenişidir. Onlar san'at eserinde esas olarak konunun yeniliği yerine biçim mükemmeliğini almakla hem bayağılığa düşmekten kurtulmuşlar, hem bütün insanlara hitap eden eserler vermişlerdir.

Sanatçı, tabiatta sürekli olan şeyi, yani akılla kavranılan, herkes tarafından anlaşılacak kadar genel olan şeyi taklit edecektir. Bu hususta *Boileau,* devrinin büyük yazarlarıyla aynı düşüncededir. *Racine*'in ve *La Fontaine*'in eserlerine yazdıkları önsözler, bu tek düşünüşün birer güzel örneğidir.

Klasik doktrin *Précieuse*'leri, *préciosité*'yi gerçek edebiyatın sınırları dışına atar, çünkü zaten hatırı sayılır derecede karanlık olan düşünceyi, büsbütün karartacak bir dil kullanmak hiç de tabiî değildir. Beraberce konuşulduğu zaman, anlaşılmamak için konuşmak kadar saçma

bir şey düşünülemez. İşte tabiattan ve hakikattan ayrıldıkları içindir ki *Précieuse*'leri gülünç bir şekle sokan Molière, *Bilgiç Kadınlar*'ı da aynı sebeplerden dolayı mahkûm eder.

MOLİÈRE'in hemen bütün komedilerinde bir mantıkçı, bir ARISTE (1) veya CLÉANTE (2) buluruz.

Bunlar MOLİÈRE'in düşüncelerini bize anlatırlar. CLITANDRE (3) bize ne öğretir? Kadının kendine göre vazifelerini ihmal etmemesini. Bir kadının koyu bir bilgisizlik içine gömülmek istemeyişi tabiîdir. Fakat o, her şeyden önce evin hanımı, çocukların dadısıdır. Tabiat onu bu iş için yaratmıştır. Bu bakımdan kadının erkek gibi bütün zamanını kafa çalışmasına vererek asıl görevlerini ihmal etmesi, kadınlığından uzaklaşmasını gerektirecektir. Molière, kadın bilgisiz olmalıdır, demez; ama kadından allâmelik yerine berrak ve sıhhatli bir mantık ister.

Aristo'nun «tam orta — juste millieu» ilkesi, tabiatın önümüzde çizdiği, izlemeğe mecbur olduğumuz, dar ve üzerinde ayakta durulması güç bir yoldur.

Tabiat, bu yoldan ayrılanı derhal, şiddetle cezalandırır. KADINLAR MEKTEBİ'nde, KOCALAR MEKTEBİ'nde Molière'in savunduğu görüş budur.

Tabiata uygunluk prensibini, hakikate olan bağlılığı, CİMRİ'de, BİLGİN KADINLAR'da, özellikle HASTALIK HASTASI'nda başarı ile uygulanmış görürüz. MOLİÈRE, bu sonuncu oyununda, bizi bir ailenin içine sokar; orada yaşıyanlardan biri kendisini tek bir ihtirasa veya bir kusura kaptırdığı için, en tabiî aile duygularını bozulmuş, hattâ yokolmuş bir halde gösterir. Gene TARTUFFE' de bir aile yuvasının koruyucusu, akıl ve idraki olan ada-

(1) Kocalar mektebi.
(2) Tartuff.
(3) Bilgiç Kadınlar.

mın kendisini körü körüne bir hileciye kaptırdığı için, bütün bağların nasıl koptuğuna tanık oluruz.

Klasiklerin maskaraca oyunları mahkûm etmeleri de aynı sebeptendir. Bir insanın, söz ve hali ile aralıksız güldürmesini kim tabiî karşılıyabilir?

Üç birlik kuralı'na yani aksiyon birliği, zaman birliği, çevre birliği kurallarına gelince:

Nedir bu kurallar? Klasik doktrine göre eser yalnız bir kahramanın bir aksiyonunu göstermelidir. Bu aksiyonun değişik parçaları, bir önem derecelenmesine göre, bağdaşık (homogène) ve tutarlı (logique) bir bütün olarak birbirine bağlı bulunmalıdır. Gerçeğe uygunluğu arayan tragedyada, aksiyon süresinin de aşırı olmaması, 24 saati geçmemesi gerekmektedir. Zaman birliğinin tabiî sonucu da çevre birliğidir. Aksiyon zamanı kısa olursa bu aksiyonun bir çevrede, tek bir dekor içinde geçmesi de gerekir.

O halde üç birlik kuralına uyarak tragedyasını vücude getirmek istiyen şair, gerçekten başarı sağlamak istiyorsa, hemen hemen vak'ası olmayan, basit konuları ele alacaktır. Bu kurala uygun bir eser, psikolojik olmak suretiyle ancak hakikî, tabiî olabilir. Misal olarak Racine'i alalım: Bu şairde göze çarpan ilk şey, ele aldığı konuların basitliğidir. Racine basite olan aşkını, Bérénice'e yazdığı önsözde: «Bütün yaratış, bir hiçle bir şeyler yapmaktan ibarettir» diyerek çok iyi anlatır.

BÉRÉNICE'in konusundan daha basit ne olabilir? Roma İmparatoru TITUS, Flistin kraliçesi BÉRÉNICE'i sevmekte ve onun tarafından sevilmektedir. Fakat ROMA kanunu onların evlenmelerine engeldir. Bunun için derin aşklarına ve açılarına rağmen birbirinden ayrılırlar. Bütün oyun, ayrılık kararı anında, bu iki ruhta canlanan çatışmaların tablosudur. Duyguların bu çarpışmaları ve

gerilemeleri, en garip olayların meydana gelmesinden daha etkilidir. Racine'in öbür eserlerinde de bütün tâli şartlar ihmal edilmiş ve oyun tek genel bir probleme çevrilmiştir. Oyunlarının esası o kadar genel bir hakikatı içine alan unsurlardan, o kadar devamlı bir insanlıktan teşekkül etmiştir ki, dikkatimiz, dış vakalarda durmaz, ruhdaki buhran üzerinde toplanır.

La FONTAINE'de de tabiatın taklidine olan eğilim, tipe çevrilebilecek kadar genel olan aynı şeylerin taklidi, aklın egemenlik ilkesi görülür. La Fontaine için de tabiat, hiç bir zaman Greklerden ve Romalılardan daha mükemmel temsilci bulmamıştır. La Fontaine masallarında hiç bir şey icat etmez. Onun örnekleri özellikle Esope ile Phèdre'dir. Masallarını dolduran şahısların çoğu, Aslan, kurt, koyun, eşek, horoz, böcek, karınca, v.b... gibi hayvanlardır. Bunların herbiri insan tiplerinden birini canlandırır. La Fontaine'in bu hayvanlar vasıtasiyle anlattığı masallar birer küçük dramdır. Bu dramlarda, istibdat, iki yüzlülük, kurnazlık, korkaklık canlı bir tarzda, bir biçim olgunluğu içinde yaşar.

BOILEAU, MOLIÈRE, RACINE ve La FONTAINE'de en yüksek deyimini bulan klasik doktrin, tutku ve duygularımızın zembereklerini gösteren aynı iç gözlem keskinliğini, aynı biçim mükemmelliği içinde, BOSSUET, La BRUYERE, ve Madame DE LA FAYETTE'de de bulmuştur.

Klasik akımın en çok ihmal ettiği edebiyat türü şüphesiz ki romandır. Psikolojik gözlemlerini bize doğrudan doğruya tanıtan moralistlerle, onları canlı eylemler içinde ifade etmiş olan oyun yazarları arasında, romancılar, yerlerini bulmamış ve eserlerini vermemiş görünüyor. Gerçekten *Mme de La Fayette,* harikulâde bir tesadüfle, hemen bir hamlede Princesse de Clèves'i, türün bu şaheserini vermemiş olsaydı, roman, klasik akımda temsil edilmemiş olacaktı.

Tiyatro RACINE'le aşırılığa, İspanyol zevkine, romanesk görüşe yüz çevirdiği gibi Mme de La Fayette ile de roman, görülmedik serüvenler yığını olmaktan çıkıyor; entrikalar, sonu gelmez aşk tartışmaları, inbikten geçmiş zarafetler bırakılıyor; gözler gerçek varlıkların iç dünyalarında geçen çarpışmaları görmeğe başlıyor.

PRINCESSE DE CLEVES'in konusu: On dördüncü Louis sarayı erkânından Mösyö de Clèves ile evlenmiş olan genç bir kadın, başka bir adamı şiddetle sevmeğe başlar; iç çatışmalara rağmen aşkını bir türlü boğamaz. Aşkı mantığından daha kuvvetlidir. Fakat hislerini yenememekle beraber, kararlarına hâkimdir.

İç azaplarının tasviri, şerefiyle aşkı arasındaki çatışma, düşmemek için vicdanı karşısında verdiği karar, müstarip bir ruhun inceden inceye tahlili, Fransız edebiyatının en kuvvetli, en mükemmel etüdlerinden biridir. Romanın zirvesi, Madam de Clèves'in, kendi nefsine karşı yardıma muhtaç olduğunu duyduğu zaman bu yardımı, namusunu koruyacak olan adamdan istemesi, ve ona, başkasını sevdiğini itiraf etmesidir. Bu harikulâde sahnede bütün hisleriyle yaşıyan iki varlığı karşı karşıya görüyoruz. Bir yanda, derin bir ıstırap pahasına, vazifesine bağlı kalan ümitsiz bir kadın; öbür yanda büyük bir yükün altında ezilmiş, fakat karısının gösterdiği itimatla sevgisi ve saygısı bir kat daha artmış bahtsız bir adam. Üzücü bir olay, Mösyö de CLÈVES'in kabline şüphe tohumunu atmıştır. Ama bu şüphenin tesiriyle ölürken yanıldığını anlar. Madam de Clèves artık serbesttir, lekesizdir. Hakkettiği saadete kavuşabilecektir. Fakat böyle bir paha ile elde edilmiş bir saadete yüzçevirir, ve ölümüne kadar, sevmediği kocasının hatırlarına bağlı kalarak, dünyadan uzak yaşar.

Görülüyor ki bu romanda garip tesadüflerin bağladığı eşine pekaz rastlanan olaylar yok; herşey içte geçiyor.

Namus endişesiyle yasaklı eğilimlerini boğan, kendilerini ve kendilerini sevenleri mutsuzlaştıran, ıstırabı aşağılaşmaya üstün sayan böyle kişiler hayatta her zaman görülür.

Bu üç varlığın bütün ruh hareketleri, bütün iç boğuşmaları, bütün his işkenceleri, Madam de La FAYETTE tarafından, yüksek bir kadının derin duygunluğu ile incelenmiştir. *PRINCESSE de CLÈVES*, Racine'in trajedilerinde görülen bir kahramandır. Psikoloji ve dil yetkinliği bakımından bu küçük hacimli kitap her zaman PHÉDRE'i hatırlatır. Mme de La FAYETTE, PRINCESSE de CLÉVES'le, 1660 akımının eserini, romanı yüksek edebî türlerin sayısına katarak tamamlıyor.

Kısacası, akıl, gerçek, tabiat, klasik doktrinin dayandığı üç temeldir. Bu kabul edilince eski yazarların taklidine neden önem verildiği kendiliğinden anlaşılıyor.

Bizi ânın geçici zevklerinden koruyan ve sürekliyi, evrenseli gerçekten tesbit ettiğimizi bize anlatacak olan ancak eskilerdir. Yunan ve Roma klasikleridir.

HOMEROS'un ODYESSEUS'unu veya EURIPIDES'in IPHIGENYA'sını yahut da HORATIUS'ün Satir'lerini okuyoruz. Satir'lerin yazarı öleli iki bin yılı geçmiş. Homeros'un öldüğü tarihi de Allah bilir. Onların ölümündenberi dünyada her şey değişti. Yunanlılar ve Romalılar, başka bir gök kubbesi altında, içinde yaşadığımız toplumdan çok ayrı olan bir toplum içinde yaşıyorlardı. Onların giyinişi bizimkine benzemiyordu. Onların esirleri vardı, evlenme, aile, mülkedinme kurumları XVII. yüzyıl toplumundaki temeller üzerine kurulmamıştı. Kişi, kendisine ait olmadan önce topluma aitti. Başka bir dil konuşuyorlardı. Bununla beraber bugün onları anlıyoruz. Aradan iki üç bin yıl geçti. Savaşlar, akınlar birbirini izledi; mitolojilerin yerini yeni bir din aldı. Esirlik kaldırıldı, ka-

dın hürriyetine kavuştu, fert kişiliğine sahip oldu. İnsan düşüncesi ilimle tazelendi. Fakat bütün bunlar, bu değişiklikler o eserleri anlamamıza ve duymamıza engel olmuyor.

Bu hususta RACINE'in Ihigénie'ye yazdığı önsöz, üzerinde dikkatle durulmağa değer.

«Gerek EURIPIDES'den, gerekse HOMEROS'tan taklit ettiğim şeylerin tiyatromuz üzerinde yaptığı tesir karşısında, sağduyunun ve aklın her asırda aynı olduğunu memnunlukla kabul ettim. Paris zevki Atina zevkine uygun düştü. Seyircilerim vaktiyle Yunanistan'ın en bilgili halkını gözyaşlarına boğan aynı şeylerle heyecanlandılar...»

İşte Eskileri taklit ilkesinin dayandığı esas; ve işte tabiatın ve aklın gücü; çevremizde ve içimizde her şey değiştiği halde, hâlâ Euripides'i veya Homeros'u anlıyorsak, demek ki kendimizde değişmiyen, daima aynı kalan bir akıl var; ve geçmişin büyük üstadları da eserlerinde, geçici ve değişen görünüşler altında daima aynı kalan tabiatı mükemmel surette yaşatmışlar. O halde genel ve ideal hakikatı yani tabiatı canlandırmak, onların eserlerini incelemek ve örnek edinmekle mümkündür. Antikite, Yeniler'in emrinde bulunan şaşmaz bir ölçüdür.

ROMANTİZM

ROMANTİZM

Fransa'da doğmamış olan *romantizm* kelimesi, XVIII. yüzyılda Almanya'da klassizime karşı uyanmış bir eğilimin almanca deyimi olan *Die Romantik* kelimesinden gelmektedir. Fransa'ya Madame de Staël tarafından, onbeş yıl sonra sokulan bu kelime, 1800 sıralarında doğmaya başlayan yeni bir edebiyat hareketinin adı olmuştur. Öbür yandan bu yeni eğilim aynı sıralarda, romantizm adını taşımadan, aynı güçle İngiltere'de de kendini göstermiştir. Bu bakımdan romantizm, Fransız edebiyatının özel bir eğilimi, bir akımı olmaktan çok, XIX. yüzyıl başlarında her üç memlekette uyanan ve aynı temaları işleyen geniş bir Avrupa hareketi olarak görülmektedir.

Böyle olmakla beraber, Fransa'da klassisizmin uzun zaman tutunması, romantik tepkinin sert olmasını gerektirmiş, edebiyat alanını bir savaş meydanına çevirmiştir.

Genel olarak bir edebiyat hareketi birbirini izleyen üç evreden geçer. Bunlar da kollektif bir ruh hali ile sonuçlanan *duygucu;* akladeğin *savaşçı,* güce dayanan *gerçekleştirici* evrelerdir. Fransız romantizmi de bu üç evreden geçmiştir. Birinci evre 1800 den 1820 ye; ikinci evre 1820 den 1830 a, üçüncü evre de 1830 dan 1843 e kadar sürer. Brincide romantizmden hemen önceki yazarların, özellikle Chateaubriand'm etkisi altında bir takım şiir temaları edebiyata girer ve *yüzyılın hastalığı* denilen kollektif duygunluğu hazırlar. Aynı zamanda Madame de Staël'in Fransa'ya soktuğu devrimci fikirler zihinlerde kaynaşmağa başlar. İkinci de, 1820'ye doğru romantizm fikri gittikçe güç kazanır. Ama 1826 ya kadar ne doktrin-

de, ne de hareketin kendisinde hiçbir *gerçek birlik* görülmez. Ancak güçten düşmüş son klasiklerin yandaşları tarafından yönetilen ve şiddetini arttıran saldırılar karşısındadır ki dayanışma ve birlik kurulur. Bu topluluk da derin yankılar uyandıran manifestolardan sonra romantizmi zafere ulaştırır. Üçüncüye başlangıç olan 1830 dan sonra, günün modası olan ve hiç bir direnişle karşılaşmıyan romantizm, bağlantısını hızla kaybeder. Biraz sonra iki eğilim: *sosyal romantizm*'le *sanat için sanat* karşı karşıya gelir. *Burgraves*'ların başarısızlığa uğraması (1843), bunun ardından realizmin belirmesi romantizmin çöküntü çanını çalar. Bununla beraber romantik şairlerin üstüste verdikleri, uzaktan sembolizmi hazırlayan şaheserler de bu zamana rastlar.

Bu kısa tarihî girişten sonra Fransa'daki romantizmin anlamı, temaları, dram anlayışı üzerinde durabiliriz.

Romantizm nedir? Romantiklerin başı sayılan Victor Hugo'ya göre romantizm *«edebiyat olan Fransız ihtilâlidir»*. Fransız ihtilâli (1789) insan haklarını yokeden bütün baskılara karşı nasıl bir ayaklanma idiyse, romantizm de klasik edebiyatın, sanatçıyı kıskıvrak bağlıyan, özgürlüğünü ve kişiliğini elinden alan baskıcı kuralларına karşı öyle bir ayaklanmadır. Romantizm akla dayanan bu kuralları yıktıktan sonra, kişisel duyguların gürül gürül akmasına yolu açan akımdır.

Klasik edebiyata göre *akıl*, herşeydi. Romantik edebiyatta ise *duygunluk*, bütün görünüşleriyle herşey oldu. İnsan kişiliği, çoğu zaman şuradan buradan alınma fikirlerle değil, yaşama içgüdüsünün derinliklerinden gelen duygulara dayanır. İnsanları çevrelerine bağlıyan, çağdaşlarıyle paylaştığı fikirler, dışarıdan edinilmiş izlenimlere göre değiştiği halde, duygular, insan kişiliğinin değişmez temelidir. Bu bakımdan romantizm, bireyciliğin



Rodin: **Victor Hugo Anıtı.**

zaferi olarak görünmektedir. Böylece romantizm aklı geriye iten, duygunluğu başa geçiren bir akımdır.

Hugo'nun *Contemplation*'larına verdiği *Bir Ruhun Hatıraları* adını, bütün romantik eserlere vermek yanlış olmaz.

Ruhun hatıralarından derlenmiş olan bu duygulu şiirin rengi daima sarıdır. Bu şiirde baharın yeşilliğinden çok sonbaharın sararmış yapraklarının; tan kızıllığının yaşama sevinci veren türkülerinden çok akşamın hüzünlü ezgilerini duyarız. Bu şiirde göze çarpan ışık değil gölgedir.

Romantik şiirlerde gizli bir sızı gibi sürüp giden bu endişe ve hüznün, bu tereddüt ve ümitsizliğin sebebi, romantizmdeki hıristiyanlığın doğmatik olmaktan çok duygucu olan durumunda aranmalıdır. Böyle bir hıristiyanlık, endişe ve tereddüdü susturacağı yerde tutuşturuyor. İhtilâlin korkunç ispazmozlarından, kanlı yükselişi muazzam bir felâket içerisinde kaybolup giden menkıbelerinden sonra, taliin acı oyunları karşısında büsbütün şaşıran şair, iç dünyasına sığınıyor. Bu dünyada şairin başına ge-

len ilk şey, dinmeyen ve dönmeyen bir akış olan gerçek varlıkla karşılaşması olmuştur. Her şeyin ebedî bir yokluğa akıp gittiğini gören, aklı yola getiren bir hıristiyanlıktan da yoksun bulunan romantik şair, içinde müthiş bir hüznün büyüdüğünü hissediyor ve teselliyi, her geçen anı derinliğine yaşayışta ve böyle bir yaşayış vâdeden ideal beldeleri hayal edişte buluyor. Romantizmin, düşsü beldelere duyulan özlem ürpermeleriyle dolup taşması bundandır. Her romantik şiire bir *Seyahate Dâvet* gözüyle bakılabilir.

Romantik şiirdeki bu hüzün havasını ne klâsik edebiyat, ne bu edebiyatın dayandığı payen antikite bilirdi. Romantik melankoli ilk defa bütün enginliği ile, sessiz çehresi on dokuzuncu yüzyılın ufkunu kaplıyan René'de insan ruhuna doluyor.

René'nin hastalığı, boşlukta çırpınan, ne istediğini bilmeyen, bazan kendinden çıkmağa, kaçmağa çalışan; bazan kendinde bütün evreni eritmeğe çabalıyan bir ruhun sefaletidir. Asrın hastalığı denilen bu hastalık her yerde, türlü şekillerle, derin düşünüşüne saplanıp giden *Obermann*'da, acı ve yüzü gülmez tecrübesi, dokunmasiyle hayat çiçeğini solduran *Adophe'da;* doya doya acı çeken, işkencelerinden zevk alan sonu gelmez bir hayalet kafilesinde görülür. Lamartine gibi en iyimser romantikler bile hüzünlü göllerin kıyılarında hülyaya dalarlar.

Romantizm denilince, lirizmin, şüphe ve melankolinin arkasından tabiatı düşünmemeğe imkân yoktur. Çünkü kötümserlik ve şüphe anlarında şairin sığınacağı tek yer odur. René ölmeyen sıkıntısını tabiatın kucağında avutur; Lamartine acısını dindirmek için ona koşar; kara günlerin Hugo'su, sükûnet ve tevekkülü tabiatın kollarında bulur. Tabiat, bütün romantikler *için tükenmez* bir ilham kaynağıdır. Hiç bir çağ, romantik çağ kadar, ta-

biatı «Issız yer»i, «Göl»ü, «Göklerin Sonsuzluğu», «Geceler»i, «Işık ve Gölgeler»i, «Son bahar yaprakları», «Küçük Vadi»si ile bu kadar içten sevmemiş, dile getirmemiştir.

Tabiat yalnız lirik coşkunluklara sebep olmuyor, gerçek kılığı ile sahneye de giriyor; tiyatro bir ormanı, bir nehrin kıyısını, bir parkın taraçasını göstermekte, bir cinayet, şimşeklerin delik deşik ettiği bir gök altında işlenmekte; bir aşk sahnesi ilk ay ışıklarının döküldüğü bir yaz gecesinde geçmektedir.

Tabiatı, bu zengin pınarı Fransız edebiyatına ilk tanıtan Rousseau oldu. Onun arkasından Chateaubriand, *Yeni Dünyanın* balta girmemiş ormanlarını, bütün zenginlikleriyle ruhlara duyurdu.

Rousseau, sosyal hayatta itibarını kaybeden bir insanlığın düşkünlüklerine tabiat halini karşı koyarken, öncüsü bulunduğu romantizm ilk çağların saf tabiatında doğan, hünerin bozmadığı o içten eserlere dönüyordu. Masallar, romanslar, kimin yazdığı bilinmiyen epopeler bu suretle derlendi. İşlenmemiş bir tabiat zenginliğinin bâkir kokuları, klâsik çiçeklerin inbikten geçmiş keskin ıtırlarına tercih olundu. Millî bir kaynaktan akan, halk duygusunun saf coşkunluğundan başka bir şey olmıyan ve saf insanlığı olduğu gibi veren bu şiire karşı derin bir ilgi duyuldu. İlk devirlere gösterilen bu sevgi, kahramanların yaşadığı toplumlara gösterilen bu eğilim, on dokuzuncu yüzyılın başlangıcından itibaren, dinî tesirlerle birleşti ve klasikler tarafından o kadar küçümsenen millî kaynaklara bir dönüş başladı. Romantizmin en canlı yönlerinden birini Gotik sanatın teşkil ettiğini, ve bu Gotiğe dönüş hareketinin başında Chateaubriand'ın bulunduğunu hemen söyliyelim.

Ortaçağ; saz şairleri, âşıkane romansları, şovalyeleri, efsaneleri, yer altı zındanları, günahkâr papasları, eğlen-

ce âlemleri, mûcize sarayları ile birden romantik edebiyata doluverdi. Hugo *Han d'İslande*'ı ve *Ballades*'ları yazdı; nesirde en kuvvetli eseri olan *Notre Dame de Paris*'yi, bir gotik epopesi olarak yarattı. Bu eser, gotik bir katedralde yankılanan bütün bir devri yaşatmaktadır. Klâsik zevk ortaçağdan ne kadar tiksinmişse, romantik zevk ona o derece gönül vermiştir.

Fransada ortaçağa yönelen hareket, daha önce ingiliz şiiriyle alman şiirini canlandırmıştı. Fransız romantizminde bu şiirlerin de etkisi olmuştur. İlk olarak ingiliz şiirini Chateaubrand, alman şiirini Madame de Stäel Fransaya soktu. Romantik akım Fransa'da kendini gösterdiği zaman bir yandan Schakespeare'in, Yung'ın, Walter Scott'un, Byron'ın; öbür yandan Goethe ile Schiller'in, geçmişe ait büyük eserlerin, *İlâhî Komedya*'nın ve *Kitabı Mukaddes*'in; *İspanyol, Roamcero*'sunun tesirleri edebiyat ve fikir alanına girmiş bulunuyordu.

Romantizm, klâssisizmi devirmek için bütün bunlardan faydalandı. Fakat romantik rönesansta yabancı tesirlerin inkâr olunmaz bir payı bulunmakla beraber, klasik geleneğe bağlı güçsüz yazarların dar görüşü, kurutucu kuralları karşısında romantik tepkinin uyanması kaçınılmaz bir sonuçtu. Yabancı tesirler bu tepkiyi sadece hızlandırmıştır.

*
**

Romantizmi hazırlıyan sanatçıların başında Rousseau gelir. Onun coşkun ruhu yalnız *İtiraflar*'ın sayfalarında değil, bütün yazılarında çağlayıp durdu. Lirizmin kaynağı olan *Nouvelle Héloïse, Yalnız Gezenin Hülyaları*'ndan düşen bir damla gözyaşı gibidir. Rousseau'dan sonra Chateaubriand, Madame de Staël, Senancour, eserleriyle romantik ruhu hazırladılar. Bütün bu eserlerin türü ister hatıra, ister roman veya hikâye olsun, hakikatte onlar birer mensur şiirdir. Nitekim 1820 den itibaren büyük ede-

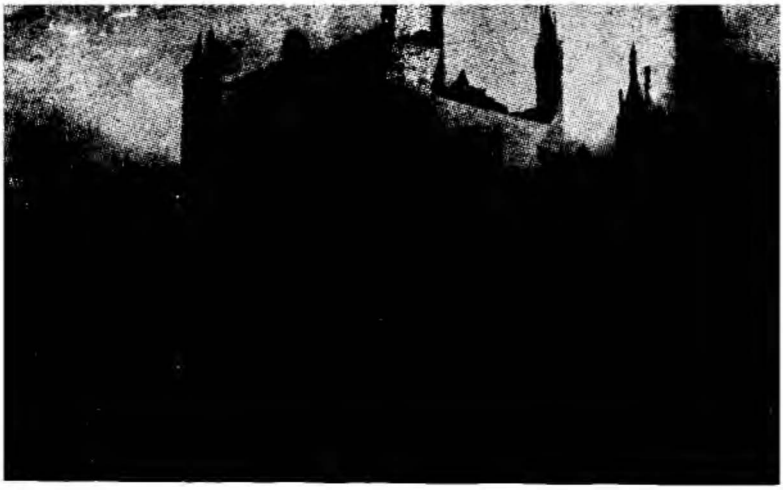
bî ihtilâli körükliyen ve birbirini izleyen eserler hep şiir kitaplarıdır. 1820 de Lamartine *Méditations Poétiques,* 1822 de Hugo *Odes,* 1822 de Alfred de Vigny *Poèmes* isimli kitaplarını yayımlıyorlar.

Fakat romantizm, engin ölçüsünü ilkin şiirde bulmakla beraber, tıpkı klasisizm gibi açık anlamını tiyatroda kazanmıştır. Her iki akım için gerçek savaş alanı da tiyatro olmuştur. Hugo 1827 de Cromwel'i bir manifesto niteliğinde olan uzun bir önsözle bastırıyor (1). Bu coşkun bildiri ileride verilecek Hernani savaşının stratejik esaslarıdır. Romantizmin bir akım olarak meydana çıkışı da bu önsözle başlar. Th. Gautier'nin *Histoire du Romantisme* adındaki kitabında dediği gibi, gözlerde *«Musa'nın Sina dağından getirdiği evâmiri aşere gbi parıldıyan»* bu ünlü önsözde Hugo klassisizmin zaman ve çevre içinde değişmeyen bir insan tipi kabul eden hareketsizlik felsefesine bir hareket ve gelişim felsefesiyle karşı koyar.

Klasik edebiyat yalnız aksiyon birliğini korur. Romantik edebiyat ise antik konulara yüz çevrilmesini, millî konulara dönülmesini, mahallî renge önem verilmesini ister.

Klasikler, realitenin sadece bir yönünü görmüşler, ve bu realiteden belli bir güzellik tipine uymıyan her şeyi insafsızca atmışlardı. Hayatta görülen bozukluklara, gülünç ve çirkin şeylere sahnede yer vermemişlerdi. Oysa tabiat gibi hareket etmek isteyen romantik dram, hayatta olan her şeye tapınağının kapısını açtı. Sanatın kaynağı olan dehâ, tabiatın kendisi gibi düzensizdir. Coşkun akışı içinde her şeyi, güzeli ve çirkini, biçimliyi ve biçimsizi, anlamlıyı anlamsızı birlikte sürükler götürür.

(1) A. de Vigny, Othello'ya önsöz olarak yazdığı Lettre à lord... adındaki denemesinde yeni dram meselesini aynı esaslar üzerinde ortaya atar.



Victor Hugo: **Ay ışığında romantik şato.**

Fakat romantikler birer realite olan güzelliği ve çirkinliği fikir halinde değil, yaşayan birer varlık halinde tasvir etmişlerdir. Klassisizm için bireysel yönlerin önemi yoktu. Önemi olan genelliklerdi. Romantizm ise soyutun yerine somutu, genelin yerine özeli koyar; klâssisisizm gibi, sahnede tipleri değil, fertleri gösterir.

On yedinci yüzyılın tiyatorsu için hırs ve cimrilik vardı. On dokuzuncu yüzyılın dramı ise haris bir adamı, cimri bir adamı, bütün özellikleriyle sahnede yaşatacaktır. Klasiklerin, evrensel ve soyut hakikat ile bağdaşmadığı için, sanatlarından attıkları dış çizgiler romantiklerin elinde bireyi belirten gerekli bir vasıta oluyor. Romantik dramda, ihtiras artık soyut ve anonim bir kuvvet olarak tasvir edilmiyor, aksine, ihtirasın kıvrandırdığı etten ve kemikten bir insan olarak yaşatılıyor.

Trajedi kahramanları, ideal bir âlemde yaşarlar. Onların hiç bir devir ve hiç bir memleket ile ilişkileri yoktur. Şair, bu kahramanlara bir devrin ve bir yerin rengi-

ni vermekten çekinmiştir.

Sahne renksiz olduğu nisbette trajedinin soyut krakterine uygun gelir. Kahramanlar, zaman ve mekânın hiç bir tesirinde kalmıyan sırf ruhlar olduğuna göre, içinde vakanın geçtiği zaman ve çevreye hiç de lüzum yoktu. Romantizm, trajik sanatın ideal figürleri yerine bireysel ve somut bir ömür süren insanlar koymakla onların özelliklerini bölgelik ve somut bir sürü ayrıntılarla belirtmek zorunda kalmıştır. Klasisizm, evrensel hakikat adına zamanların ve yerlerin rengini atıyordu; romantizm realite adına aynı rengi arıyor.

Görülüyor ki, hülyasını ister doğudan, ister ortaçağdan alsın; ister kuzey memleketlerinin melankolik şiirini tatsın, ister İtalyanın veya İspanyanın güneşini içsin, bu çeşitli İlham kolları tek bir yere dökülüyor; sanatta hürlüğe. Hugo'nun dediği gibi «romantizm, edebiyatta liberalizmden başka bir şey değildir». Fransız ihtilâli nasıl monarşinin zorbalığını kırmışsa, romantizm adını taşıyan ihtilâl de sanatın elini kolunu bağlıyan kuralları öylece kırıvermiştir. Klâssisizm, sanatı dar bir alan içine kapatmıştı; her türe, komşu türleri çiğnememesi için sınırlar bile çizmişti. Romantizm, bu hünerli ve marifetli şiir sanatını altüst etti. Sınırları açtı, tabiatta her ne varsa sanata soktu.

Klasik trajedi, hayatın büyük bir kısmını yapmacıklarla ortadan kaldıran ve insanı geneleeştiren bir soyutlama sisteminden başka bir şey değildi. İnsanda yalnız kişiliksiz ve değişmeyen bir «insanlık» gören bu sisteme ancak soyut, genel, ve psikolojik bir üslûp uygun gelebilirdi. Oysa bütün hayatı içine alan drama bütün kelimeler lâzımdı. Böylece romantizimle, son klasikleri ayaklandıran yeni bir terim ordusunun sahneye tırmandığı görüldü.

Sözün kısası dram, -Romantiklere göre- bir felâketin dar tablosu değil, hayatın geniş tablosudur.

Dramın amacı ve ilkesi tabiatın taklidi, hayatın tasviridir.

Hugo, Cromwell'in önsözünde, klassisizmin değişmeyen soyut güzellik tasarlayışına hücum ederek tabiatla başbaşa kalmamızı ileri sürerken acaba kendisini güçlükle gizleyen bir realizmi savunmuş olmuyor mu idi. Gerçi, Hugo'nun genç kuşak adına istediği şey tabiat, hakikat ve bölgesel renkti. Fakat şair ünlü önsözünün sonlarına doğru *«tiyatro bir optik noktasıdır, dünyada, tarihte, hayatta, insanda her ne varsa, oraya aksedebilir, ve etmek zorundadır; fakat sanatın sihirli değneği altında»* deyerek düşüncesini aydınlatıyor. İşte bu sihirli değneğin tesiri altında, HUGO gözlerini çevirdiği her yerde romantik yaratılışının sembolü olarak güzelliği ve çirkinliği, ESMÉRALDA'yı ve Quasimodo'yu birlikte gördü. MARION DE LORME'da fahişe ihtirasını ve saf şakı, LUCRÈCE BORGIA'da kana susayışı ve ana sevgisini, TRİBOULET'de hain soytarıyı ve şefkatli babayı birlikte yaşattı.

Daha ilk gençlik çağından itibaren tabiat Hugo'nun önünde, aynı zamanda en yüksek idealizmi ve en korkunç materyalizmi temsil eden bir *ARİEL- CALİBAN* antitezi halinde göründü. Tabiata duyulan bu aşk ve onun tam zıddı olan şeye bu coşkunluk o devrin aşağı yukarı bütün sanatlarında ve sanatçılarında görülür.

*
**

Bugün zamanın ayıkladığı CROMWEL önsözünün delilleri zamanında çürütülmez görünüyordu. Bu önsüz Fransa'da, Rönesans hareketine benzer bir hareket uyandırmış, damarlarda yeni ve taşkın bir kan dolaşmıştı. Hugo'nun bu önsözdeki ilkelere göre hazırlayıp Comédie Française sahnesinde oynattığı ilk eser *HERNANİ*'dir. Bu dramın oynandığı *25 Şubat 1830* tarihi aynı zamanda yeni bir kuşağın doğduğunu bildiren tarihdir de.

Bu yeni kuşak edebiyata, HUGO'nun arkasından, ALKİBİADES'm kumandasında Sicilyanın fethine giden, başları çiçekle çelenklenmiş savaşçıların heyecanı ile atılmışlardı.

HERNANİ'nin ilk temsili romantiklerle klâsikler arasında şiddetli bir çatışmaya, âdeta savaşa sebep oldu ki edebiyat tarihlerinde bu olay *Hernani Savaşı* diye anılır.

Hernani'nin gürültülü temsilini diğer unutulmaz temsiller izledi. *3 Mayıs 1831* de ANTONY, *12 Şubat 1835* de CHATTERTON heyecan akımını kalplerde sürdürdü. Temsilleri İENA, AUSTERLİTZ... zaferleri gibi unutulmaz başarılar sağlıyan bu eserler, Cromwel önsözündeki fikirlerin canlı ifadeleridir.

*
**

Romantiklerin sonsuz coşkunluğu her vadide çağlayıp durdu. Edebiyat türlerinin en objektifi olan roman bile onların, duygu ve düş iklimlerine açılmalarına engel olamadı.

Onlar yaratılışlarına ve güçlerine göre sıra ile insan içini inceleyen veya tarihi canlandıran romanı denediler. Ama çerçeve ne olursa olsun, tablo daima ruhlarının tablosu olarak kalmıştır.

ALFRED de VIGNY'nin WALTER SCOTT'u örnek alarak yazdığı ünlü romanda, *CINQ MARS*'ın hülyaları, ıstırapları, MARİE de CONZAGUE'a olan aşkı, de *THOU*'nun ölüme karşı koyan bağlılığı, Vigny'nin iç dünyasının yankısından başka birşey değildir.

Gene bazan STERNE'i ve HOFFMANN'ı hatırlatan *STELLO,* dâhi sefillerin, haksızlıklara uğrıyanların hazin alınyazısına ağlıyan bir kalbin isyan ve tevekkülü ile doludur.

HUGO'yu nesirde daha romantik görüyoruz. Beden çirkinliğiyle ruh güzelliğini birleştiren *L'HOMME QUI*

RİT, insanı kanunların kaçınılmazlığı ile pençeleşirken gösteren *LES MİSÉRABLES;* ortaçağının gotik san'atını ve mütaassıp toplumunu canlandıran *NOTRE-DAME de PARİS;* kudurmuş tabiat kuvvetlerinin muazzam isyanı ile boğuşan *LES TRAVAİLLEURS DE LA MER...* lirik, epik, dramatik bir nesirle yazılmış olan bütün bu romanlar, Hugo'nun korkunç hayalinden fırlayan hayaletlerdir.

Yıldırımların yırttığı kasırgalı bir geceden sonra, ilkbaharın yeşil ve güneşli yağmurlarını andıran Lamartine, *RAPHAEL*'de ve *GRAZİELLA*'da gençliğinin aşklarını anlatır. *GENEVİEVE* ve *LES TAİLLEURS de PİERRE de St-Point* ise tabiata olan sevgi ile taşar.

Hayatının sonuna kadar iradenin puslasından yoksun kalmış olan MUSSET'nin *LA CONFESSİON D'UN ENFANT DU SİÈCLE* adındaki eseri, zamanın hastalığı ve kendi acıklı hayatı hakkında kesin bir belgedir. Bu romanlar romantizm'in bütün özelliklerini taşırlar.

Ama romantik romanın en canlı örneğini «asrın kadını» denilen GEORGE SAND'da görüyoruz. Hayatını eserinde yaşatan, eserini hayatında yaşayan bu kadın, romantik ruhun yatışmak bilmiyen sonsuz isteğini mutluluk hülyasını, ebedî bencilliğini, ihtiras ve heyecanını nefsinde toplaması itibariyle romantizmin pekaz görülen sembollerinden biridir. George Sand'ın *«biz bahtsız bir soydanız; bunun içindir ki kendimizi san'atın yalanlariyle hayattan uzak tutmağa şiddetle muhtacız»* sözünü romantizmin yasası saymak mümkündür.

ELLE ET LUİ, GEORGE SAND'ın bütün romantik eserlerinin konusu gibidir. İster *İNDİANA*, ister *JACQUES*, ister *LÉLİA* olsun hepsi bu kadın romancının MUSSET ile olan serüvenlerini anlatan bazan isyankâr, bazan mütevekkil, her zaman muztarip, roman şeklinde hatıralar ve hülyalardır...

Romantizmde yaygın bir halde o kadar şir vardır ki, romantik ilhamı saf halde temsil eden san'atçıların, hayat karşısında duydukları içten heyecanı romansek bir hayale çevirmek isteğini duymamalarına imkân yoktu. Romantik buluşların en zariflerinden ve bugün dahi tazeliğinden hiçbir şey kaybetmeyenlerinden biri olan bu *şairâne* fantezi fransız edebiyatına MUSSET'nin realiteyi büyüleyen bir çok hikâyelerini, özellikle Gérard de Nerval'in bütün mensur eserini kazandırdı.

Yarattığı *ANGELİQUE, SYLVİE, AURELİA,* hayatı her zaman düş'ün kıyılarında bulunduran bir dünyanın esrarlı yaratıklarıdır. Bu tatlı hayaletler, GÉRARD de NERVAL'in çocukluğunun geçtiği sevimli dekorlar içerisinde, çayırlarda, parklarda hâlâ raksedip dururlar.

Özetle: Romantizm bir yandan klassisimin sert kurallarına karşı bir ayaklanma ise bir yandan da duygunluk, geçmişe özlem, tabiat duygusu, zaman ve çevreden kaçıştır.

REALİZM
ve
NATÜRALİZM

REALİZM ve NATÜRALİZM

Felsefede pozitivizm ne ise, sanat ve edebiyatta da realizm odur.

Rrealizm'e, realiteyi olduğu gibi yansıtmak anlamı verilirse, realizm eskidir. Zaman zaman devrinin insanlarını gösteren, toplumu tarafsız olarak gözden geçiren romancılar gelmiştir. Gözlem romancılarda eski bir tutku olarak görünür. Bu bakımdan, romantizmin şiddetle hüküm sürdüğü zamanlarda bile bir Balzac, bir Stendhal, romantik ve lirik taraflarına rağmen realistdirler. Özellikle Balzac, modern toplumun tam bir tablosunu en küçük ayrıntılarına kadar çizmesi, 1800 ile 1850 arasındaki Fransa'yı yaşatması bakımından büyük realist bir romancıdır. Flaubert, Goncourt'lar, Daudet, Zola, Maupassant ...farklı tesirlerle ondan geldiklerini söylerler. Bütün bunlara rağmen 1800 ile 1880 yıllarına kadar bütün şiddetiyle hüküm süren realist akımın olduğu gibi Balzac'dan geldiğini kabul etmek yanlış olur. Çünkü bu tarihlerde Balzac'ın tesiri kendisini henüz göstermeye başlıyor du. Daha önce, İnsanlık komedyası yazarı ya iş edebiyatının en parlak temsilcisi diye hafifsenmiş ya da en büyük romantik diye göklere yükseltilmiştir. Balzac'ın realizmi ve natüralizmi ancak ölümünden sonra keşfolunmuştur. Bununla beraber Balzac'ı realizmin, hele natüralizmin büyük bir öncüsü olarak görmek doğrudur.

Bir edebiyat akımı olarak dikkate alınan realizmin başlangıcı, ilk olarak anket usulüne ehemmiyet veren Murger, Champfleury ve Duranty gibi küçük romancılara dayanır. Duranty, 1856 da *Réalisme* adı ile beş ay dayanan bir de dergi çıkarmıştır.

Realizmin ilk kurucuları bu san'atçılar olmakla beraber, onun parlamasını 1857 de basılan *Madame Bovary* sağlamıştır.

Madame Bovary'nin pozitivist görüşe göre yazılmış ilk büyük roman olduğunu söyliyebiliriz.

Bu romanın daha ilk sayfalarında, yazarın realiteyi görmek ve göstermek hususundaki titizliği göze çarpar. Flaubert, George Sand'a yazdığı bir mektupta: «Olayları, diyordu, bana göründükleri gibi ortaya koymakla, bana doğru görüneni ifade etmekle yetiniyorum... Doğruluğu sanata sokmanın daha zamanı gelmedi mi? Tasvirin tarafsızlığı o zaman kanunun yüksekliğine ve bilimin belginliğine ulaşacaktır.»

Flaubert'den sonra Goncourt'lar bu gözlemcilik ve tarafsızlık niteliğini daha ileriye götürmüşlerdir.

Kısacası realizm'le benlik romandan uzaklaşıyor. Tourguenniev'in deyişiyle «romancı ile romanlarının ki-

Courbet: **Taş Kırıcılar.**



şileri arasındaki göbek bağı kesiliyor», roman, objektif bir inceleme ve gösterme konusu oluyor.

Jules ve Edmond de Goncourt *Journal'lerinde* (1) realizmi şöyle açıklarlar: «Tarih, yazılı belgelerle vücuda getirildiği gibi bugünkü roman da anlatılmış veya tabiattan çıkartılmış belgelerle vücude getirilmektedir. Tarihçiler geçmişin anlatıcıları, romancılar da bugünün anlatıcılarıdır». Böylece realist romancı konusunu gerçekten almak, önemsiz vak'aları bile ya bizzat görmek veya itimada değer belgelere göre hikâye etmek zorundadır. Alphonse Daudet'nin realite karşısında günü gününe not ettiği gözlemlerle dolu sayısız küçük defterleri meşhurdur. Türlü romanlarında malzeme olarak kullandığı bu gözlemlerin bazıları romancının ölümünden sonra 1899 da yayımlanan *Notes sur la vie* adındaki eserinde okuyuculara bildirilmiştir. Hayale kapılmamak, hakikatten ayrılmamak realizmin temel ilkesidir. Eamond de Goncourt, *Chérie* adındaki romanını yazmak için *Beşerî vesikalar* aramış, bu maksatla da kadın okuyucularından kendisine samimî itiraflarını bildiren mektuplar, hatıra defterleri göndermelerini rica etmişti. Realizmin kutsal kitabı sayılan *Madame Bovary'yi* alalım. Bu romanda düşsü hiç bir şey görülmez; bütün olaylar gerçektir, bütün kişiler yaşamıştır. Flaubert onların biyografilerini uydurmuş değildir. İkinci derecedeki kişiler ve olaylar da realiteden alınmıştır. Sık sık vesika avına çıkmak onun için dayanılmaz bir zaruretti. Realizm, realitenin objektif gözlemine dayanan bir edebiyat akımıdır, dedik. Fakat çok basit görünen gözlem kelimesinin realizm'de aldığı anlamı iyice belirtmek gerekir. Balzac ve Stendhal, onlar da gözlemci idiler.

Tolstoy da bu iddiada idi. *Harp ve Sulh*'da, Borodino savaşı'na nesnel bir kesinlik vermek için, elinde genel kur-

(1) 24 Ekim 1864.



Daumier: **Üçüncü mevki yolcuları.**

may haritası bulunduğu halde, at üzerinde tam iki gün savaş alanını dönüp dolaştığını kendisi söyler. Ama realist estetik bakımından bir Tolstoy veya bir Balzac ile bir Flaubert, bir Goncourt arasında büyük bir fark vardır. Bu fark, birincilerin gözlemi karakterlerde, ikincilerin törelerde toplamalarından ileri gelmektedir. Bu iki gözlem tarzının niçin ayrı iki yazı tarzını gerektirdiğini anlamak güç bir şey değildir. Karakter, bir insanı diğer insanlardan ayıran özelliklerin; töre de, o insanın bütün bir sınıfla olan benzerliklerinin ifadesidir. Böylece karakterleri göstermeğe çalışmak, kişilikleri kuvvetli olan insanları; töreleri göstermek te orta yetenekli insanları ele amak demektir. Bunun içindir ki realistler, özellikle realizme kesin şeklini veren Goncourt'lar basın hayatı hakkında br roman olan *Charles Demally*'lerini yazdıkları zaman, kahramanlarına Balzac'ın *Illusions Perdues* romanındaki yazarların sözgelişi bir Daniel d'Arthez'in, bir Raoul Nathan'ın, bir Rubempré'nin, mümkün olmakla beraber, olağanüstü dehalarını vermekten, onlara harikulâde serüvenler yaşatmaktan çekinmişlerdir. Demailly,



Daumier: **Yük.**

üyesi olduğu sınıfın aynı alınyazısını, aynı gündelik ihtiraslarını taşımaktadır. Sahnede gösterilen komedilerinin sonucu, makalelerinin yaptığı tesir, bir aktrise olan sevgisi, eserini hazırlamaktan gelen yorgunluk, bütün bunlar roman ve tiyatro yazarlarının birlikte paylaştıkları, ortak vak'alardır. Charles'ın çevresinde görülen diğer kişiler aynı suretle gazetecilik alanından alınmıştır. Onların düşünceleri, gazete idarehanelerinde ve bulvar kahvelerinde sürümde olan aynı düşüncelerdir. Demek ki realizm, aynı alışkanlıkarı, aynı görüşleri taşıyan, aynı yaşama gereklerine uyan insanların ortak ruhunu tasvire önem veriyor.

İşte realizm'de gözlemin üzerinde durduğu özellik budur. Realist bir romancı savaşı konu olarak alsaydı, kah-

raman olarak bir küçük subayı veya eri, Napoléon çapında bir generale elbette tercih ederdi. Bundan şüphe edilmesin. Napoléon olağanüstü kişiliğinin gücüyle, mensup olduğu sınıf içinde merkezinden uzak olan bir kâinattır. İhtiras örneği olan bu komutan, karakterleri inceleyen romancı için nasıl paha biçilmez bir kişi ise, töreleri inceleyen romancı için de üzerinde durulmağa değmez bir insandır, ve bu romancı çağdaşlariyle hiç bir yakınlığı olmayan böyle bir kişiyi tasvire hiç te lüzum görmez. Realistlerin silik kişilere gösterdikleri açık eğilimin sebebi budur.

Bu düşünceler realist romanın yazılış tarzını açıklamaya da yardım edecektir. İlkin, realizm dış çevre tasvirini son haddine çıkarmıştır. Tasvire olan bu düşkünlük bir taraftan pozitivizmin tesiri altında bakışların gözleme alışmış olmasından, diğer taraftan da romancının, çevrenin ruh üzerindeki tesirine inanmış bulunmasından ileri geliyor. Yoksa realist romanlarda, *tasvir için tasvir* söz konusu değildir. Goncourt'lar tasvire verdikleri önemi şu satırlarla anlatırlar: «Eşyanın ve çevrelerin maddî tasviri romanda, hiç te tasvir için tasvir maksadiyle değildir. Tasvir, okuyucuyu bu eşyadan ve bu çevrelerden fışkıracak olan mânevî heyecana uygun bir çevreye götüren bir vasıtadır» (1). O halde bir romandaki kişilerin düşünceleri ve hisleri hakkında tam bir fikir edinmek için, içinde onların yaşamakta oldukları çevreyi etraflıca bilmek gerekir. Benliğimiz,

Rodin: **Balzac.**



(1) Ed. et J. de Goncourt. — Journal, t IX. P. 361.

her an birbirini izleyen duyumların toplamından başka bir şey değildir. Eşyadan iklime kadar hiçbir şey yoktur ki bir adamın *ben* dediği sayısız duyumların kafilesine girmiş olmasın. Bizde bu duyumları uyandıran etken ise maddî çevredir. Çevrenin bizim üzerimizde bir tesiri olduğu gibi bizim de çevremiz üzerinde bir tesirimiz vardır. Meselâ odamızın döşenme ve tertip tarzından, bir çok hislerimiz ve düşüncelerimiz anlaşılabilir. İnsanın daima beraber bulunduğu, arasında yaşadığı şeyler derhal alışkanlıklarının ve hareketlerinin çehresi oluverir. Dikkatli bir kimse için bizi çevreleyen eşyaya ve onların tertip tarzına bakarak karakterlerimizi ve alışkanlıklarımızı okumak güç bir şey değildir. Demek oluyor ki dış ve iç realite bir ve aynı şeydir. Dekorsuz bir piyes düşünülebilir mi? Dekor ise piyesin iç bünyesinin görünüşüdür. İşte bu bakımdan incelenirse realist romanlarda görülen sonu gelmez tasvirlerin ehemmiyeti anlaşılır. Bu tasvirlerledir ki idrâkimiz, sebepten neticeye kaymak suretiyle şahısların ruhuna kolaylıkla nüfuz eder. Gustave Flaubert'in Yonville l'Abbaye'yi, Nomandiya'nın bu küçük kasabasını bütün ayrıntılariyle tasvir etmesi bize Madame Bovary'nın orada ölesiye sıkılacağını göstermek içindir. Madame Bovary, ömürünü tüketen çevresini unutup hayal içinde mâcera iklimlerine sığındığı zaman, bu hülya sarhoşluklarının Emma'nın ruhî sefaletine ve sukutuna sebep olduğunu kabul etmekte bir an tereddüt göstermiyoruz.

Dış çevre tasvirinin, realist romanda büyük bir önemi vardır. Ama çevre, içinde yaşayan insanlara tesir ettiğine göre onu vak'a konusu olan kişilerin gözüyle görerek tasvir etmek gereklidir. Realistler bu hususta büyük bir dikkat göstermişlerdir. Realist bir romancı, vak'a kişilerinden birini görmediği bir yere götürdüğü zaman, kendisi o yeri tasvir etmez, o yer o kişinin bilgi seviyesi-

ne, duyuş derecesine göre yavaş yavaş okuyucuya gösterilir. Çünkü çevre bir insanı, o çevre ne ise öyle değil de, o insan tarafından görüldüğü oranda etkiler. Realist romancı bir salonu, bir manzarayı, bir sokağı tasvir ederken, bu çerçeveler içinde yaşattığı kişilerin gözleriyle görmek zorundadır.

Tasvire gösterdiği bu derin ilgiye karşılık realizm, dramı, vakayı en aşağı dereceye indirmiştir. Dram, aksiyon demektir. Aksiyon ise hiç bir zaman töreye uygun değildir. Bir insanın ifadeli olan tarafı, herhangi şiddetli bir buhran anında işlediği iş değil, aksine bir ruh halini gösteren her günkü alışkanlıklarıdır. Realist romanlarda hiç bir zaman garip serüvenler, şiddetli olaylar görülmez; kişiler çevrelerinin yaşama şartlarına uymuş olan, zamanlarının ortak kaygılarını, düşüncelerini, dertlerini yaşıyan alelâde insanlardır. Bunların ruhu, her gün görülebilen bir takım bayağı, küçük olaylarla doludur. Bu romanlardaki kadınların, sözgelişi *Chartreuse de Parme*'da yaşayan romansek, haris kadınlarla ilgisi yoktur. Bunlar diğer bütün kadınlara benzeyen taşralı kadın, hizmetçi, model, hastabakıcı, fahişe gibi bir takım basit yaratıklardır. Flaubert'in belki *Madame Bovary*'den daha etkili olan *Education Sentimentale* adındaki romanına bakacak olursak hiç de öyle garip mâceralar görmeyiz. Roman günlük hayatın düpedüzlüğü içinde geçer.

Goncourt'lar: *«Ben ve kardeşim her şeyden önce, romanda vakayı öldürmeğe çalıştık»*, Daudet ise: *«Başlarından hiç bir mühim vaka geçmiyecek olan insanların romanını, yâni hayatlarını yazmak, en doğru yol değil midir?»* sözleriyle yukardaki düşünceleri özetlemişlerdir.

İşte reaist romancılar, ruh halini gösteren hergünkü alışkanlıkları canlandırmak istedikleri zaman çok küçük bir takım gözlemleri sıralamak usulüne baş vururlar. Realist romanlar, birbirini izleyen küçük bölümlerden ku-

rulmuş bir manzara gösterir; bu tasvirler, bu küçük bölümler, birbirini izlemek ve tamamlamak suretiyle bir alışkanlığın tam portresini verirler.

Realist romanlardaki tabiî olmıyan birlik yokluğu baglantısız ve karışık olan realiteye uygunluk kaygısından ileri gelmektedir. Bununla beraber realizmi, realitenin tam bir taklidi suretiyle açıklamak da doğru değildir. Çünkü dış çevrenin tasvirine büyük bir ehemmiyet veren realistler ruh hallerini aydınlatmıya en elverişli olan tarafları almışlar, böylece realiteyi bir seçim süzgecinden geçirmişlerdir.

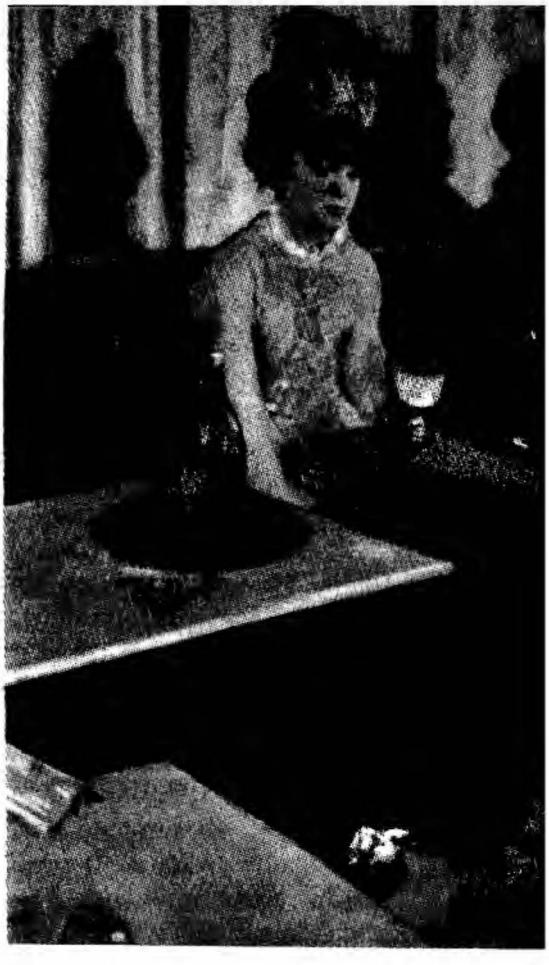
***

Realizm üzerine söylediklerimiz, san'atın ve dolayısiyle romanın ahlâkî, dinî, sosyal bir amacı olmadığını, bunlardan ayrı olduğunu göstermektedir. G. Flaubert, san'at sorunlarında tükenmez bir hazine olan mektuplarının birinde san'atın bağımsızlığını şöyle savunur: «Güzel üslûpla yazan sanatçılara fikir ve ahlâk gayelerini ihmal ettikleri için çıkışıyorlar, sanki doktorun gayesi iyileştirmek, bülbülün gayesi de sadece ötmek, sanki san'atın gayesi de her şeyden önce güzellik yaratmak değilmiş gibi». Romanın kendi güzelliğinden, kendi biçiminin mükemmelliğinden başka gayesi yoktur. Bir fizik âlimi bir tabiat olayını nasıl tarafsız bir gözle inceliyorsa realist romancı da insanları o suretle inceliyerek anlatmalıdır. Onlara yol göstermeğe romancının yetkisi yoktur. Yazar bir ahlâkçı değil, insanda, toplumda gördüklerini söylemekle yetinen bir gözlemcidir. Romancı realitede olan her şeyi kendi san'atına konu olarak alabilir ve bundan da bir sorumluluk hissetmez. Tabiatı ahlâksızlıkla suçlamak nasıl kimsenin aklından geçmezse, realitenin çirkin taraflarını da gösteren bir romanı batırmak da öy-

lece kimsenin aklından geçmemelidir. Tehlikeli olan, açık saçık ayrıntılar ve ham olaylar değildir. Çünkü bunlar tabiatta da vardır. Tehlikeli ve zararlı olan, tabiatı, realiteyi tasavvur etmek ve onu bir eserde yaşatmak tarzıdır. G. Flaubert'e göre iyi yazılmış, biçimce mükemmel olan bir eserin edep dışı olmasına imkân yoktur. Çünkü bir san'at eserinde, bir romanda biçim ayrı, konu veya öz ayrı şeyler değildir. Flaubert bu noktayı 1846 da Madam X e yazdığı bir mektupta şu suretle aydınlatır: *«Güzel biçimlerden yoksun güzel fikirler yoktur, bunun aksi de öylece doğrudur. Biçimi olmayan bir fikir ve aynı suretle bir fikri ifade etmeyen bir biçim farzetmek imkânsızdır».* Biçim ve düşünce, bedenle ruh gibidir, bir ve aynı şeydir; biri olmazsa diğerinin ne olacağını kestirmek güçtür. Öyleyse tekrar edelim: İyi yazılmış, iyi düzenlenmiş bir romanın fena düşünülmüş ve fena tasarlanmış olması beklenmez.

Büyük realist romancıların, başta Flaubert olmak üzere Goncourt'ların ve Daudet'nin üslûba yani biçime verdikleri ehemmiyet, realizm'de gayenin ne olduğunu açıkça gösterir. Fakat bütün bu sözler, (San'at eserlerinden ahlâk ve toplum sonuçları çıkmaz) yolunda yorumlanmamalıdır. Nitekim san'at için san'at nazariyesinin en büyük taraflısı olan aynı Flaubert: «Bir edebiyat eserinden ahlâkî sonuçlar çıkarılmaması ya okuyanın pek alık, yahut kitabın sahte olduğuna delâlet eder.» der. Madame Bovary'yi okuyup ta bundan bir ahlâk dersi almamak imkânsızdır. Ama okuyucunun eserden çıkardığı ahlâk sonucu romancının hedefi değildir. Realistler romandan asla bir ahlâk veya toplum sonucu çıkmasın demezler. Onlar sadece san'atçının bir ahlâk hocası olmadığını savunurlar.

*
**



Edgar Degas: Apsent.

Genel olarak realizm ile natüralizm bir ve aynı şey sayılır. Gerçekten ilk bakışta bu iki deyimi ayrı iki görüşün ifadesi saymak güç görünür. Çünkü her ikisinin birbirine benzeyen yönleri çoktur. Diğer taraftan realizmi ayrı, natüralizmi de ayrı olarak kabul edenlerin çoğu da san'atçıların natüralist veya realist nitelikleri üzerinde anlaşmamışlardır. A. Daudet'yi bazı estetikçiler realist, bazı estetikçiler de natüralist akıma sokmuşlardır. Oysa bir

çok romanlarında realist olan Daudet, Sapho'da natüralizme kaçmıştır.

Natüralizm, realizmi izlemiş ve ondan çevrenin ruh üzerindeki tesiri gibi bir çok görüşleri almış olmakla beraber, realizmde kapalı bir tarzda bulunan determinizm ilkesini açtığı ve gözlemden başka deneyim metodunu da romana uyguladığı için realizm değildir ve onunla karıştırılmaması gerekir. Natüralizm kelimesi, 1880 ile 1890 arasında edebiyata hükmeden, roman ve tiyatroya ilmî determinizmin, deneyim metodunun uygulanmasını ifade eden akımdır. Natüralizm denildi mi hatıra ilk gelen isim Emile Zola'dır. Her ne kadar Léon Hennique, H. Céard ve Paul Alexis gibi Zola'nın etrafında toplanan ve aynı san'at anlayışiyle yazan romancılar varsa da, natüralizmi uzun yıllar, bütün kesinliği ile tek başına temsil eden Zorla olmuştur.

Natüralizm, ilmî olmak ve ilmin usullerini roman ve tiyatroya uygulamak iddiasında olduğu için ilkin ilmin esasını teşkil eden determinizm prensibini burada hatırlatmak faydasız olmıyacaktır. Determinizme göre, tabiatta geçen olaylar bazı zorlayıcı sebeplerin tesiriyle ola gelir. İlimde imkân ve tesadüfün yeri yoktur. Aynı şartlar altında aynı sebepler daima aynı sonuçları verir. Fizikî ilimlerin esas prensibi olan determinizm acaba ruh ve toplum olaylarını da kapsamakta mıdır? Hippolyte Taine'in şiddetli tesiri altında kalan Zola, tabiatta hüküm süren bu prensibin insan eylemlerini de içine aldığını, bunların dış çevreye, soydan gelme etkilere uyarak meydana geldiğini kabul etmektedir. Böylece Zola'ya göre bir insanın, fizyolojik bünyesini, aldığı eğitimi, içinde yaşadığı ve yetiştiği çevreyi bilmek birinci derecede önemlidir (2).

(2) Romantiklere göre içinde olayların geçtiği tabiatı ve çevreyi tasvir etmek, romanı süslemek için girişilen bir ça-

Çünkü insanın kendi hür iradesine bağlı sandığı eylemlerini bile gerektiren gerçekte, maddî ve içtimaî çevre, soyaçekimi, eğitim gibi etkenlerdir. Natüralist bir romanda kişilerin mizaçları, soyları ve çevreleri bize gösterilmek yani onları harekete getiren nedenler açıklanmak suretyile vak'a âdeta romancının iradesi dışında, kendi zorunlu sonucuna doğru yürür, çevre, olayın yürüyüşünü etkiler. Bunu realizm'de de görmüştük ve realistlerin dış çevre tasvirine verdikleri ehemmiyetin bu inanıştan geldiğini de göstermiştik. İşte çevrenin bu tesiri natüralizmde daha büyük bir önem kazanıyor ve bu tesire soyaçekimin tesiri gibi tesirler de ekleniyor. Emile Zola, 20 ciltlik Rougon-Macquart serisini, doktor Lunas'dan esinlendiği veraset nazariyesi üzerine yazmıştır. Romancı bu eserinde, küçük bir ailenin toplum içinde hareketini, yani ne suretle geliştiğini, kollara ayrıldığını, ne gibi evrelerden geçtiğini göstermek istemiştir. 20 ciltte yaşayan bu şahıslar arasında ilk bakışta bir benzerlik, bir yakınlık farkolunmaz, fakat ilmî bir inceleme onların aralarında çok sıkı maddî ve manevî bir bağın bulunduğunu gösterir. İşte Zola, böyle birbirine yakınlığı olan bir takım şahısları, bir aile efradını mizaç ve çevre gibi iki önemli etkenin tesirine tâbi tutarak tahlil etmiş, bu aile kişilerinin herbirini değişik çevrelere ve uğraşlara yönelterek onların karşılaştıkları sonuçları bir ilim adamı tarafsızlığı ile göstermeye çalışmıştır. İnsanın düşüncelerini ve hareketlerini yöneten mizaç ve çevre olduğu için natüralistler şahısların mânevî hayatlariyle uğraşmadan, herbirine özgü düşünüş ve görüşleri tâyin etmeden önce, onların beden yapılarını izah etmişlerdir. Çün-

---

badan başka bir şey değildir. Olay yerinin durumu romantik yazarca bilinse bile, o yer okuyucunun zevkine göre, şairâne yönlere önem verilerek değiştirilir. Kısacası romantizmde dekor, tasvir, eserin iç bünyesi ile ilgili olmıyan bir süstür.

kü Auguste Comte'un ve Hippolyte Taine'in fikirlerini tekrarlıyan natüralistlere göre psikoloji sıkı sıkıya fizyolojiye bağlıdır.

Düşünce, heyecan, dimağın ve organizmanın bir görünüşüdür. Emile Zola bu anlayışını *Oeuvre* adındaki romanında:

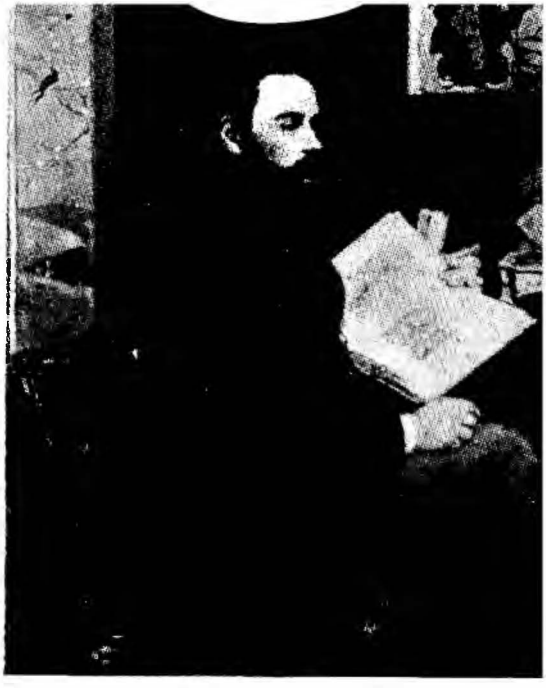
«Artık metafizik kuklayı değil, gerçek insanı yani çevrenin gerekerine uyan, bütün uzuvlarının oyunları tesiriyle hareket eden fizyolojik insanı incelemek lâzımdır.» (3) sözleriyle özetler. Böyle olunca kaba bir şakadan başka birşey olmıyan psikolojiye artık yer yoktur, ve mademki «düşünce bütün bedenin ürünüdür» her şeyden önce pozitivist olmak lâzımdır. Bu romanın kahramanı Sandoz, yâni Zola böyle düşünmüş ve eserlerini bu düşünce ile yazmıştır.

İşte Thérése Raquin, E. Zola'nın bu esasa göre yazdığı ilk önemli romanıdır.

Kısacası bu determinist roman anlayışında, insanlar maddî ve sosyal çevrenin, soya çekimin baskısı altındadırlar. Görülüyor ki natüralist romanda şahıslar artık içinde yaşadıkları çevreden, taşıdıkları soyaçekimden ayrı olarak dikkate alınmıyor, aksine şahısların onlara bağlılığı kabul olunuyor.

Romanda geçen olayları çevrenin ve soyaçekmenin etkilerine bağlıyan yani determinizmi edebiyata uygulayan Zola, romancının realistler gibi sadece gözlem ile yetinmiyeceğini, fizikî ve hayatî ilimlerin metodu olan deneyim (expérmentation) in de romana uygulanabileceğini kabul ediyor. O, bu görüşünü Claude Bernard'ın *İntroduction à l'étude de la médecine expérimentale,* (1865)

(3) E. Zola - L'Oeuvre, p: 209 - 210.



Manet: **Emile Zola'nın portresi.**

adındaki eserinden esinlenerek, hattâ hekim kelimesini romancı kelimesine çevirerek ve onun başlıca yerlerini kopya ederek yazdığı *Le roman expérimental* (1886) da anlatmaktadır. Romanda deneyimin Zola tarafından nasıl uygulandığını söylemeden önce, Cl Bernard'ın *gözlem, deneyim, varsayım* ile neler anladığını kısaca hatırlatalım: gözlemek, sebepleri ve kanunları bulmak için olayları tabiatta geçtiği gibi incelemektir. Deneyim ise olayları tarafımızdan hazırlanan şartlara göre meydana getirmek ve gözden geçirmektir. Deneyimde bulunan kimse sadece tabiî bir olayı gözlemekle kalmaz, onun meydana çıkmasına da karışır. Gözlemci tabiatı gözler. Deneyimci sual sorar ve âdeta tabiatı cevap vermeye zorlar. Bütün

deneysel araştırma bir varsayım ile başlar. Varsayım, sebep ve kanunu henüz bulunmamış bir olay hakkında deneyden önce kabul edilen geçici bir izahtır. Cl. Bernard'a göre: *«evvelce kabul edilmiş bir fikir, bir varsayım bütün deneysel akıl yürütmenin gerekli hareket noktasıdır».*

İşte deneyimin görevi bu varsayımı incelemek ve denetlemektir.

Bu tariflerden sonra Zola'nın deneysel roman anlayışını kolaylıkla kavrayabiliriz. Zola'ya göre romanda deneyime girişmekten daha kolay bir şey yoktur. Romancı toplumda veya kişide geçen bir olayı gözler. Bu gözlemi denetlemek üzre bir durum icat eder. Bu, eserin verisi (donnée) olan hipotezdir. Ondan sonra bu hipotez, vak'ların akışı ile gerçeklenir. Böylece romanın sonucu, deneyimin sonucundan başka bir şey değildir.

İşte natüralizm esasında budur. Realizmin aşırılığından başka bir şey olmayan bu akımda, realizmde gördüğümüz belge (document) ve tasvir merakı son haddine götürülmüştür. Tasvire verilen bu önem, şahısları türlü kılıklara sokan çevreyi bize tanıtmak endişesinden ileri geliyor. Zola *Deneysel Roman'da* (S. 229) tasviri «çevrenin, insanı belirleyen ve tamamlayan, bir hali» diye tarif eder.

«Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın, çevresinden ayrılamıyacağını, elbisesi, evi, kenti, vilâyeti ile tamamlandığını kabul ediyoruz. Bu bakımdan dimağının veya kalbinin tek bir olayını, çevrede onun sebeplerini veya tepkisini aramadan, tesbit etmiyeceğiz. Sonu gelmez tasvirlerimizin sebebi işte budur» (4).

E. Zola, belgeleri özellikle bu sonu gelmez tasvirler için kullanmıştır.

*
**

(4) Le Roman expérimental. p. 228.

Zola romanlarında bir bilim adamı tarafsızlığı ile realiteyi yaşatmak istediği için konuşma tarzında bir çığır açmış ve kişilerine, hangi sınıf halktan iseler o sınıfın dilini konuşturmuştur. Oysa realistler üslûba son derece ehemmiyet vermişler ve üslûbun mükemmelliği için hiçbir fedakârlıktan çekinmemişlerdir. Natüralistler dahi realistler gibi ahlâk karşısında san'ata tam bir bağımsızlık tanıılar. Bilim adamının amacı herhangi dinî veya ahlâkî endişenin dışında nasıl ilmî hakikatı aramaksa, öylece romanı ilme dayatmak isteyen natüralist romancının amacı da, belli çevrelerde yaşayan şahıslarının hayatım adım adım izlemektir. Zola'ya göre: *«hayata yaramadığı için azota kızan ve yaradığı için okzijene sevgi besleyen bir kimyacı tasavvur olunamaz»* (5). Aynı suretle, düşkünlük karşısında öfkelenen, erdem karşısında sevinen bir romancı tasavvur olunamaz. Çünkü bu duygular belgelerin tarafsızlıkla incelenmesine engel olur. Bir romandan çıkacak ahlâk dersi, ancak o romanın tabiî sonucu olabilir.

Natüralist romanlardan yükselen kötümserlik havası, bu romanların dayandıkları materyalizm ve determinizmden gelmektedir. Zola'nın ve arkadaşlarının, zamanlarındaki toplum üzerine açtıkları anketler umutsuzluk vericidir. Onların ne dine, ne hükûmete, ne de sosyal organizasyona güvenleri kalmıştır. Her tarafta kötülük, riya, hiyanet, sefalet görmektedirler. İrade özgürlüğünden yoksun olan insanın, maddenin baskısı altında inlediğine inanmaktadırlar.

Natüralizm romanda kalmıyor, tiyatroya da geçiyor. Natüralist tiyatroda dekorlar ve kostümler çok büyük bir önem kazanıyor. Bunlar, romanda tasvirin oynadığı rolü oynamaktadırlar. Ancak bu dekorlar ve kostüm-

(5) Aynı eser, p. 126.

ler iledir ki yazar, kişilerinin hareketlerini gerektiren çevreyi seyirciyelere anlatabilecektir. Eğer yazar dekor ve kostümleri gerçeğe tamamen uygun olarak tesbit edebilirse, piyesin yürüyüşüne karışmak, düşünce ve maksadını sahne için çok sıkıcı olan bir takım soyut yorumlarla aydınlatmak zorunda kalmıyacaktır (6). Başta Zola olmak üzere birçok natüralist romancılar sahne eserleri de yazmışlardır. Fakat bunların hemen hiçbiri büyük bir başarı kazanmamıştır. Sahnede dekor ve kostümler hiçbir zaman tasvirin yerini tutmaz. Mizaçlarının ve içinde yaşadıkları çevrenin ortak baskısı altında şahısların ağır gelişimini görmek sahnede mümkün değildir. H. Becque *Kargalar* adındaki piyesini yazmamış olsaydı, bugün natüralist tiyatrodan sözetmeğe lüzum bile görülmiyecekti. Fransa'da realist ve natüralist tiyatro eserlerini halka, Antoine'ın yönettiği *Le Théâtre Libre* tanıttı. Bu tiyatroya gidenler, hayattaki bütün ayrıntıları sahneye aktaran dekorları görmek için giderlerdi.

Görülüyor ki natüralizm gözlem bakımından realizmi izliyor; ama buradaki gözlemi, doğrulanması gereken bir hipotez yönetmektedir.

---

(6) Oysa realist ve natüralist romanda, birbirini izleyen ve böylece şahısların ruhî hayatını aydınlatan tasvirin yerini, sahnede dekor ve kostümler alamaz. Sonra kısa bir zaman için sahnenin dar çerçevesi içinde toplanan sayısız eşya yığını dikkait dağıtır. Romanda ise, ısrarlı surette gelen tasvirlerle dikkat ayrıntılar üzerine çekilmektedir.

PARNASSİZM

PARNASSİZM

Parnassizm (1), realizm ve natüralizmin şiire uygulanmasından başka bir şey değildir. Her üç görüşte de aynı objektiflik iddiası, aynı dikkatli gözlem metodu, aynı açık ifade tarzı, aynı kötümser hayat felsefesi ve aynı edebiyat anlayışı vardır. Zaten şiirin ve romanın bu özel biçimleri zamanda aşağı yukarı birleşirler: Parnasyen şiirin doğuşu realist romanın ortaya çıkışını yakından izlemiş, ölümü de natüralist romanın iflâsından biraz önceye raslamıştır. Parnassizm, realizm, ntürlizm, her üçü de pozitivizm'in edebiyattaki türlü görünüşlerdir.

Adını editör A. Lemerre'in 1866 da Le Parnasse Contemporain başlığı ile yayımladığı bir şiir dergisinden alan ve romantizme karşı bir tepkinin ifadesi olan *Parnassizm*, öznel şiirin yerine nesnel ve duygusuz bir şiir koymak istemiş, bazan tabiatın değişik manzaralarını yaşatan veya tarihin türlü devirlerini canlandıran tasvirci şiire, bazan da duyguların yerine düşünceleri koyan felsefî şiire önem vermiştir.

Parnasyen şiir romantizme bir tepki olmakla beraber *benliği* edebiyattan kovmuş olan klassisizme bir dönüştür de. Zaten klassisizme bu dönüş, romantizmin ortadan kaldırmak istediği greko-lâtin taklidin bir uyanışı ile de kendini göstermektedir.

Duygusuzluk ve nesnellik, parnasyen şiirin temel niteliklerinden bir ise diğeri de biçim mükemmeliğine olan

(1) Bu deyimi romancı ve eleştirmen André Thérive, Parnasyen şairler üzerine yazdığı kitabında kullanmıştır.

derin bağlılıktır. Âhenkten çok ritmi arıyan parnasyenler, şiirlerinde musikiden çok plâstik san'atlara yaklaşırlar.

Parnasyen şiirin büyük öncülerinden biri olan Th. Gautier'nin bir ressam olduğunu da unutmamalı.

Parnasyenler'de biçim mükemmeliğine olan düşkünlük, sonunda san'at için san'at kuramı ile sonuçlanmıştır.

*
**

Söz ve ritim ustalığının büyük başarısı sayılan *Les Orientales,* kurumlu önsözü ile parnasyen şiiri derinden etkilemiş şiir kitaplarındandır. *San'at için san'at* formülü,*Les Orientales*'in yayımını izleyen yıllarda onu kutsal kitap sayan san'atçıların arasında doğdu.

Th. Gautier, san'at için san'at formülünü ilk defa en iyi belirtenlerden biridir. O, san'atta ülküyü değil maddî güzelliği ve dış biçimi yükseltmiş, pyen san'atı hıristiyanî san'ata tercih etmişti. Gautier fikirerini, *Emaux et Camées (1852-1872)* adındaki şiir kitabında özellikle gerçekleşdirmiş ve küçük konuları mümkün olduğu kadar güç biçimler içinde tesbite çalışarak, plastik duyumları, çizgi keskinliğini, renk uyuşumunu ifade etmiştir. *(San'at-L'Art)* adındaki şiiri, parnasyen şiir anlayışını kesinlikle açıklar.

Gautier'nin izinde yürüdüğünü söyleyen Théodore de Banville, san'at için san'at anlayışını, şiiri hünerli bir işe çevirerek, daha da ileri götürmüştür. Nazım san'atından, vezin ve kafiyeden başka bir şey anlamadığım, bir hiç için, sade zevki için şiirler yazdığını söyleyen Banville, bütün şiiri kafiyeden ibaret sayıyordu. Kafiye, diyordu, şairlerin hülyalarını tesbit eden ve süsleyen «altın çivi» dir (2). Kafiye oyunları onun için bir kahkaha ve-

(2) Banville'in Petit traité de Poésie française, 1872, isimli eseri, Parnasyen şiirin dayandığı en kuvvetli kitaptır.

silesi idi. Bu maksatla *allitération*'u aşırılığa vardırmış ve kafiyeyi o kadar mukayyet kılmıştır ki kafiye bir tekerlemeye dönmüştür.

Bu bakımdan en esaslı eserinin *Odes Funambulesques* (1857) olduğunu söyleyebiliriz. San'atı, yenilmiş bir güçlük sayan Banville hem zamanındaki, hem kendisinden sonraki şairleri derinden etkilemiştir.

Parnasyenleri şiddetle eleştiren sembolistlerin, Banville'i hücumlarından uzak tutmaları, bu olumlu etkinin açık işaretidir.

*
**

Gautier ve Banville bu şiirin kılavuzları idi. Leconte de Lisle de onun en büyük temsilcisidir. Bu şair için şiir, ihtirasları susturulan bir benliğin ifadesidir. Bu kaygısızlık (impassibilité), şairin felsefesinden gelmektedir. Ona göre gerçek mutluluk sükunda aranmalıdır. Kötülükler, yaşamaktan gelmiyor mu? Öyleyse mümkün olduğu kadar az yaşamalı, heyecanı boğmalı, ümit hastalığından kurtulmalı ve ruhu bütün ihtiraslara karşı sımsıkı kapamalı.

Şairin estetiği bu felsefeye dayanmaktadır. Mutluluğun kaynağı olan sükûn ve huzur, güzelliğin de ilkesidir. Şair güzelliği, duygusuz mutluluğun sembolü olarak görüyor. Bu güzellik, yüksek ifadesini eski yunan san'atında, mermer tanrılarda, kaygıların karartmadığı lekesiz beyazlıklarda buluyor. Çirkinliğin sürümde olduğu bir çağda, şair kâinatın nizam ve ihtişamı ile geliştiği şanlı asırlara hayalini koşturuyor. Her ne kadar Leconte de Lisle beldeleri, devirleri ve türlü medeniyetleri dolaşmışsa da onun gerçek vatanı eski Yunanistan'dır. Homeros'un ve Sofokles'in eski Hellas'ıdır. Leconte de Lisle'de klâsik gü-

zellik aşkı, Nirvana dini ile, ışıklı ve huzurlu bir natüralizm içinde birleşiyor. Ona göre sâkin bir ruh, kusursuz bir san'atın şartıdır. Onun sert ideali biçime bir heykel çevresi vermektedir. Bunun içindir ki şiirlerinde mermerin düzlüğü, pürüzsüzlüğü, fakat aynı zamanda da sertliği görülür. Azametli dili zarif ihmallerin cazibesini tanımaz; parlak retoriği, ince farkları bilmez veya küçümser. Ahenkli mısralar gözlerimiz önünden muhteşem tablolar geçirir. Bütün bu başarılar büyük bir disiplinle elde edilmiştir. Parnasyenler disiplini ondan aldılar. Şiir gramerine ve kutsal kurallara saygıyı ondan öğrendiler. Leconte de Lisle, ne ağlatan, ne güldüren, gayesini kendinde bulan bir san'atın en imanlı bir bekçisi oldu. Fakat *Poèmes Antiques* (1852), *Poèmes Barbares* (1862) ve *Poèmes Tragiques* (1884) gibi asîl eserler vermesine rağmen ne kendisi, ne de diğer Parnasse şairleri, dış biçime bağlı bulunmak yüzünden, öz şiirin ruhuna giremediler.

İlk şiir kitabını, *Reliquaire* (1866) i, *aziz üstadı* Leconte de Lisle'e armağan eden F. Coppée'yi de dış biçime bağlı bulunduğu, konularını her günkü realiteden aldığı ve bunu en iyi *Les Humbles* (1872) başlıklı kitabında *gerçekleştirdiği için*, Parnasse şairleri arasında saymak gerekir.

Bir duygu şairi olduğu halde, biçime aşırı bağlılığı, şiirle bilimi birleştirmek istemesi bakımından Sully Prudhomme da Parnasyenler arasında yer alır.

Bu topluluktan olanların en başarılısı hiç şüphe yok José Maria de Hérédia'dır. Sonelerin dar çerçeveleri içine birer dünya sıkıştırmağa muvaffak olan bu şair, teknik olgunluğun eşsiz sembolüdür. Yazdığı tek şiir kitabı *Les Trophées* (1893) dir.

Bir dereceye kadar Hérédia ayrı tutulursa, bu şairleri artık bugün okuyan yok.

Parnassizmin özelliklerini şöyle özetliye biliriz:

Topluma karşı ilgisizlik, katkısız güzelliğe, yalnız biçime bağlılık, biçimi gevşeten duygulu şiirden nefret.

SEMBOLİZM

SEMBOLİZM

1870 yıllarında yirmi yaşında bulunan ve aşırı bir lirizm ile soğuk bir realizim arasında bunalan şairler kendilerine yeni bir yol arıyorlardı. Romantikler içlerinde kabaran coşkunluğa kulaklarını vermişlerdi; parnasyenler, fikirlerine uyacak mermer kalıplar yontmakla uğraşıyorlardı. Sembolistler ise kelimelerin musikisi ve sembollerin akıcılığı ile düş kapılarını açacaklardır. Sembolizmin öncüsünü, muammalı bakışları ile esrarı sorguya çeken Charles Baudelaire'de buluruz. V. Hugo'nun deyişiyle, şiire yeni bir ürperiş getiren *Kötülük Çiçekleri* yaratıcısını, 1875 ile 1880 arasını dolduran bütün bir şiir ve san'at kuşağı kendisine üstad tanıdı.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent (1)

Dörtlüğünü içine alan *Correspondances* başlıklı şiir, sembolist estetiği besleyen tükenmez bir kaynak oldu. Baudelaire'in sanatı ile büyülenerek sembolizmin doğuşunu hazırlıyanlar arasında üç büyük göze çarpar: Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. Birinci ile rüya âleminden süzülen gizli bir fısıltıyı dinliyor, ikinci ile bilinç altında geçen cehennemsi mevsimleri yaşıyor, üçüncü ile kelime-

(1) Gece ve aydınlık kadar sonsuz olan —Bir karanlık ve derin birlik içinde,— Karışan yankılar gibi uzaklardan— söyleşir kokular, renkler ve sesler de.

lerin sırrına eriyoruz. Verlaine, hayatın bütün pisliğinden çocuk olarak kurtulan ruhunu dinleyip durdu. Rimbaud, yirmi yaşında olgunlaşan eserini, öz serüven iklimlerine yükselmek için, safra diye kullandı. Mallarmé ömrünü, yeni bir nazım formülü uğrunda tüketti.

İşte Baudelaire'den gelen, ve dış realiteden uzak olduğu kadar da alışık olduğumuz düşünce ve duygu dünyasından uzak bir şiir yaratan bu üç şair, herbiri kendine özgü karakterle sembolizmi, ve onu izleyen akımları hazırlamışlardır.

Zamanlarında uyandırdıkları büyük gürültülere bakarak Rimbaud, Verlaine ve Mallarmé'nin çevrelerini hemen etkilediklerini sanmamalı, Rimbaud, uzun zaman karanlıkta kaldı. Verlaine ile Mallarmé'ye gelince, dikkati ancak 1884 yıllarında çekmeğe başladılar.

Verlaine'in *Les Poétes Maudits* adındaki kitabı bu tarihte çıktı. Huysmans'ın *A. Rebours*'u da Mallarmé'nin adını bu sıralarda tanıttı. Şiire susamış heyecanlı bir gençlik onları, yeni bir san'atın kurucusu olarak selâmlamağa başlıyordu. Serseri mizacının ardından koşan Verlaine, *Kartiye Laten*'in kahvelerinde sabaha kadar; disiplinli bir hayat süren Mallarmé, her salı akşamı Rome sokağındaki evinde saat dokuzdan on ikiye kadar (2), ilgi ve heyecan kesilen bir şair topluluğuna yıllarca şiirin sırrını anlatmağa çalıştılar. Bu iki şefin etrafında toplanan şairlere, sırf alçaltmak için ilk önce dekadan dediler. Ama Jean Moréas'ın ortaya attığı sembolizm kelimesi tutundu ve Parnassizmi izleyen akıma Sembolizm adı verildi.

Aşağı yukarı 1902 ye kadar süren sembolist hareket, 1890 sıralarında yaratıcı gücünün doruğuna varmıştır. Bü-

(2) Divagations başlığı ile sonradan yayımlanan eser, şairin bu konuşmalarının bir özetidir.

tün bir şairler topluluğu, yeni bir şiiri müjdeleyen bu üç büyük san'atçının izinde yürüdü (3) 1886-1902 arasındaki Sembolist akımdan olan şairlerin çoğu Fransız değildir.

Bunlar arasında Belçikalı G. Rodenbach, E. Verhaeren, Ch. Van Lerberghe, R. Ghil, Maurice Maeterlinck, M. Eleskamp, A. Fontaines, Al, Mockel; Amerikalı Stuart Merril, F. Viélé-Griffin; Yunanlı Jean Moréas (Papadiamantopoulos) özellikle göze çarpar.

H. de Régnier, A. Samain, G. Kahn, P. Fort gibi Fransız şairlerini de içine alan Sembolizm, kozmopolit bir hareket olarak görünüyor.

Sembolist şiir san'atım, Arthur Rimbaud'nun ilk şiir kitabına verdiği *Illuminations* adından daha iyi hiçbir kelime ifade edemez.

Rimbaud'nun *enluminures* (nakış, tezhip) anlamında kullandığı bu kelimeyi gece içinde parıtılar, çakıp geçen *visions*'lar anlamında kullanırsak sembolist şiiri tarif etmiş oluruz. Sembolist şiir fikir bakımından, 1880 yıllarına doğru Fransa'da yayılmağa başlayan idealist felsefenin, Schopenhauer'in her şeyi tasarıma çeviren kötümser, esrar dolu anlayışının şiddetle tesirinde kalmıştır. Derin bir sübjektivizme dalan sembolist şairler her şeyi hülyalı ruhlarının şekil bozucu prizmasından seyre daldılar.

Böyle kötümser bir felsefe ile yetişen bir şiir kuşağının ruhuna, içinde biçimlerin ve sert çizgilerin eriyip silindiği sislerden, kızıl günbatışlarından, alaca karanlıklardan, ay ışıklarından, daha uygun bir çerçeve bulunabilir miydi? Sembolist şiir, bu rüyalı dekorlar içinde, «kapalı ömürler»in (4) melânkolisini duyurmağa çalıştı. Terkedilmiş eski parklar, ölü şehirler, sararmış yapraklarla

(3) Bu etkilere, İngiliz Préraphaélite'lerinin, Ed. Poë'nun, Wagner'in etkileri de eklemelidir.

(4) G. Rodenbach-Les Vies encloses, 1896.

örtülü durgun sular, geceleyin kısılan bir lâmba ışığı, perdelerde gezinen gölgeler, «Sessizliğin saltanatı» (5) ve içinde ufku bekliyen gözler. Bunlar esrarlı, rüya dolu bir dünyanın parıtılarıdır.

Pozitivizmin hayattan koğmak istediği rüya ve esrar, edebiyata sembolizimle girdi. Bu rüya edebiyatında bütün bakışlar içe çevrilmiş ve dışardan içe akseden parıltıların seyrine dalmıştır. Bu titrek parıltılar, her şeyi aynı ışık altında bulunduran açık bir dille, her düşünceye, her duyguya elverişli olmıyan kalıplaşmış kelimelerle ifade olunamazdı. Bu parıltılar için maddî olmıyan akıcı, fısıltıya benzeyen büyülü mısrağlar; yalnız kulağa değil doğrudan doğruya ruha hitap eden mısrağlar, gölge dolu sembollerle his ve hayalimizde ürpermeler uyandıran bir nevi güftesiz beste (6) lâzımdı. Bu ise «sözden ziyade mu-

(5) G. Rodenbach-Le Règne du silence, 1891.
(6) P. Verlaine-Romances sans paroles, 1874.

Odilon Redon: **Kapalı Gözler.**



sikiye yakın bir dille ancak mümkün olurdu». *Her şeyden önce musiki* arıyan sembolist şiirin, musiki gibi belli bir şey ifade etmemesi, müphem ve telkinci olması tabiidir. Belli kalıplar içinde hayal hareketsizleşmiş, hülyanın kanatları bağlanmış gibidir; kenar çizgileri çok belirli, renkler çok parlak, intiba çok kesindir. Şiir resim değildir, ruh hallerinin bir akışıdır. Şiirin alanı, realite ile bağın kesildiği noktadan, sonsuzluğa doğru genişler. Şiirde bir çok anlamlardan hiçbiri öbürüne göre daha doğru ve daha yanlış değildir. Her okuyucu bir şiiri kendi eğilimine ve titreşimine göre anlar; buna anlar demek bile güctür, sadece duyar. Sembolist şiirde gaye, şiire aykırı bir açıklıkla, mümkün duyuşların zenginliğini yok etmemektir. Bu ise ancak atmosfer yaratmak, çok belirli konturları gölgelemek, karartmak, silmekle olur. Bu aydın-gölge, sentaksın bağlarını keserek, mısrağların klasik duraklarını değiştirerek, kelimelerin alışılmış anlamlarını atarak, gramerin ve kullanışın meydana getirdiği çağrışımları bozarak elde edilir. Sembolistler daha ileriye gittiler: mademki kelime gurupları, taşıdıkları anlamdan ayrı olarak bir sembol değeri alabiliyor, elbet ki mısrağ yalnız müziği ile, anlamdan müstakil olarak, şiir heyecanları uyandıracaktır. Böylece Baudelaire'i ve Rimbaud'yu hatırlayan (7) sembolistler yalnız aynı duyu (sens) nun imgeleri arasında uzak ilişkiler kurmakla kalmadılar, türlü duyuların imgeleri arasında uygular (correspondances) da kurdular. Bu suretle kokuyu, rengi ve âhengi birleştiren müphem ve esrarlı bir şiir etrafı kaplamıya başladı.

*
**

(7) İçten gelen ritimerle, bütün duyuların kavrıyabileceği bir şiir dilli icadetmekle övündüm. (Rimbaud).

Sembolizm sahneye de sıçradı. F. Viélé Griffin'in *Phocas le jardinier,* Remy de Gourmont'ın Théodat; Jules Laforgue'un *Le Concile féerique* adındaki piyesleri bu sıçrayışın delilleridir. Ama sembolist tiyatronun en orijinal örneklerini M. Maeterlinck'in piyeslerinde görürüz (8). Onun bütün tiyatrosu, bir çeşit mistik felsefeye dayanır: Bildiğimiz şeyler, bilmediklerimize göre hiçtir. Her taraf esrarla örtülüdür. Dört yanımızda «görünmeyen meş'um, hain ve bütün hareketlerimizi dikkatle izleyen, sevince, hayata, huzur ve saadete düşman muazzam kuvvetler vardır». Dram yazarlarının vazifesi «bilinmyen hakkında edindiği fikri, gerçek hayata, herhangi hayata indirmektir». Fakat bilinmeyen, yalnız dışımızı değil, içimizdeki «derin hayatı»da kaplamaktadır. Sebebini bilmeden yaptığımız, kendimize ebediyyen kapalı kalan ne kadar hareketlerimiz vardır. Maeterlinck'in bütün piyesleri birbirine benzer, sözgelişi şairin sahne için yazdığı ilk eserini, *Princesse Maleine*'i alalım. Bu dram, şahısları saran, gözden kaçırmıyan, her şeye rağmen sürükleyen sonsuz meçhul üzerine dikkati aralıksız çeker; yer yer beliren alâmetlerle, esrarlı sembollerle bilinç mıknatıslanır. Hayvanların, eşyanın çıkardığı sesler, esrarlı bir âleme işarettir. Dramın şahısları, her an korkulu bir rüyadan uyandırılmış somnambüllere benzerler. Meçhulün baskısını göstermek için, trajedi konuları gerekli değildir: günlük hayatın en renksiz olayları bile, trajik bir ışıkla aydınlanabilir. Ölüm hayatımızın her saatinde bizi gözetlemektedir; onun meydana çıkarılması, görülmesi mümkün değildir; fakat dolaştığını hissettirmek, üzerin-

(8) Le Théâtre d'Art ve Oeuvre tiyatroları, Le théâtre libre sahnesinde hüküm süren natüralist piyeslere karşı, sembolist eserleri sahneye koyarak karşılık verdi.

de oturduğu sandalyenin çıtırdadığını işittirmek mümkündür. *Princesse Maleine'i* izleyen piyeslerin çoğu, tesirlerini bir endişe ve korku havasıyla uyandırırlar.

Maeterlinck'in en başarılı eserlerinden biri olan *Intérieur*, bize bir aileyi gösterir, öyle bir aile ki çocuklarından birinin boğularak öldüğünü henüz bilmemektedir. Fakat çocuğun ölümü ile ailenin bunu haber alışı arasında geçen dakikalar içinde şuursuz hareketlerle kendini belli eden sağır, dilsiz bir endişe, yavaş yavaş aile efradını sarar ve daha hiçbir şey görmediğimiz halde, felâketin adım adım yaklaştığım hissederiz.

Bunlar ve bunlardan sonraki piyeslerin hemen hepsi bilinmeyen düşsü yerlerde, kestirilmiyen çağlarda, büyülü saraylarda, esrarlı mağaralarda geçer. Sembolist eserlerde bunların bilinmesine zaten lüzum da yoktur. Hangi devre, hangi beldeye ait olursa olsun, her şey insan için o bilinmeyen, yenilmeyen kuvvete bir işarettir.

*
**

Yirminci yüzyılın başlangıcında sembolizm ölmüş görünüyordu. Bu akımın en tanınmış temsilcileri, Jean Moréas ve H. de Régnier, düşman tarafına geçmişler, birincisi *Stances*'larla 1901 de, ikincisi *Médailles d'Argile*'lerle 1900 de berrak br klassisizme dönmüşlerdi. Francis Jammes, Maurice Magre, Madame de Noailles gibi saf natüristler ilk romantiklerin melânkolik ve tasvirci havasında yaşıyorlardı. Birkaç yıl sonra kurulan *Abbaye grupu* [*Vildraç*, Duhamel, Arcos, Romains] şiire sosyal kaygılar getirmişti. Fransız şiiri âhenkli bir açıklığa, ölçülü bir hisliliğe yürür görünüyordu. Bununla beraber Arthur Rmbaud'nun, Stéphane Mallarmé'nin hattâ Maurice Maeterlinck'in, Jules Laforgue'un, karanlık sembolistlerin kuvvetli tesiri, külle örtülü kıvılcım halindeydi. André Gide, Paul Claudel, Paul Valéry, tanıdıkları üstad-

lardan öğrendiklerini olgulaştırıyorlardı. 1906 dan itibaren Jean Royère'in ve *Phalange* dergisinin etrafında toplanan şairler, sembolistlerin devamcıları olduklarını bildiriyorlar ve Mallarmé hayranlığım ilân ediyorlardı. *Phalange* geleneği, Adrien Mithouard'ın *Occident,* ve Paul Fort'un *Vers et Proses* adlı dergilerinde devam ediyor. Sembol, Jules Romains'in *unanimisme*'ine bile müphem gölgesini atıyordu. 1909 dan itibaren *Nouvelle Revue Française* dergisi, A. Rimbaud'nun sembolizmini canlandırmağa çalıştı. A. Gide bu grupun başına geçti ve Paludes'ün önsözünde:

«Eserimi başkalarına açıklamadan önce başkalarının onu bana açıklamalarını beklerim» sözlerini yazmaktan da çekinmedi. 1910 dan sonra *néo - symbolisme* adını alan bu akım güzel fransız berraklığını şiirden gitgide uzaklaştırıyordu.

İşte şiirde, klassisizm ve romantizmin bir dereceye kadar alışılmış değişiklikleri hafif kıpırdamalar halinde devam ederken, gerçeküstücülüğü hazırlayan sızıntılar ortalığı kaplamağa başladı.

SÜRREALİZM

SÜRREALİZM

XX. yüzyılda irili ufaklı birçok edebiyat topluluğu, sözde yeni edebiyat akımlarının (1) görüşlerini birbirleriyle yarışırcasına yaymağa çalıştılar. Ama bunlardan hiç biri birer gerçek akım niteliğini taşımadığı için, kendi kurucu sayılarının sınırları dışına çıkıp yayılamadılar, geniş bir yankı uyandırmadılar.

XX. yüzyıldan kalan anılmağa değer tek edebiyat akımı, hiç şüphesiz Surréalisme (gerçeküstücülük) dir.

Her gerçek akım gibi yalnız edebiyatı değil, özellikle plastik sanatları da derinden etkilemiştir. Ama sürrealizmin gelişeceği ortamı, kendilerine Dadacı diyen bir sanatçı ve yazar topluluğu hazırladığı için, bir akım niteliğini ve ciddiliğini taşımamakla beraber, *Dadaizm* üzerinde durmadan geçmek mümkün değildir. Ayrıca Gerçeküstücülerden çoğunun yıkıcı Dada hareketine başlangıçta karışmış olması da bizi bu hareket üzerinde, kısa da olsa, durmağa zorlamaktadır.

Dadaizm, dengesini yitirmiş bir kuşağın, savaş sonrası kuşağının ümitsizliğini ve isyanını ifade eder. Dadaizm aşağı yukarı aynı zamanda hem İsviçrede, hem Fransada, hem Amerikada doğdu.

---

(1) Bunlardan birkaçının adları ve tarihleri: Natürisme (1896-1900), Synthétisme (1902), İntégralisme (1902), Unanimisme (1905), Visionnarisme (1908), Futurisme (1909), Sincérisme (1909), İntensisme (1910), Simultanéisme (1912), ve buna benzer daha başkaları.

Hemen İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra J.P. Sartre'ın canlandırdığı Existentialisme de daha çok felsefede kendini gösteren, edebiyatta ise kendisiyle başlayıp, kendisinde kalan, bugün hemen hemen sözü edilmeyen bir denemedir.

1916 yılının şubatında, düşüncelerin karışık ve şaşkın, sinirlerin kopacak kadar gergin bulunduğu sıralarda İsviçrede Zürih şehrinde toplanan ve başları Tristan Tzara adında Romanyalı bir genç olan, türlü milletlerden derlenmiş küçük bir topluluk, yeni bir edebiyat akımını temsile kalkıştılar.

Tzara, kitap açacak bıçağı bir Larousse sözlüğünün sayfaları arasına rastgele kaydırmak suretiyle bulduğu Dada kelimesini bu yeni görüşe ad olarak verdi. Grup ilkin *Cabaret Voltair*'i, sonra san'at ve edebiyat dergisi olan *Dada*'yı, daha sonra da *Cannibale*'i yayınlıyor. Dadaist tipte ilk eserleri T. Tzara'nın kendisi verdi. 1916 da *La première aventure céleste de Mr. antipyrine* ve 1918 de *Vingt cinq Paèmes* isimli şiir kitaplarını bastırıp yaydı. Bunlar, Dadaistlerin savaş bırakışmasından sonra çalışma merkezlerini Parise götürdükleri zamana kadar hiçbir yankı uyandırmadı. Paris'te Tristan Tzara'nın dostları arasında henüz Amerika'dan gelen Francis Picabia ile Paul Eluard ve bazı kübistler görülmeğe başlıyor. Artık Dadaistler *Sans Pareil* kitabevinde, eserlerini bastırmak imkânını da buluyorlar.

Dada topluluğu, 1919 da *Littérature* dergisinde yazanlar kendisine katıldıktan sonra kuvvetleniyor. Sürrealizme geçmeden önce Ph. Soupault da bu topluluktandı.

Littérature dergisi Dada hareketinin organı oluyor ve manifesto niteliğinde bir sürü konferanslar düzenliyor. Bu konferansların ilki 5 şubat 1920 tarihinde *Bağımsızlar Salonu*'nda verildi. Bunlardan birinde Francis Picabia'nın şu sözleri vardı. «Ne yaptığımızı anlamıyorsunuz değil mi? Aziz dostlar, onu biz de sizin kadar anlamıyoruz. Ne mutluluk değil mi? Hakkınız var! Bir daha papa ile uyumak isterdim! Yine mi anlamıyorsunuz? Ben de anlamıyorum. Ne kadar üzücü bu!»

Bu ilk manifesto, kahkahalar kopardı, hakaret ve alay-

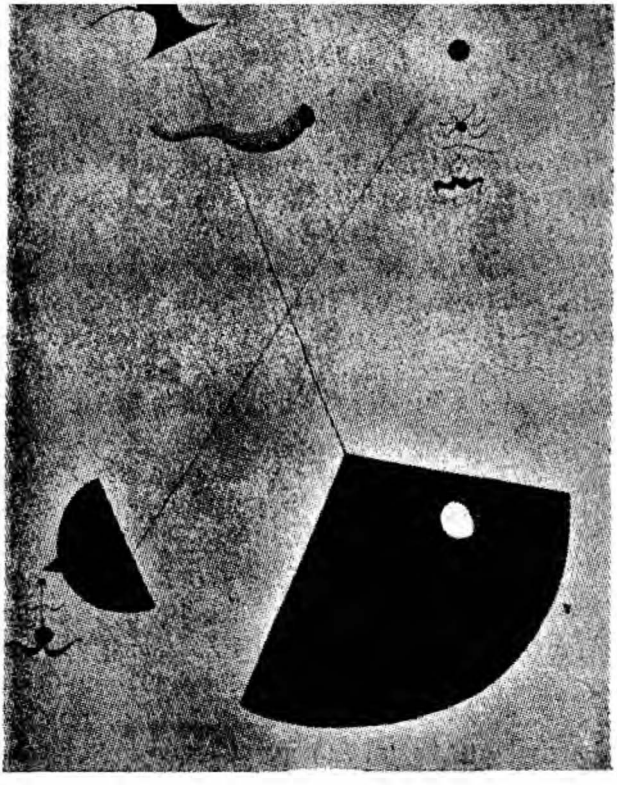
la karşılandı. İkinci genel toplantı, 25 mart 1920 de, daha heyecanlı ve daha canlı oldu. Sözler ve hareketler o kadar şiddetlendi ki salonu polis kuvvetiyle boşaltmak gerekli görüldü. Yılın öbür gösterileri daha sessiz geçti; bununla beraber Dada diliyle Tristan Tzara'nın verdiği bir konferans, dinleyicilerin protestoları ve bir cazbandın yaygarası içinde kaybolup gitti. 1919 - 192 yıllarında geçen bu kaynaşmayı tamamlamak için Georges Ribemont - Dessaigne'in tiyatro alanında yaptıklarını da unutmamak gerekir.

*
**

Azışmış bir romantizm halinde aklın iflâsını dört yana bağırıp duran dadaizmi sırf bir edebiyat hareketi farzetmek, onun niteliğini değiştirmek, hakikati görmemek olur. Dadaizmin edebî ifadesi vardır, ama bu ifade ikinci derecede kalır. Başlangıçta Dada, büyük savaşı izleyen dönemdeki yaşayışın saçmalığını, özellikle edebiyatçıların yaygaracı iddialarına karşı, alaylı bir ayaklanma olarak görünüyor. Dada, yıkıcılığını san'at ve edebiyata kadar uzatan aşırı şüpheciliğin örneğidir. Tzara'nın ve arkadaşlarının ilk düşüncesi, yerleşmiş değerlere karşı bir *ilân-ı istihza* idi. Dadaistlere, Dada ne demek istiyor? suali sorulduğu zaman, sadece: «Dada bir şey demiyor; Dada bir şey istemiyor» cevabını veriyorladı.

Dadaizm, var olmıyan bir cismin terapötik niteliklerini üretmek için kurulmuş bir endüstri teşebbüsüne benziyor. Onun amacı, bütün fikir ve san'at araçlarını hiçliğe uygulamaktan başka bir şey değildir; eğer orijinalite ise dadaizmin orijinalitesi bundan ibarettir.

Bu büyük çaptaki alay, edebiyat çarkının boşta döndüğünü ve netice itibariyle faydasız ve gülünç bir şekilde işlediğini göstererek sosyal bir yergi niteliğini de alıyor. Bunun içindir ki, 1920 gösterilerini düzenliyenler, anti - littérature olduklarını bildirmek suretiyle işe başla-



Joan Miro: **Analık.**

mışlardı. Bu şüpheci davranış bir çeşit felsefî nihlizm ve topyekûn kötümserlikle sonuçlamyor. Daha, yıkıcı bir çabadır. Edebiyatta özgürlük demek olan romantizm karşısında, anarşinin ta kendisidir.

Bir ânın ruh dengesizliğini ve isyanını ifade eden bu fikir ve edebiyat buhranı 1922 de yatışmış ve son sayıklamaların çırpıntıları içinde son bulmuştur.

İşte Sürrealizm (gerçeküstücülük), bu yıkıcı buhranın hazırladığı ruh alanında doğmuştur. Sürrealizm, André Breton'un 1924 de yayınladığı *Manifeste du Surréalisme* adındaki kitabıyle, bir akım olarak meydana çıkmakla beraber deyim daha öncelere aittir. Bunu ilk de-

fa kullanan, kendisini, her yeni akımın başında gördüğümüz Guillaume Apollinaire olmuştur. Fakat *Alcools* şairi, *Les Mamalles de Tirésias* (1916) isimli dramına, *sürrealist dram* demekle, bir nevi yüksek şiir fantezisine işaret etmek istemişti. Oysa önceleri, bir aralık *dadaist* takıma katılmışken ondan ayrılarak sürrealizmin başına geçen André Breton ve Philippe Soupault bu deyimi, Gérard de Nerval'in *supernaturaliste* kelimesiyle nitelediği rüya haline çok yakın bir iç hali fade etmek için kullandılar.

Yukarıda adların verdiğimiz Breton ve Soupault'dan başka, Louis Aragon, Paul Elurd, René Crevel, René Char, Benjamin Perret v.s. (2) gibi birçok şairi de içine alan sürrealizm nedir?

Cevabı Breton'dan dinliyelim:

«Sürrealizm ister söz, ister yazı ile; ya da herhangi bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini belli etmek için baş vuzulan katkısız ruh otomatizmidir. Aklın hiç bir denetimi olmadan, her türlü estetik ve ahlâk kaygısı dışında, düşüncenin yazılışıdır.

Sürrealizm, bugüne kadar ihmal edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin üstün varlığını, rünyanın büyük gücünü, düşüncenin yarar gözetemeyen oyununu kabul eden inanca dayanıyor. Sürrealizm, diğer bütün ruh mekanizmalarını kesinlikle yoketmek ve hayatın belli başlı sorunlarının çözümünde onların yerine geçmek yönelimindedir» (3).

İşte otomatizmi düşünenin, rüyayı uyanıklığın üstünde tutan bir anlayış! Romantizm, ilhamı tanrılaştırmak suretiyle akıl ve mantığın zorbalığını sarsmıştı; sürrealizm onu şiir alanından kovdu, yerine altbilincin kapı-

(2) José Corti kitabevinin kataloğuna bakınız.

(3) André Breton — Manifeste du Surréalisme, p. 46.

larını açan rüyayı getirdi. Benjamin Perret tarafından kurulan ve dördüncü sayısından itibaren André Breton'un yönetimine geçen *La Révolution* dergisinin ilk sayısındaki önsözde şu satırları okuyoruz:

«Yalnız rüya, insana özgürlüğünü istediği gibi kullanmak hakkını verir. Rüya ile ölüm artık karanlık anlamını kaybediyor ve hayatın anlamı başkalaşıyor... Daha şimdiden otomatlar çoğalıyor ve rüyaya dalıyorlar: kahvelerde derhal kâğıt kalem istiyorlar; masa mermerlerinin damarları zamandan kaçışlarının grafikleridir...»

Sürrealizm etiketi altında toplanan topluluk özellikle Viyanalı profesör Sigmund Freud'un eserinden esinlenmiştir. Freud, çocukluğundan itibaren günlük arzularını karanlık iç dünyasına tepen insanın bu esrarını, ancak rüyada çözülen bu itilme (refoulement) olayını ifşa etmek suretiyle sürrealistlere yeni bir imkânın kapılarını açmış oldu. Sürrealistler fröydizm'in derin ve çekici yönünü edebiyata uygulamaktan çekinmediler. İnsanın özü rüyada kendisini bütün çıplaklığiyle göstermiyor mu? O âlemde artık bizi gözetliyen sosyal bekçi yoktur, arzularımız kendilerini olduğu gibi maskesiz göstermektedir. Sürrealistler bu düşüncenin öz san'at alanında, varlığımızın nüfuz edilmez, esrarlı tarafını meydana çıkarabileceklerini görmekte gecikmediler. Hiçbir baskı altında kalmadan, hissolunan «ruh halleri»ni olduğu gibi yakalayarak, realiteye biraz daha yaklaşmaya, ruh hallerini bozulmamış olarak, saflıkları içinde kavramaya çalıştılar (4).

Bilinçaltında olup bitenleri saflıkları içinde kavramak maksadıyla bir ipnotizma devresi başladı. İpnotizma, sürrealizmin harikalar âlemine atılması için bir yaydı. Şunu da ilâve edelim ki sürrealistler için söz konusu olan,

(4) Breton ve Aragon'un akıl hastalıklarında uzman, iki hekim olduğunu unutmıyalım.

ipnotik uykunun derinliğinde, -rüya halinde olduğu gibi- bilinç altının gizli cevaplarını aramak ve o cevapları uyanık halde iken elde edilmiş otomatik metinlerle karşılaştırmaktır. İpnotizma deneyi, bilinçaltı üzerine basit bir ankettir. *Littérature* dergisi bu deneylerin sonuçlarını yayımladı. Crevel, Desnos, Perret bu uyku deneylerine katılanlar arasında bulunuyorlardı. Tanıklar Breton, Eluard ve Ernst'ti. 1922 yılı, ipnotizma hakkında verilen büyük konferansların hareket noktası olmuştur.

Artık şiiri mantık ve irade ile açıklamaya çalışmak boşunadır. Şiir denilen cevher, iç hayatımızın derin tabakalarında gizlidir; o karanlık tabakalardan bilince doğru sızan ve şebnem halinde ruh parıltılarını taşıyan duygular ve düşünceler kelimeleşip sıralandıkça şiir akışını bize duyururlar. San'at eseri aklın ürünü olmaktan çok tesadüfün ve otomatizmin ürünüdür.

Gerçeküstücü bir şiir mi yazmak istiyorsunuz? «Düşüncenizin kendi üzerinde toparlanmasına mümkün olduğu kadar elverişli olan bir yerde oturduktan sonra kâğıt kalem getirtin, kendinizi elinizden gelen en edilgin (passif) veya en alıcı (réceptif) duruma koyun. Kendi dehanızı, yeteneklerinizi ve başkalarınınkileri bir yana bırakın. Edebiyatın, insanı her şeye götüren hazin yollardan biri olduğunu içinizden geçirin. Önceden düşünülmüş hiçbir konu olmadan çabuk yazın, aklınızda tutamıyacak ve yazdığınızı yeniden okumak isteğinde bulunmayacak kadar çabuk yazın. İlk cümle kendiliğinden gelecektir; her saniyede, dışarıya vurmaktan başka bir şey beklemiyen, bilinçli düşüncenize yabancı bir cümlenin bulunduğu muhakkaktır» (5).

Böyle bir yazı tarzında nokta, virgül, noktalı virgül gibi işaretlere lüzum yoktur; bunları kullanmak tehlike-

(5) Andre Breton, aynı eser, p. 51-52.



Yves Tanguy: Eski ufuk.

lidir bile. Noktalama işaretleri, içimizdeki akışın mutlak devamına hiç şüphesiz engeldir. Canınızın istediği kadar devam ediniz. Mırıltının tükenmek bilmiyen karakterine kendinizi veriniz. Eğer akış, yaptığınız dikkatsizlik diyeceğim ufak bir yanılma yüzünden, duracak gibi olursa kaldığınız yerde durunuz;çıkışı sizce şüpheli görülen kelimeden sonra herhangi bir harfi, sözgelişi i harfini, daima i harfini koyunuz: ve böylece, bu harfi izleyecek olan kelimelere elverişli ânı bekleyiniz. Şiirinizin tamamlanması gecikmiyecektir.

İkinci Bölüm

EDEBİYAT AKIMLARI

Üzerine Yazılanlar

BOILEAU

KLASİK SANATIN TARİFİ

Bir eser, hoş bir şeyle ve insanların genel beğenisine uygun bir tatla dolu değilse, küçük sayıda bilirkişi tarafından beğenilse de boşunadır, hiç bir zaman iyi bir eser sayılmıyacaktır; sonunda ise bilirkişilerin kendileri, onu beğenmekle yanıldıklarına itiraf etmek zorunda kalacaklardır. Bu hoş şey, bu tat nedir diye bana sorulursa, cevabım şudur ki bu, anlatılmaktan çok duyulan, ne olduğunu bilmediğim bir şeydir. Bununla beraber görüşüme göre bu tat, esasında, okuyucuya ancak *doğru* düşünceler ve *yerinde* deyimler sunmaktan ileri gelmektedir. İnsanın kafası tabii olarak doğru hakkında bir çok karışık fikirlerle doludur ve çoğu zaman bunları ancak hayal meyal görür ve hiçbir şey bu fikirlerden bir kaçının iyi aydınlatılmış ve açığa çıkarılmış olarak kendisine gösterilmesinden daha hoş değildir. Nedir yeni, parlak, olağanüstü bir düşünce? Bu, hiç bir zaman bilgisizlerin inanmak istedikleri gibi, kimsenin aklından geçmeyen veya geçmemesi gereken bir düşünce değildir. Aksine, herkesin aklına gelmesi gereken, ama yanlız birinin ilk defa deyimini bulduğu bir düşüncedir bu?

Herkesin aklından geçen bir düşünce canlı, ince ve yeni bir tarzda söylenirse ancak değeri olan bir düşüncedir.

1701 de toplu olarak yayımlanan eserlerine yazdığı *Önsöz*'den

JEAN RACINE

ZEVK VERMEK ve İLGİ UYANDIRMAK

«Bérénice'i şiddetle seven, hattâ sanıldığına göre, ona evlenme vâdetmiş olan Titus, karşılıklı sevgilerine rağmen, imparatorluğun ilk günlerinde, onu, Roma'dan uzaklaştırdı.» Bu vak'a tarihte pek meşhurdur; ve ben uyandıracağı heyecnın şiddeti bakımından bu vak'ayı tiyatroya pek uygun buldum. Gerçekten, bütün şairlerde, Virgile'deki Enée ile Didon'un vedağlarından daha tesirli bir şey yoktur. İçinde, vak'aların günlerce sürüp gittiği bir kahramanlık destanının bütün bir kısmına yeterli malzeme verebilmiş olan şeyin, devamlı bir kaç saatı aşmıyacak olan bir trajediye kâfi geleceğinden kim şüphe eder? Bérénice'i, Didon gibi intihara sürükleyecek kadar ileri gitmediğim doğrudur, çünkü burada, Bérénice ile Titus arasında, Didon ile Enée arasındaki çatışmalar olmadığından, Bérénice, Didon gibi hayattan vazgeçmek zorunda değildir. Bu ayrı tutulursa, Bérénice'in Titus'e son vedaı, ve ondan ayrılmak için harcadığı çaba, piyesin en az trajik olan tarafı değildir; piyesin diğer kısımlarının da seyircilerin ruhlarında uyandırdığı heyecanı oldukça iyi bir şekilde tekrar uyandırdığını söyliyebilirim. Bir trajedide kan ve ölüm bulunması hiç de gerekli değildir. Vak'anın büyük olması, oyuncuların kahramanları temsil etmesi, heyecanların şiddetli bulunması, ve trajedinin bütün güzelliğini teşkil eden o muhteşem hüznün eserin her yerinde duyulması gereklidir.

Bütün bu unsurları konumda bulabileceğimi sandım. Ama konumun en hoşuma giden yönü, sadeliği oldu. Eskilerin pek sevdiği vak'adaki sadelik ile bir trajedi yazıp yazamıyacağımı uzun zamandan beri denemek istiyordum. Çünkü vak'a sadelği, Eskiler'in bize bıraktıkları ilk temel kurallardan biridir. Horace «*yapacağınız şey daima sade ve tek olsun*» demişti.

Bu kural, onu yapanların yanlız hayallerine dayanıyor sanılmasın. Trajediyi ilgilendiren yanlız gerçeğe benzerliktir. Ancak bir çok haftalar içinde geçebilecek olan sayısız vak'aların bir gün içine sığdırılmasında hangi gerçeğe benzerlik vardır? Bu sadeliğin yaratma kısırlığına delâlet ettiğini düşünenler olmuştur. Bunlar, aksisine bütün yaratışın bir hiçten bir şeyler çıkarmak olduğunu; bu olay yığınının, basit bir vak'a ile beş perde süresince seyircilerini sürükleyemeyen yeteneksiz, kısır ve güçsüz şairlere sığınaklık ettiğini düşünmüyorlar. Bütün bu özelliklerin eserimde bulunduğuna inanmaktan çok uzağım; ama seyircinin bu kadar göz yaşıyle şereflendirdiği ve otuzuncu temsili birincisi kadar rağbet gören bir trajediyi, kendisine verdiğim için memnun olmadığına da inanamam.

Bu aynı sadeliği bu kadar özenle aradığım için bazı kimselerin târizine uğramamış değilim. Bunlar vak'a ile bu kadar az yüklü olan bir trajedinin tiyatro kurallarına uygun olmıyacağını sandılar. Trajedinin kendilerini sıktığından mı şikâyet ettiklerini soruşturdum. Bana dediklerine bakılırsa eser hiç birini sıkmamış, hattâ bir çok yerlerde heyecan vermiş, onu seve seve tekrar seyredebilirlermiş. O halde daha fazla ne istiyorlar. İlgiyle, zevkle seyrettikleri bir piyesin kurallara karşı olması mümkün değildir; bu hususta onları kendilerine daha fazla itimada davet ederim. Başlıca kural *zevk vermek ve ilgi uyandırmaktır*. Diğer bütün kurallar bu birinciye var-

mak için yapılmışlardır. Ama bütün bu kuralları ayrıntılarıyle anlatmak uzun sürer, kendilerine bunlarla yorulmamalarını tavsiye ederim. Daha mühim işleri vardır. Aristo poetiğinin güçlükleri üzerinde düşünmek işini bize bıraksınlar; ağlamak ve yüreği sızlatmak zevkleriyle yetinsinler; ve dinlediği bir şarkının kurallara uygun olmadığını iddia eden Makedonya Kralı Phillipp'e bir musiki sanatçısının söylediği sözü söylemekliğime izin versinler «Allah hiç bir zaman sizi, bunları benden daha iyi bilecek kadar bahtsız etmesin!»

Bérénice'in önsözü'nden

VİKTOR HUGO

SANAT ÜZERİNDE DÜŞÜNCELER

(İnsan türü, birbiri ardından çocukluk, erginlik ve yaşlılık çağlarından geçtiği gibi toplum da, herbiri sırasıyla bir şiir biçiminin geliştiğini gören üç büyük evreden geçmiştir. Bunlar:

a) İlk zamanlar (çocukluk) : lirizm,
b) Eski zamanlar (erginlik): epope,
c) Yeni zamanlar (yaşlılık): dram'dır).

Böylece... herbiri toplumun bir dönemine uygun düşen, uç şiir çağı vardır: *Ode* (lirik şiir), epope, dram. İlkel zamanlar liriktir, eski zamanlar epiktir, yeni zamanlar dramatiktir. *Ode* sonsuzluğu, epope tarihi, dram hayatı kutlular. Birincinin karakteri saflık, ikincinin karekteri sadelik, üçüncünün karekteri gerçekliktir... Gerçekten toplum ilkin hayalettiğini söyler, sonra yaptığını anlatır, sonunda düşündüğünü tasvire koyulur.

Hıristiyanlık insana: «Sen iki varlığı kendinde toplamışsın; bunlardan biri ölümlü, öbürü ölümsüzdür; biri bedene, öbürü ruha değgindir; biri isteklerin, ihtiyaçların ve tutkuların tutsağıdır; öbürü coşkunluğun ve hülyaların kanatları üzerinde havalanmaktadır; kısacası birincisi daima anası olan toprağa doğru eğilmekte, sonuncusu vatanı olan göğe doğru durmadan atılmaktadır.» dediği gün dram yaratıldı. Gerçekten dram, hergünkü bu karşıtlıktan, hayatta daima bulunan ve her an insanı beşikten mezara kadar paylaşamayan iki karşı ilke arasındaki bu sürekli çatışmadan başka bir şey midir?

Hıristiyanlıktan doğan şiir, zamanımızın şiiri öyleyse dramdır; dramın karakteri gerçek'tir: gerçek, hayatta ve evrende olduğu gibi dramda da karşılaşan iki tipin, yüce ile gülüncün çok tabiî birleşmesinden meydana gelmekmektedir. Çünkü gerçek şiir, tam şiir, zıtların ahenginDedir. Sonra, yüksek sesle söylemenin zamanıdır; tabiatta ne varsa sanatta da o vardır.

Cromwell'in Önsözü'nden

VICTOR HUGO

ŞAİR ÖZGÜRDÜR

Şiirde iyi veya kötü konular değil, sadece iyi ve kötü şairler vardır. Kaldı ki herşey konudur; herşey sanatla ilgilidir; herşeyin şiire girmek hakkıdır. Sanatın dizginlerle, kelepçelerle, ağız tıkaçları ile işi yok! O size: yürü! diyor ve sizi yasaklanmış meyvesi bulunmıyan o büyük şiir bahçesine salıveriyor. Zaman da, mekân da şairlerin. Şair istediği yere gitsin, hoşuna gdeni yapsın; kanun budur... şair özgürdür.

Orientales (1829) in önsözü'nden

THÉOPHILE GAUTIER

HERNANİ SAVAŞI

25 Şubat 1830. Bu tarih kafalarımızın içine ateşten harflerle yazılmıştır: Hernani'nin ilk temsil tarihi.

Genç şair gururlu cür'eti ve büyük dehasıyle şan ve şerefi başarıdan üstün tutuyordu. O, sahne başarılarından ayrılmıyan ücretli kalabalıkların yardımını inatla reddetmişti. Klakçıların (1) da, Akademi üyeleri gibi, kendilerine göre zevkleri vardır. Onlar genellikle klasiktirler.

Bununla beraber ne kadar cesur olursa olsun Hernani'nin, bozuk fikirli ve gürültücü bir partere ve görünüşte sakin fakat nezaket perdesi altında gizlenmiş kinleriyle ondan daha az tehlikeli olmıyan localara karşı tek başına savaşa girişmesine razı olamazdık...

Gençler küçük küçük kümelere ayrıldı. Herbirinin elinde dörtköşe kırmızı bir kâğıt parçasından bir parola ve bu parolanın üstünde Hierro (2) damgası vardı.

Temiz ailelere mensup olan bu bilgili, terbiyeli sanat ve şiir delisi çocukların bir kısmı yazar, bir kısmı ressam, br kısmı da musiki sanatçısı, heykelci ve mimardı. Hepsi edebiyat meselelerinde söz sahibi sayılan değerli gençlerdi. Fakat ne yazıktır ki zamanın bazı değersiz küçük gazetelerinde ve tenkit makalelerinde bu genç-

(1) Claqueur «klaçkı» para ile tutulmuş alkışçılar.
(2) Hierro: Hugo'nun romantik imzası.

ler öteden beriden toplanmış ne idiği belirsiz bir serseri güruhu olarak gösterilmiştir. Bunlar *Théâtre-Français* önünde çadır kurmuş kirli, vahşi, beyinsiz, sersem Hün barbarları değil, geleceğin şövalyeleri, fikir pehlivanları, serbest sanat savunucuları idi. Hepsi güzel, hür ve gençti. Evet onların saçları vardı. (İnsan anasından peruka ile doğmaz ya!). Bir kısmının saçları yumuşak ve parlak kıvrımlarla enselerine dökülüyordu, çünkü bu saçlar gayet güzel taranmıştı. Elbiselerine şahsî bir zevkin fantazisi hâkimdi, renk duyguları da gayet mâkuldü! Bir art düşünce ve muhakkak polisin işe karışmasına sebep veya bahane teşkil edecek bir vak'a ve gürültü çıkarmak ümidiyle gündüzün ikisinde kapıları açtırmışlardı. Avizesi yanmamış bir salonun karanlığı yahut hiç olmazsa loşluğu içinde altı yedi saat beklemek güç bir iştir; hattâ bu gecenin sonunda, Hernani parlak bir güneş gibi doğacak olsa da.

Açlık kendini hissettirmeye başlıyordu. İhtiyatlılar çikolata ve francala, hattâ bazıları-bahtsız klâsiklerin rivayetine göre- sarmısaklı beyin söğüşleri getirmişlerdi.

Nihayet büyük âvize, üç katlı lâmba çelengi, biçmelerin renkli pırıltısıyle tavandan yavaş yavaş indi, sahne ışıkları hayal dünyası ile hakikat dünyası arasında parlak bir hudut çizdi.

Avansende kollu şamdanlar yanıyor, salon yavaş yavaş doluyordu.

Tiyatronun orkestra ve balkon kısmı klasik edebiyat ve Akademi kafaları ile donanmıştı. Salonda bir fırtına gürültüsü ağır ağır uğuldamaya başlıyordu. Perdenin açılma zamanı gelmişti: İki taraf ta öyle taşkın bir kin içindeydi ki belki piyesten önce bir dayak faslı başlıyacaktı. Nihayet üç sopa darbesi işitildi. Bu geceki temsilin alelâde bir temsil olmadığına inanmak için halka şöyle bir göz atmak kâfiydi; iki sistem, iki fırka, iki ordu karşı kar-



Hernani'nin ilk temsilinde Romantikler.



Hernani'nin ilk temsilinde Klasikler.

şıya gelmişti. (Hattâ buna iki medeniyet demek de fazla olmaz.) Bu ki grup-ekseriya edebiyat düşmanlıklarında görüldüğü gibi- birbirine karşı samimi bir düşmanlık duygusu taşıyor, çarpışmak istiyor ve birbirinin boğazlarına sarılmaya hazır bulunuyordu.

Herkes birbirine karşı düşman durumundaydı; dirsekler sertleşiyor, şiddetli bir kavganın kopması için küçük bir temas bekleniyordu.

Th. Gautier, Histoire du Romantisme (1874)
Çeviren: *Reşat Nuri Güntekin*

GONCOURT'LAR

Anlayışımıza göre, görülen şeylerin ve çevrelerin maddi tasviri, romanda tasvir için tasvir yapmak değildir. Tasvir, okuyucuyu bu şeylerden ve bu çevrelerden fışkıracak heyecana elverişli belli bir çevreye götüren bir vasıtadır.

Journal, Tome II. P. 281

Bugünkü roman, ilmin araştırmalarını ve görevlerini kendine vazife edinmiştir, ilmin hürlüğüne ve ayrıcalıklarına da hak iddia edebilir. Roman, sanat ve hakikat ardında koşsun.

Germinie Lacerteux (1865)
Önsözün'den

ALPHONSE DAUDET

GENÇ FROMONT ve BÜYÜK RİSLER'İN TARİHİ

Tabiata bakarak!

Hiç bir zaman bundan başka metodum olmadı. Ressamların, yapraklarında tıpkı tıpkısına not edilmiş silûetler, durumlar, bir kısa görünüş (raccourci), bir kol hareketi bulunan albümler özenle sakladıkları gibi ben de bazan sık bir satırı aşmıyan gözlem ve düşünceleri, eserin ahengi için sonradan geliştirip büyültülecek bir hareketi, bir ses perdesini hazırlamak üzre, otuz yıldan beri sayfalarıma not ettiğim bir çok *Küçük Defter* biriktiririm. Paris'de, yolculukta, yazlıkta bu karneler, yapraklarında yığılan gelecekteki çalışmayı hiç düşünmediğim halde karartılarla doluyor; burada, özel adlar, onları taşıyan insanlara damgasını vurduğu, bir fizyonomi aldığı için, bazan ben değiştiremeden, karşılaşıyorlar...

Bir roman yazmanın gerçek yolu, hiç bir hikâyesi olmıyan insanların tarihini yazmak değilmidir?

Quarante ans de Paris (1857-1897) Genève 1946, p. 212.

EMILE ZOLA

BİLİMSEL AMAÇ

Thérèse Raquin'de karakterleri değil mizacları incelemek istedim. Bütün kitap bu noktada toplanıyor. Sinirlerinin ve kanlarının kesin baskısı altında bulunan, *irade-i cüz'iye*'den yoksun, yaşayışlarının her davranışında beden isteklerinin zorunluğuna uyarak sürüklenen kişiler seçtim. Thérèse'le Laurent, insan kılığında iki hayvandan başka bir şey değildir. Bu hayvlanlarda tutkuların gizli oluşunu, içgüdünün itişlerini, bir sinir nöbeti sonunda çıkagelen dimağ bozuluklarını adım adım izlemeğe çalıştım. İki kahramanımın aşkları, bir ihtiyacın doyurulmasıdır; insan öldürmeleri, işledikleri fuhşun bir sonucudur, bu sonucu kurtların koyunları öldürmeyi kabul ettikleri gibi kabul etmektedirler; kısacası vicdan azapları adını vermek zorunda kaldığım şey, organik bir düzensizlikten, kopacak kadar gerilen sinir sisteminin başkaldırmasından başka bir şey değildir.

Ümit ederim ki amacımın herşeyden önce ilmi bir amaç olduğu anlaşılmaya başlanmıştır. İki kahramanım yaratılmış olunca bazı problemleri kendime sormaktan, çözümlemekten hoşlanır oldum; böylece, iki ayrı mizaç arasında doğabilecek tuhaf birleşmeyi açıklamak istedim, sinirli (asabi) bir mizaçla temas edince kanlı (demevî) bir mizaçta uyanacak karışıklıkları gösterdim. Roman dikkatle okunursa, her bölümünün tuhaf bir fizyolojisi olayını incelediği görülecektir. Bir kelime ile tek bir arzum

oldu: güçlü kuvvetli bir insan ile kanmak bilmeyen bir kadın söz konusu olduğuna göre, onlarda hayvanı aramak, hattâ yanlız hayvanı görmek, onları zorlu bir dram içine atmak ve bu yaratıkların duyumlarını, davranışlarını titizlikle not etmek. Operatörlerin kadavralar üzerinde yaptıkları *analitik* işi, ben sadece iki canlı vücut üzerinde yaptım.

Thérèse Raquin'in ikinci baskısına yazılan önsöz'den

EMİLE ZOLA

ROMANDA DENEYİM

Benim burada yapacağım şey sadece bir adaptasyon işinden ibarettir. Çünkü deneyim metodunu Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine experimentale* adlı eserinde üstün bir güçle uygulamıştır. Yetkisi herkesce kabul olunan bir bilim adamının bu kitabı benim için, faydalanacağım sağlam bir temel olacaktır. Bu eserde bütün mesele incelenmiş bulunuyor. Ben, çürütülemez deliller olarak gerekli bulduğum metin aktarmalarını vermekle yetineceğim. Bu bakımdan kitabım bir metinler derlemesi olacaktır. Çünkü bütün noktalarda, Claude Bernard'la kendimi savunmak niyetindeyim. Düşüncemi daha iyi belirtmek ve ona ilmî gerçeğin niteliğini vermek için, çoğunlukla hekim kelimesinin yerine romancı kelimesini koymam yetecektir.

Romancı da bir gözlemci ve deneyimcidir. Ondaki gözlemci, olayları gözettiği gibi verir, hareket noktasını vazeder, üzerinde kişilerin yürüyeceği ve olayların gelişeceği sağlam zemini hazırlar. Sonra deneyimci görünür ve deneyimini yapar; yani özel bir hikâye içinde - olaylar silsilesinin determinizm kanununa uyarak geçtiğini göstermek için— kişileri hareket ettirir. Burada hemen her zaman, Claude Bernard'ın deyimi ile, *görmek için* bir deneyim vardır. Romancı, aradığı bir gerçeğin ardındadır. Bir örnek vermiş olmak için Balzac'ın *La Cousine Bette*'ini alacağım. Balzac tarafından gözetlenen genel olay

bir insandaki nefse düşkünlüğün kendisinde, ailesinde ve toplumda sebepolduğu yıkıntıdır. Balzac konusunu seçer seçmez, gözetlenen olaylardan hareket etmiş, sonra tutkunun makanizmasının nasıl işlediğini göstermek için Hulot'yu bir takım sınamalardan, çevrelerden geçirerek deneyimini yapmıştır. Bu bakımdan burada yanlız gözlemin bulunmadığı besbellidir. Çünkü Balzac topladığı olaylar karşısında sırf fotoğrafçı olarak kalmıyor, kahramanını istediği şartlar içine yerleştirerek işe karışıyor. Mesele, şu çevre ve özel durumlar içinde etkisini gösteren tutkunun kişi ve toplum bakımından sebebolacağı şeyi öğrenmektir.

İşte deneysel br roman olan *La Cousine Bette*, romancı tarafından, halkın gözleri önünde tekrar edilen deneyimin sadece bir zabit özetidir. Kısacası bütün iş, olayları tabiattan almak, sonra olayların mekanizmasını —bu olayları hal ve şartlardaki, çevrelerdeki değişikliklere tâbi tuturak— incelemekten ibarettir.

Le Roman expérimental (1880) den

GAUTIER

Genel Olarak Bir Şey Faydalı Olunca Güzelliğini Yitirir

Poésies (1832) nin önsözünden

Genel olarak hiçbir şey hayata gerekli *değildir*. Çiçekler yokolunca dünya bundan maddî olarak zarar görmez; bununla birlikte çiçeklerin yokolmasını kim ister? Güllerden vazgeçmektense patateslerden vazgeçmeğe hazırım... Musiki neye yarar? Resim neye yarar? Mösyö Carrel'i Mozart'a, Michelangelo'yu beyaz hardalın bulucusuna üstün saymak deliliğinde kim bulunur?

Hiçbir şeye yaramayan ancak gerçekten güzeldir; faydalı olan her şey çirkindir, çünkü, bir ihtiyacı karşılamaktadır; insanın ihtiyaçları ise kendi zavallı ve hastalıklı tabiatı gibi pis ve iğrençtir.

Mademoiselle de Maupin
(1836) in önsözü'nden

LECONTE DE LISLE

Güzel'in yaratılışı dışında kurtuluş yoktur. Yalnız güçsüzler, yaratacakları yerde öğretirler. Bir mısradaki güzelliğin, ahlâk ve ahlâksızlık duygusundan ayrı olduğunu bilmezler veya bilmezlikten gelirler. Oysa bu güzellik, bir çeşit insandışı özel nitelikleri gerektirir.

Etudes sur Aguste Barbier
(dan les Poètes Contemporains)

JEAN MOREAS

SEMBOLİZMİN MANİFESTOSU

Senbolizmin adını, sanatta yaratıcı zekanın zamanımızdaki yönelişini yeterince belirtebilen tek kelime olarak önceleri ileri sürmüştük. Bu adı değiştirmeye lüzum yok...

Bu yazının başındada söylediğimiz gibi sanat eğilimleri, belli zamanlarda gelişen pek karışık fikir anlaşmazlıkları gösterir: yeni akımın gerçek kaynaklarını bulabilmek için Alfred de Vigny'nin bazı şiirlerine, mistiklere hatta daha uzaklara gitmek gerekir. Bu meselelerin çözülmesi kocaman bir cildin yazılmasına bağlıdır. Charles Baudelaire, yeni hareketin gerçek öncüsü sayılmalıdır; bunu kabul etmeliyiz. Mösyö Mallermé ona, esrara bürünmüş tarife sığmaz bir anlam kazandırıyor; önceleri Théodore de Banville'in büyülü parmaklarıyle yumuşak bir hale getirdiği mısraların tâbi olduğu sert kuralları Paul Verlaine ortadan kaldırdı.

...Öğretimin, tumtraklı sözlerin, yapma duygunluğun, nesnel tasvirin düşmanı olan sembolik şiir, Fikir'e duyulur bir biçim vermeye çalışır; öyle bir biçim ki amacını kendinde bulmaz ve Fikir'i ifade ederken fikrin eseri kalır. Öbür yandan Fikir kendini dış andırışların şatafatlı süslerinden hiç de yoksun edilmiş görmemeli; çünkü sembolik sanatın esas karekteri, kendiliğinden fikir (idée en soi) in tasarımına kadar gitmemektedir. Bundan dolayı bu sanatta tabiat manzaraları, insan hareketleri bütün somut

olaylar, kendikendilerine varolamazlar; bunlar, duyularımızla kavradığımız bir takım görünüşlerdir ki, görevleri esas Fikir'lere olan gizli ilişkileri göstermektir.

Böyle bir estetiğe bir takım dar görüşlü okuyucuların yüklediği *ibham* fikrine hiç şaşmamalı. Ne diyebiliriz buna? Pindaros'un şiirleri, Shakespeare'in *Hamlet*'i, *Flaubert'in Tentation de* Saint-Antoine'ı da aynı taşlamalara uğramamışlarmıydı?...

Le Figaro (18 eylül 1886)

STEPHANE MALLARMÉ

BİR SORUŞTURMAYA CEVAP

(1891 yılında eleştirmen Jules Huret, çağdaş edebiyatın durumu üzerine, sonuçları Echo de Paris gazetesinde yayınlanan bir soruşturmaya girişir; bunlar sonradan bir kitapta toplanmıştır. Bu soruşturma vesilesiyle Mallarmé, hem kendisinin, hem kendi yolunda yürüyenlerin estetiğini belirtmek imkânını bulmuştur).

Gerçekte, öyle sanıyorum ki gençler, konularını eski filozoflar ve tumturakçı hatipler yolunda nesneleri doğrudan doğruya göstererek işleyeduran parnasyenlerden çok, şiir idealine yakındırlar. Ben aksine, şiirde *anıştırma* (allusion) dan başka bir şey olmaması gerektiğine inanıyorum. Nesnelerin hayranlıkla seyredilmesi, onların uyandırdığı hülyalardan havalanan hayal, ezgi (chant) dir: Parnasyenler, onlar nesneyi olduğu gibi alıyorlar ve öyle gösteriyorlar. Bu davranışla da esrardan yoksun kalıyorlar; kafalardan, yarattıklarına inanmanın verdiği o tadına doyum olmaz zevki çekip çıkarıyorlar. Bir nesneyi adlandırmak, yavaş yavaş anlaşılmak için yapılmış olan şiirin vereceği zevki dörtte üç oranında yok etmektir. Onu *telkin etmek,* işte hayal budur. Bu esrarın tam olarak kullanılması, sembolü vücuda getirir; bir ruh halini göstermek için bir nesneyi azar azar kafada canlandırmak, ya da tersine bir nesneyi seçmek ve bir sıra çözümlerle ondan bir ruh hali çıkarmak.

— (Üstada) burada size yönelteceğim kocaman bir

itiraza yaklaşıyoruz dedim... *Karanlık!* Bana cevap olarak: —Gerçekten, dedi, karanlık ister okuyucunun ister şairin yetersizliğinden gelsin, her ikisi de aynı derecede tehlikelidir... ama bu, işin içinden sıyrılmak, aldatmaktır. Orta zekâlı ve edebiyat hazırlığı yetersiz bir kimse böyle yazılmış bir kitabı rastgele açar ve ondan zevk almak isterse, iyi bilelim ki yanlış anlaşılma vardır. Şiirde her zaman muamma bulunmalıdır, edebiyatın amacı da budur. Nesneleri kafada canlandırmaktan başka bir şey yoktur.

— Üstad, diye sordum, siz mi bu yeni hareketi yarattınız?

— Akımlardan ve buna benzer şeylerden tiksinirim, dedi... edebiyata uygulanan öğretmence her şeyden iğrenirim; o edebiyat ki tersine, tamamiyle kişiseldir. Benim için, kendisine yaşamak imkânı verilmiyen bu toplumda, şairin durumu, kendi mezarını biçimlemek için yanlızlığa çekilen insanın durumundan farksızdır. Beni akım başı durumuna koyan şey, ilkin, gençlerin düşüncelerine her zaman ilgi duymuş olmam, sonra da şüphesiz edebiyata yeni gelenlerin getirdikleri yeniliği açık yüreklilikle kabul etmemdir.

Toplum karşısında grev halinde olan şairin zamanımızdaki durumu, kendisine sunulabilen bütün bozulmuş araçları bir yana koymaktır. Onun için ileri sürülen her şey, anlayışının ve gizli emeğinin altındadır...

Üstad, elimi sıkarken:

— Görüyorsunuz ya, dedi, gerçekte, dünya güzel bir kitapla sonuçlanmak için yaratılmıştır.

Oeuvres Complètes
Bibliothèque de la
Pléiade

PAUL VERLAINE

ŞİİR SANATI

Musiki her şeyden önce musiki;
Onun için tekli mısradan şaşma.
Kıvrak olur erir havada sanki;
Ağır aksak söyleyişe yanaşma.

Kelime seçerken de meydan senin;
Bile bile bir nebze aldanmalı.
Dumanlısı güzeldir türkülerin;
Öyle hem seçik olsun, hem kapalı.

Güzel gözler tül ardında görünsün,
Gün ışığı titremeli şiirinde.
Ak yıldızlar maviliğe bürünsün
Ilgıt ılgıt sonbahar göklerinde.

Ararengin peşindeyiz çünkü biz;
Rengin değil, ararengin sadece.
Ancak öyle sarmaş dolaş ederiz
Kavalı boruyla rüyayı düşle.

Nükte belâsından kurtulmaya bak;
Acı zekâ, sulu gülüş neyine?
İşe karıştı mı bu cins sarmısak
Maviliğin yaş dolar gözlerine.

Tut belâgati boğazından, sustur
El değmişken bir zahmete daha gir.
Kafiyenin ağzına da bir gem vur
Bırakırsan neler yapmaz kim bilir?

Nedir bu kafiyeden çektiğiimz!
Hangi sağır çocuk ya deli zenci
Sarmış başımıza bu meymenetsiz,
Bu kof sesler çıkaran kalp inciyi?

Hep musiki, biraz daha musiki;
Havalanan bir şey olmalı mısra,
Deli bir gönülden kalkıp gitmeli
Başka göklere, başka sevdalara.

Dağılıp tozu sabah rüzgârına
Mısralarım alsın başını gitsin;
Kekik, nane kokaraktan, dört yana...
Üst tarafı edebiyat bu işin.

Çevirenler: *M. C. Anday — S. Eyüboğlu*

STUART MERRİL

SONSUZLUĞUN TELKİNİ

Şair insanlara, kusurlu hayatın geçici biçimleri altında gizlenmiş ebedî fikri hatırlatan kimse olmalıdır.

Öyleyse hayat'ın ona gösterdiği bütün biçimler arasında, güzellik fikrini sembolleştirmek için, bu fikre uygun düşen biçimleri seçmelidir.

Başka deyişle, realistler ve natüralistler gibi, hayat biçimlerinin tutsağı değil hâkimi olmalıdır.

Şair, romantikler ve parnasyenler gibi bir dış güzellikle yetinmemeli; tersine güzellik biçimlerinin sembolizmi ile, daha deyimini bulmamış bir düşüncenin veya bir heyecanın bütün sonsuzluğunu telkin etmelidir.

Şiir, aynı zamanda *Söz* ve *Musiki* olduğundan, çoğu zaman belirsizden başka bir şey olmıyan bu sonsuzluğun telkinine şaşılacak derecede elverişlidir. *Söz*'le söyler ve düşünür, *Musiki* ile terennüm eder ve düş görür. Bunun içindir ki tek şiir liriktir, tasvirci *Söz*'ün ve düşcü *Musiki*'nin çocuğudur. Ve şu anda üstünlüğünü duyuran yalnız lirik şiir, esin verici fikrin gücü ile *Hayat*'ın boş realitesine üstündür, çünkü yanlız *Hayat*'ın sunduğu ebedî şeyleri almaktadır: bu da, *İyi*'nin ve *Doğru*'nun işareti olan *Güzel*'dir.

Credo, 1892

ARTHUR RİMBAUD

SÖZÜN SİMYASI

Uzun zamandan beri mümkün bütün manzaraları görmüş olmakla övünüyor, resmin ve yeni şiirin ünlü kişilerini gülünç buluyordum.

Alıkça resimleri, kapıların örtüsünü, süsleri, soytarı kılıklarını, dükkân tabelâlarını, halk yaldız işlerini, modası geçmiş edebiyatı, kilise lâtincesini, imlâsı bozuk açık saçık aşk kitaplarını, ninelerimizin başından geçenleri, peri masallarını, çocukluğun küçük kitaplarını, eski operaları, o ikide bir tekrarlanan usanç verici bön sözleri, saf ritimleri seviyordum.

Haçlıseferlerin, anlatıları olmıyan keşif yolculuklarının, tarihsiz cumhuriyetlerin, bastırılmış din savaşlarının, töre devrimlerinin, yer değiştiren kavimlerin ve kara parçalarının düşünü kuruyordum: Büyülerin hepsine inanıyordum.

Sesli harflerin rengini uydurdum! A kara, E ak, İ kırmızı, O mavi, U yeşil. — Her sessizin biçimini ve devimini (hareketini) düzenledim ve içgüdüden gelen ritimlerle, birgün bütün duyuların kavrıyabileceği bir şiir dilini icadetmekle övündüm. Bunu, daha açığa vurmuyordum.

Bu, ilkin bir inceleme oldu. Sessizlikleri, geceleri yazıyordum, sözle anlatılamıyanı not ediyordum, başdönmelerini yakalayıp gösteriyordum...

Yalın sanrılara alıştım: bir fabrikanın yerinde açıkca bir câmi, meleklerin kurduğu bir trampeteci okulu, gök yollarında atlı arabalar, bir göl dibinde bir salon; canavarlar, akılla anlaşılamıyan şeyler görüyordum; bir vodvil başlığı büyük korkular dikiyordu önüme.

Sonra, büyülü safsatalarımı, kelimelerin sanrısiyle (birsam) açıkladım.

Sonunda ruhumun karışıklığını kutsal saydım (1).

Une Saison en Enfer,
Délires II. 1873

---

(1) XX. yüzyılın bütün şiiri bu formülde ve buna benzer formüllerle kaynaşan Les Illuminations'nun türlü bölümlerinde bulunmaktadır. Şu farkla ki Rimbaud'nun şiirlerini ve düzyazılarını yöneten bilinçli bir anlayış olduğu halde yeni şiir, özünü bilinçaltının karanlık derinliklerinden almaktadır

ARTHUR RIMBAUD

GÖRÜLMİYENLERİ GÖRMEK

Şair olmak istiyorum, ve gizli şeyleri gören biri olmağa çalışıyorum: bunu hiç anlamıyacaksınız, size açıklıyacak gücüm de hemen hemen yok. Mesele, *bütün duyuların düzensizliği ile bilinmiyene varmak.* Çekilen acılar çok büyük, ama güçlü olmak, şair doğmuş olmak gerek; bense kendimi şair diye kabul ettim. Bu, hiç de benim kusurum değil. Düşünüyorum demek yanlış. Beni düşünüyorlar demek gerekirdi. Kelime oyunundan dolayı beni bağışlayın.

Georges Isambart'a mektup,
Mayıs 1871.

ANDRÉ BRETON

MANTIĞIN BASKISI

Mantığın egemenliğinden kurtulamadık daha. Sözü buraya getirmek istiyordum. Ama günümüzde mantık yöntemleri ikinci derecede önemli sorunlardan gayrısına uygulanmıyor artık. Moda olarak sürüp giden salt akılcılık, deneyimize sıkı sıkıya bağlı olaylardan başkasını ele almaya izin vermiyor. Öte yandan mantığın amaçlarını gözden kaçırıyoruz. Deneyin kendisine sınırlar çizdiğini hepimiz bilyoruz. Deney bir kafesin içinde dönüpduruyor. Onu kafesten çıkarmak gittikçe güçleşiyor. Deney bile dolaysız yararlılığı gözetiyor, ona dayanıyor. Sağduyu onun bekçiliğini yapıyor. Uygarlık ve ilerleme uğruna kuruntu ve batıl inanç denebilecek ne varsa, haklı ya da haksız, hepsi zihinden dışarı atıldı. Kullanışa uygun olmıyan her araştırma biçimi afaroz edildi. Görünüşe bakılacak olursa düşünsel dünyanın en önemli parçalarından biri son yıllarda rastgele aydınlığa çıkarıldı. Kimsenin ilgileniyormuş gibi görülmediği bu parça bence çok önemlidir. Buluşları için Freud'e teşekkür etmeliyiz. Bu buluşlara bağlanan bir düşünce akımı belirmeye başladı. İnsansal araştırıcı, bu akımın yararına, araştırmalarını gittikçe ilerlete bilir. Yanlız kıpkısa gerçekleri gözönünde tutmak zorunda değildir artık. İmglem, haklarını yeniden ele geçirmek üzeredir belki. Ruhumuzun derinliklerinde, yüzündeki güçleri artıracak ya da onlarla başarılı bir şekilde savaşacak güçler varsa, bu güçleri önce yakalama-

mız sonra da, gerekirse aklımızın denetine sokmamız çok yararlı olur. Çözümleyicilerin kendileri de kazançlı çıkarlar bundan. Ama bu işin yürültülmesini sağlıyacak araçlrdan bir tekinin bile deneyöncesi belirlenmemiş olduğunu unutmamalıyız.

*
**

Freud eleştirmesini düşlere yöneltmekle yerinde bir iş yapıyordu. Gerçekten, düş gibi önemli bir ruhsal olayın dikkati bu kadar az çekmiş olması insanı şaşırtır. Katıksız düşü bile ele alsak, süre bakımından, uyanıklıktan aşağı kalmadığını görürüz. Düş devamlı ve düzenlidir. Uyanıklık halinde, bellek onu parçalara ayırır. Bu yüzden, kesik ve tek bir düş olmadığını, düşler olduğunu sanırız.

Bana kalırsa, uyanıklık bir çeşit alıkoymadır Düş uyanıklığı baskısı ve etkisi altında tutar.

Düş kuranın düşüncesi doygunluğa erişir. Şöyle olabilir böyle olabilir demez, daha doğrusu, olanaklar dünyasının acısını çekmez. İstediği kadar sevebilir, istediği kadar yükseklere uçar, istediği kadar öldürür.

Yöntemli bir incelemeye sokulunca, düşü bütün olarak kavrıyabileceğiz. Görünüş bakımından birbirine bunca aykırı olan iki durumun (düş ve uyanıklık) bir çeşit salt gerçeklik, yani *«gerçeküstü»* içinde eriyip kaynaşacağına inanıyorum. Ele geçirmek istediğim bu salt gerçekliktir.

Kimi insan masalsıya karşı gelir, ondan tiksinir. Oysa masalsı her zaman güzeldir. Hattâ masalsıdan başkası güzel değildir. Roman ve ökyü alanında ancak masalsı başarıya götürür. Lewis'in *Keşiş*'i bunun en sağlam kanıtıdır.

Kişi hem ister, hem elde eder. Başka bir deyişle kendi kendisinin malı olması, yani gittikçe korkunçlaşan istek-

lerini kargaşalık içinde tutması onun elindedir. Şiir insan oğluna bunu öğretir. Çekmek zorunda olduğumuz zavallılıklardan bizi kurtaran şiirdir.

Ama şiirde söz konusu olan, *imgelem*'e erişmek ve orada kalabilmektir. Bunun kolay bir iş olmadığını biliyorum (1).

Manifeste du Surréalisme'den
Çeviren: Salâhattin Hilâv

---

(1) Bu parça, de yayınevi'nin Gerçeküstücülük üzerine yayımladığı derleme kitaptan alınmıştır.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar edebiyat akımlarını yansıtan eserlerden dilimize çevrilmiş veya adapte edilmiş olanlar

K l a s s i s i z m

Molière:

L'étourdi	**Savruk**	Ahmet Vefik Paşa
Le dépit amoureux	**İnfial-i Aşk**	»
L'école des maris	**Kocalar Mektebi**	»
L'école des femmes	**Kadınlar Mektebi**	»
Tartuffe	**Tartüf (manzum)**	»
Les fourberies de Scapin	**Dekbazlık**	»
Le Mariage forcé	**Zor nikâhi**	»
L'amour médecin	**Tabib-i aşk**	»
Le médecin malgré-lui	**Zoraki tabip**	»
L'Avare	**Azarya**	»
Georges Dandin	**Yorgaki Dandini**	»
Le malade imaginaire	**Merakî**	»
Don Juan	**Don Civani**	»
Le Misanthrope	**Adamcıl**	»
Les femmes savantes	**Okumuş Kadınlar**	»
Les précieuses ridicules	**Dudukuşları**	»

R o m a n t i z m

Rousseau:

Emile	**Emil**	Ziya Paşa
Le contrat social	**Mukavele-i İçtimaiye (1911)**	»
La Nouvelle-Héloise	**Nuvel Eloiz**	Mecmua-i Ebüzziyanın 3. ve 4. ciltlerinde 21. mektubun sonuna kadar.
Discours sur les sciences et les arts	**Fezail-i Ahlâkiye ve Kemalât-ı İlmiye (1893)**	Kemal Paşa Zâde Sait.

Chateaubriand:		
Atala	**Atala (1872)**	Recaizâde Ekrem
Le dernier des Abencerages	**İbn Sarrac-ı Ehîr (1880)**	A. Tahir
René	**Rene (1893)**	M. Celâl
Lamartine:		
Graziella	**Graziyella (1878)**	Yusuf Neyyir
Geneviève	**Jöneviev (1885)**	Halil Edip
Méditations	**Tercüme-i Manzume (1870)**	Şinasi
Musset:		
Frédéric et Bernerette	**Frederik ve Berneret (1894)**	Hüseyin Rahmi
Victor Hugo:		
Les Misérables	**Sefiller (1881)**	Şemsettin Sami
Les Burgraves	**Derebeyleri (1879)**	Ahmet Midhat
Claude Gueux	**Klot Gö, yani Obur Klot (1887)**	Selanikli Tevfik
Hernani	**Hernani (1874)**	Teodor Kasap
Le dernier jour d'un condamné	**Bir Mahkûmun Son Günü (1886)**	Ali Nihat
Lucrèce Borgia	**Lükres Borciya (1910)**	Kemal Emin
Quatre-Vingt Treize	**93 İhtilâli (1912)**	Süleyman Tevfik
Le Roi s'amuse	**Vazife aşka galebe eder mi? İkmal-i namus için sehven kerimesini katleden kambur bir peder (çift sütun, tarihsiz)**	B.Ş.F.
Alexandre Dumas père:		
Comte de Monte - Christo	**Monte Kristo (1873)**	Teodor Kasap

Realizm ve Natüralizm

E. ve J. de Goncourt:		
Renée Mauperin	**Rene Mopren (1896)**	Mehmet Münci
Alphonse Daudet:		
Fromont jeune et Risler aîné	**Genç Fromon ve Büyük Risler (1895)**	A. İhsan
Sapho	**Safo (1919)**	Reşat Nedim
Emile Zola:		
Thérèse Raquin	**Terez Raken (1889)**	Muallim Naci
Pour une nuit d'Amour	**Muvakkat Aşk (1893)**	Halit Ziya
Comment on meurt	**Bir Köylünün Ölümü (1893)**	»
La Mort d'Olivier Becaille (Contes et Nouvelles)	**Canlı Cenaze (1894)**	Mehmet Rüştü
Les quatre journées de Jean Gourdon	**Jan Gurdon (1910)**	M. Fahri
Guy de Maupassant:		
Le champs des Oliviers	**Zeytinlik (1887)**	Seyyat Zeynel
Fort Comme la Mort	**Ölüm Kadar Metin (1910)**	Muhiddin
Une Vie	**Bir Hayat (1911)**	A. L. R.

Bibliyografya

Klassisizm

Bailly (A.), **L'école classique française.**
Bénac (H.), **Le classicisme.**
Bray (R.), **L'esthétique classique** (Revue des cours et Conférences, 1928).
Faguet (E.), **XVIII éme Siécle.**
Fidao-Justiniani (J.E.), **Qu'est - ce qu'un classique?**
Hervier (M.), **L'art poétique de Boileau.**
Krantz (E.), **Essai sur l'esthétique de Descartes.**
Mornet (D.), **Histoire de la littérature française classique.**
Peyré (H.), **Qu'est-ce que le classicisme**
Peyré (H.). **Le classicisme français.**
Sainte-Beuve (ch.-Augustin), **Qu'est-ce qu'un Classique?** (Causeries du Lundi, t. III).
Vial (F.) et Denise (L.), **Idées et doctrines du XVII. Siècle.**

Romantizm

Barat (E.), **Le style poétique et la révolution romantique.**
Brandes (G), **L'école romantique en France.**
Gautier (Th.), **Histoire du Romantisme.**
Giraud (J.), **L'école romantique française.**
Lasserre (P.), **Le romantisme français.**
Le Breton, **Le théâtre romantique.**
Marsan (J.), **La bataille romantique** (t. II).
Martino (P.), **L'époque romantique en France.**
Michaud (G.), **Van Tieghem** (Phi), **Le romantisme.**
Souriau (M.), **Histoire du romantisme en France, 3 V.**
Van Tieghem (P.), **Le Mouvement romantique.**

Van Tieghem (Phi), **Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France.**
Vial (F.) -Denise (L.), **İdées et doctrines littéraires au XIX ème siécle.**

Realizm ve Natüralizm

Bourget (P.), **Essais de psychologie contemporaine, 2 V.**
Bouvier (E.), **La bataille réaliste.**
Dumesnil (R.), **Le réalisme.**
Ferrière (E.L.), **L'esthétique de Flaubert.**
Maynial (Ed.), **Le réalisme français.**
Martino (P.), **Le roman réaliste sous le Second Empire.**
Sabatier (P.), **L'esthétique des Goncourts.**
Bernard (Cl.), **Introduction à l étude de la Médecine expérimentale.**
Bornecque (J.H.)-Cogny (P.), **Réalisme et Naturalisme.**
Brunetière (F.), **Le roman naturaliste.**
Cogny (P.), **Le Naturalisme.**
Deffoux (L.), **Le Naturalisme.**
Martino (P.), **Le naturalisme français.**
Martineau (H.), **Le roman scientifique d Emile Zola.**
Thalasso (A.), **Le Théâtre Libre, essai critique, historique et documentaire.**
Zola E(), **Le roman expérimental.**

Parnassizm

Bourget (P.), **Essais de psychologie Contemporaine, t. II.**
Brunetière (F.), **L évolution de la poésie lyrique.**
Cassagne (A.), **La théorie de l'Art pour l'art en France chez les derniers Romantiques et les premiers Parnassiens.**
Ducros (J.), **Le retour de la poésie française à l'antiquité Grecque.**
Martino (P.), **Parnasse et Symbolisme.**
Mendès (C.), **La légende du Parnasse Contemporain.**
Thérive (A.), **Le Parnasse.**

S e m b o l i z m

Barre (A.), **Le symbolisme, essai sur le mouvement poétique en France.**
Beaujoin (G.), **L'Ecole Symboliste, Contribution à l'histoire** de la poésie lyrique contemporaine.
Charpentier (J.), **Le Symbolisme.**
Wizewa (Th. de), **Nos Maîtres.**
Kahn (G.), **Les Origines du Symbolisme.**
Morice (Ch.), **La littérature de tout à l'heure.**
Osmont (A.), **Le Mouvement Symboliste.**
Poizat (A.), **Le Symbolisme,**
Retté (A.), **Le Symbolisme.**
Reynaud (E.), **La Mêlée symboliste 3 V.**

S ü r r é a l z m

Béguin (A.), **L'âme romantique et le rêve.**
Bouvier (E.), **Initiation à la littérature d'aujourd'hui.**
Breton (A.), **Manifeste du Surréalisme.**
Breton (A.), **Qu'est-ce que le Surréalisme.**
Cazaux (J.), **Surréalisme et psychologie.**
Duplessis (Yves), **Le Surréalisme.**
Fay (B.), **Panorama de la littérature d'aujourd'hui.**
Hugnet (G.), **Petite anthologie poétique du Surréalisme.**
Lemaître (H.), **La Poésie depuis Baudelaire.**
Mangeot (G.), **Histoire du Surréalisme.**
Nadeau (M.), **Histoire du Surréalisme.**
Raymond (M.), **De Baudelaire au Surréalisme.**
Sénéchal (Chr.), Les grands courants de la littérature française contemporaine.

İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ BÖLÜM

Edebiyatta Akımlar

Önsöz	7
Klassisizm	15
Romantizm	29
Realizm ve Naturalizm	45
Parnassizm	65
Sembolizm	73
Sürrealizm	83

İKİNCİ BÖLÜM

Edebiyat Akımları üzerine yazılanlar

Klasik Sanatın Tarifi	Boileau	95
Zevk Vermek ve İlgi Uyandırmak	Jean Racine	96
Sanat Üzerine Düşünceler	Victor Hugo	99
Şair Özgürdür	Victor Hugo	101
Hernani Savaşı	Théophile Gautier	102
Genç Fromont ve Büyük Rislerin Tarihi	Alphonse Daudet	106
Bilimsel Amaç	Emile Zola	107
Romanda Deneyim	Emile Zola	109
Sembolizmin Manifestosu	Jean Moréas	113

Bir Soruşturmaya Cevap Stéphane Mallarmé 115
Şiir Sanatı Paul Verlaine 117
Sonsuzluğun Telkini Stuart Merril 119
Sözün Simyası Arthur Rimbaud 120
Görülmiyenleri Görmek Arthur Rimbaud 122
Mantığın Baskısı André Breton 123

Fiyatı 10 TL.