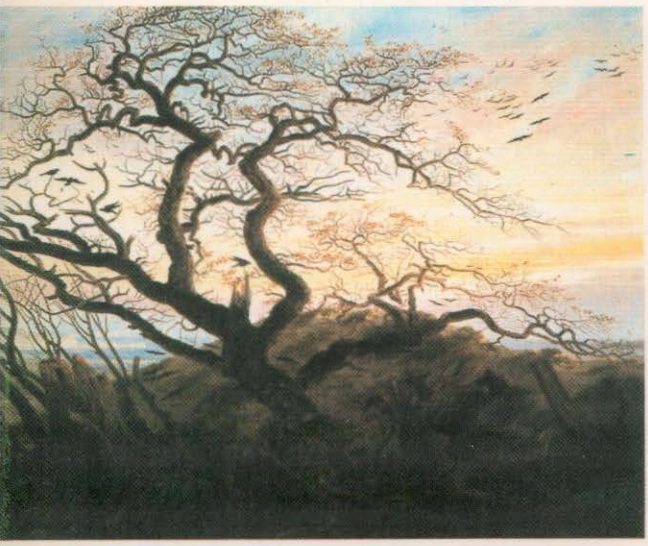
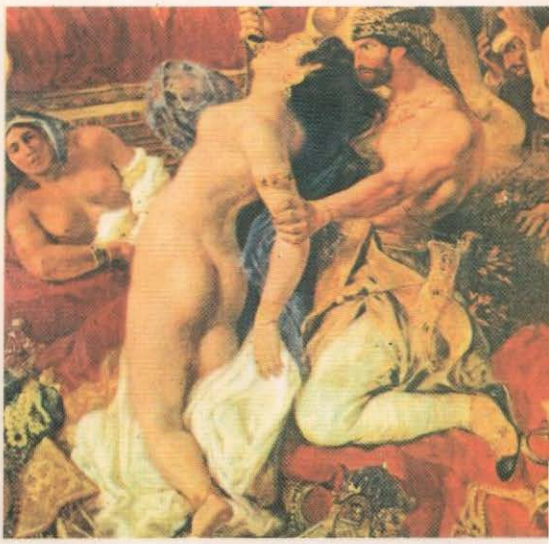
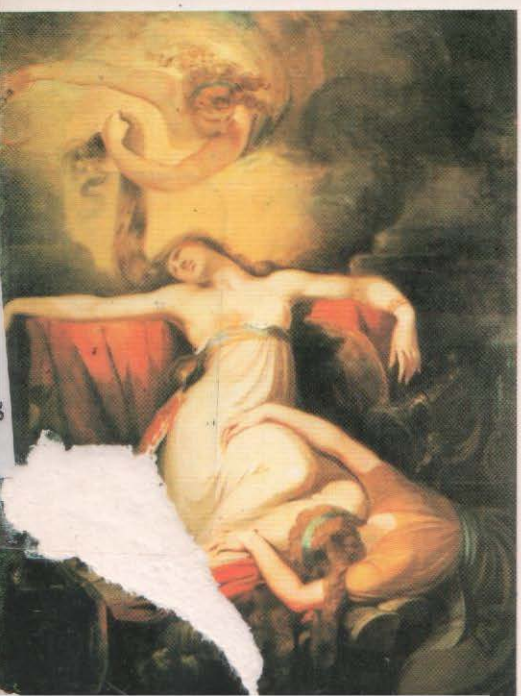
Romantizm
sanat ansiklopedisi

Francis Claudon









Remzi Kitabevi

Romantizm
sanat ansiklopedisi

Romantizm
sanat ansiklopedisi

Francis Claudon
ve
Claude Noisette de Crauzat
Georges Pillement
Karlheinz Roschitz
Gilles Tiber
katkılarıyla

Çevirenler
Özdemir İnce
İlhan Usmanbaş

Remzi Kitabevi

Türkiye'de Basım Hakları
© Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul

Orijinal Fransızca Basımı
© Editions Aimery Somogy, Paris

Kitaptaki Resimler
© S.P.A.D.E.M. ve A.D.A.G.P.
Kesim Telif Hakları Ajansı

Dizgi, Baskı ve Cilt:
Evrim Matbaacılık Ltd., İstanbul
1988

Bu kitabın aynen ya da özet olarak hiçbir bölümü
ve bu kitapta bulunan hiçbir resim,
Remzi Kitabevi'nin yazılı izni alınmadan,
Türkiye'de yapılan bir başka yayında kullanılamaz.

İçindekiler

ROMANTİZM *Francis Claudon* (Özdemir İnce) 7
ROMANTİZM VE FRANSIZ DEVRİMİ *Gilles Tiber* (Özdemir İnce) 29
RESİM *Georges Pillement, Claude Noisette de Crauzat* (Özdemir İnce) 35
HEYKEL *Karlheinz Roschitz* (Özdemir İnce) 113
MİMARLIK *Karlheinz Roschitz* (Özdemir İnce) 143
EDEBİYAT *Francis Claudon* (Özdemir İnce) 181
MÜZİK *Francis Claudon* (İlhan Usmanbaş) 239
RESİMLER LİSTESİ 289
DİZİN 297

Romantizm

Klasik uygarlığın eski temellerini sarsmak pahasına, XVIII. yüzyıldan itibaren, hümanizma ve gücü sınırsız usu tartışma konusu yapan büyük akıma "Romantizm" adı verildi. Hiçbir alan, hiçbir ülke bu akımın etkisinden kurtulamadı. Avrupa'da, düşünce yaşamında, felsefe, sanatlar, toplum, gelenek ve görenekler, toplumsal ya da siyasal devrimlerde çok önemli bir rol oynadı ve bütün bilim dallarını etkiledi. Tarihi öylesine karmaşıktır ki, bu akıma bir bağdaşıklık kazandırmaya kalkışmak, bireşim (sentez) düşüncesini hiçe saymaya götürebilir bizi. Bu Ansiklopedi ile, olabildiği ölçüde, bu meydan okuyuşu yanıtlamaya çalışacağız.

Sözcüğün tanımı

"Romantik" sözcüğünü sıfat olarak kullanılması, ad olarak kullanımından önce başladı. Başlangıçta, Fransızcada, İtalyanca *romanzesco* sözcüğünden gelen ve daha önce de 1611 yılında Cotgrave'de yer almış olan "romanesk" ile karıştırıldı. Çok sonraları mimarlık ve sanatta roman sanat üslûbunu belirtmek için kullanılmasının dışında "romanesk" sözcüğü İngilizceye girmedi. Bu sözcüğün yerine, daha sonra bütün Avrupa kıtasına yayılan *romantic* sözcüğü kullanıldı. Sözcüğün kazandığı anlam, "eski şövalyelik romanlarını, saz şairleri (trubadur) çağını anımsatan" şey anlamını içeriyordu (İngilizcede *romance* şövalyelik romanlarını tanımlar, buna karşılık *novel* kavramı günümüz romanına daha yakındır). Bu sıfat, basit bir anlam kaymasıyla, eski romanların olağandışılığını ve doğallığını manzaralarda ya da yıkıntılarda yaşatmayı sürdüren "şeyi"i tanımlamaya başladı. 1654 yılından itibaren *Günlük*'ünde, Bath dolaylarında "çok romantik bir yerden" söz eden John Evelyn, sözcüğü işte bu anlamda kullanmaktadır; 1666'da "dünyanın en romantik" şatosunu betimleyen Samuel Pepys için de aynı şey söz konusudur. "Romantic" sıfatı, bu ilk örneklerde, görüldüğü gibi imgelem alanıyla ilgilidir. Ama kısa bir süre sonra "Romantizm" usdışı ile çıkar ortaklığı kuracaktır.

Rahip Rapin'in *Aristoteles'in Poetikası Üzerine Düşünceler* adlı yapıtını çeviren Rymer, 1674 yılında, bu sıfatı Pulci, Boiardo ve Ludovico Ariosto'nun şiirine uyguladı. Bu da, sözcüğün öteki temel yan anlamının, kurullar karşısında bağımsız olacağını ve niteliği gereği, eleştirel değerlendirmede başarılı olan bir özgür estetik düşünceye dönüşeceğini göstermektedir. Furetière'in, 1690 yılında sözünü ettiği "romanesk"in anlamı, "romana benzeyen", yani inanılmaz ve olağanüstü "olan"dan başka bir şey değildir. XVIII. yüzyıl başlarında, Windsor şatosunu anlatan Pope ve Chevey Chase kentini betimleyen Addison, buraları yabanıllıkları ve garip çekicilikleri nedeniyle romantik bulurlar. Nihayet, sözcüğün özel adlarla birlikte kullanıldığını görüyoruz: Goldsmith, *Wakefield Rahibi* adlı yapıtında Oliva gibi adları "romantik" bulurken, Almanya'da Wieland, yapıtlarından birinin adını Amandis koymaktadır.

Artık, sıfat gündelik dile girmiştir: İngiltere'de James Thomson, Thomas Warton Jr. ve daha başka yazarlar, düş kurmayı ve tanımlanamaz olanı dile getirmek için bu sözcüğü kulla-

nırlarken, Almanya ve Fransa'da aynı sözcük edebiyat sorunsalına girmeye başlamıştır. Rousseau, XVIII. yüzyılın son çeyreğinde, *Rêveries d'un promeneur solitaire* (Bir Yalnız Gezginin Düşleri) adlı yapıtında, "Bienne gölü kıyılarının Cenevre gölü kıyılarından daha yabanıl, daha romantik" olduğunu yazacaktır. Ve Letourneur, 1776 yılında, Shakespeare çevirisinin önsözünde şunları söyleyecektir: "Shakespeare'i yalnızca kent içinde okuyup üzerinde düşünmemeli. Onu tanımak isteyen insanın kırlarda dolaşması (...) kayalıklara ve dağlara tırmanması gerekir; böylece engin denizi görebilir, gözleriyle bulutların göksel ve *romantik* görünümünü algılayabilir. İşte o zaman, Shakespeare'in dehasının, her şeyi betimleyen, her şeyi canlandıran bu dehanın nasıl bir şey olduğunu duyumsayabilir."

Sébastien Mercier, 1801 yılında, *Néologie ou Vocabulaire des mots nouveaux* (Yeni Sözlük Kullanma ya da Yeni Sözcükler Sözlüğü) adlı kitabında, hor gördüğü, "yanlış ve garip" bulduğu "romanesk" sözcüğü ile "duyumsandığı ama kesinlikle tanımlanmadığı" için ötekine yeğlediği "romantik" sözcüğü arasında bir ayrım yaptı. Senancour, 1802-1803 yıllarında, *Oberman*'ın ünlenen bir parçasına "Romantik Deyimi ve *İnek Çobanı Havası* Üzerine" adını vermişti: Burada artık "romantik" olarak betimlenen ne bir görünüm, ne de bir duygudur; fakat, bir soyut sanat (müzik) ve bunun uyandırdığı melankolik ve nostaljik duygular söz konusu edilmektedir. Yazar, "romantizm" adını, henüz ortaya çıkmamış olan bir edebiyat akımını tanımlamak için değil, fakat doğada romantik olan şeyin niteliğini belirlemek için kullanmaktadır. Aynı bakış açısı içinde, 1806 yılında, Fransızcada bir karşılığı olmadığı için, İngilizce ve Almancada olduğu gibi, resimde kullanılan "romantik" sıfatının edebiyatta da kullanılmasını öneren A.L. Millin'in *Dictionnaire des Baux-Arts*'ını (Güzel Sanatlar Sözlüğü) anabiliriz.

Romantisch sıfatı, Almanya'da, başlangıçta gotik üslûbunu ve Ortaçağ'a özgü olanı belirtmek amacıyla oldukça geç kullanılmasına karşın, kısa zamanda edebiyat ve eleştiri alanına geçti. Fr. Schlegel, XVIII. yüzyılın son on yılında, "romantik şiir"e bir tarihsel anlam vermeye başladı: Romantik şiir, düşlemin ve olağandışının şiiri olduğu kadar Ortaçağ şiiridir. A.W.Schlegel, 1801 yılından itibaren, klasik edebiyatın karşısına romantik edebiyatı daha belirgin bir biçimde çıkarmaya başladı. Öte yandan, yeni beğeni doğrultusunda yazdığını ileri süren Tieck, 1801 yılında şiirlerini *Romantische Dichtungen* diye adlandırmıştı. Bir şövalye dünyasını dile getirildiğini sezinletmek isteyen Schiller, *Orléans Bâkiresi* (Jeanne d'Arc, 1802) adlı oyununa alt başlık olarak *"eine romantische Dichtung"* (Bir Romantik Şiir) demeyi gerekli görmüştü. Bundan sonra sözcüğün yazgısı sağlamlaştı. Öyle ki, Goethe, romantik/klasik ayrımının bir yazınsal tartışma anlamında kullanılmasına karşı çıktı. Goethe, hiç değilse başlangıçta, deyimi, 'Ortaçağa özgü", "olağanüstü" ya da "hıristiyan" anlamında sınırlandırmak istemişti. Ancak, o ünlü eleştirisi (klasik = sağlıklı, romantik = hasta) ile deyime daha sonra bir başka anlam yükledi.

Madame de Stael'in Almancadan aktardığı bu deyim, İmparatorluğun son yıllarında Fransa'da bir yazın akımı oluşturdu. *De l'Allemagne* (Almanya Üzerine) adlı yapıtında, kısa bir süre sonra büyük bir yazınsal tartışmaya yol açacak olan şu ünlü cümle yer almaktadır: "Klasik şiiri, eskilerin şiiri, romantik şiiri ise bazı bakımlardan şövalye geleneklerinden kaynaklanan şiir sayıyorum." Madame de Stael aynı kitabın ikinci bölümünün XI. kesiminde şunları ekliyordu:

"Romantizm adı Almanya'da, trubadurların şarkılarından kaynaklanan şiiri, şövalyelik ve hıristiyanlıktan doğan şiiri tanımlamak amacıyla bu yakınlarda kullanılmaya başlandı (...) Bizim için sorun klasik şiirle romantik şiir arasında değil, fakat birinin öykünmesi ile ötekinin esin kaynağı arasında"

1815'e doğru *romantico*'yu Madame de Stael'in bu yapıtından (aynı zamanda Almanca-

dan) aktaran İtalyanca, bu sözcüğü başlangıçta yalnızca bir yazınsal akımı tanımlamak için kullandı. Bu eğilim sözcüsünü, Monti, Foscolo ve Visconti'nin yazılarıyla bir "romantizm" yaratılmasını salık verdikleri *Conciliatore*'da buldu. Stendhal, *Racine et Shakespeare* (Racine ve Shakespeare) adlı yapıtında, yeni edebiyatı tanımlamak için bu deyimi kullandı. Kısa bir süre sonra aynı sözcük İspanyolca ve daha başka dillere girdi. Bununla birlikte, deyimin yaratıcısı ve ilk kullanıcısı olan İngilizcenin, sözcüğün, destansı bir geçmişi ve masalsı bir dünyayı anımsatıcı değerini oldukça uzun süre korumuş olduğunu belirtmek gerekir. Yalnızca Alman ve Fransız değil, aynı zamanda İtalyan, İspanyol, Polonyalı, vb., "romantikler" den sık sık söz edildiği halde, *romanticists* (romantikler) deyimi ancak XIX. yüzyılda bazı şairleri tanımlamak için kullanılmaya başlandı. Iskandinav ülkelerinde, bu yeni yazınsal anlayışları Ortaçağ'daki modellerinden ya da kaynaklarından ayırmak amacıyla bilinçli olarak "yeni-romantik" *(nyromantisk)* deyimi kullanıldı. Ama hemen hemen her yerde, yazınsal anlamının yanısıra, "romantik" sözcüğü, romanesk, şiirsel, düşçü, bireyci anlamını korudu. 1816 yılında, Saint-Chamans *L'Antiromantique* adlı kitabında, yazınsal tartışma ortalığı kasıp kavurmaya başladığı sırada, şöyle yazıyordu: "Yalnızca, klasiklerin özdeksel, romantiklerinse tinsel olduklarını görüyorum."

O zamandan bu yana sözcüğün alamı değişmedi, yalnızca yazın ve eleştiriyle ilgili bir kavram olarak kaldı.

Önromantizm

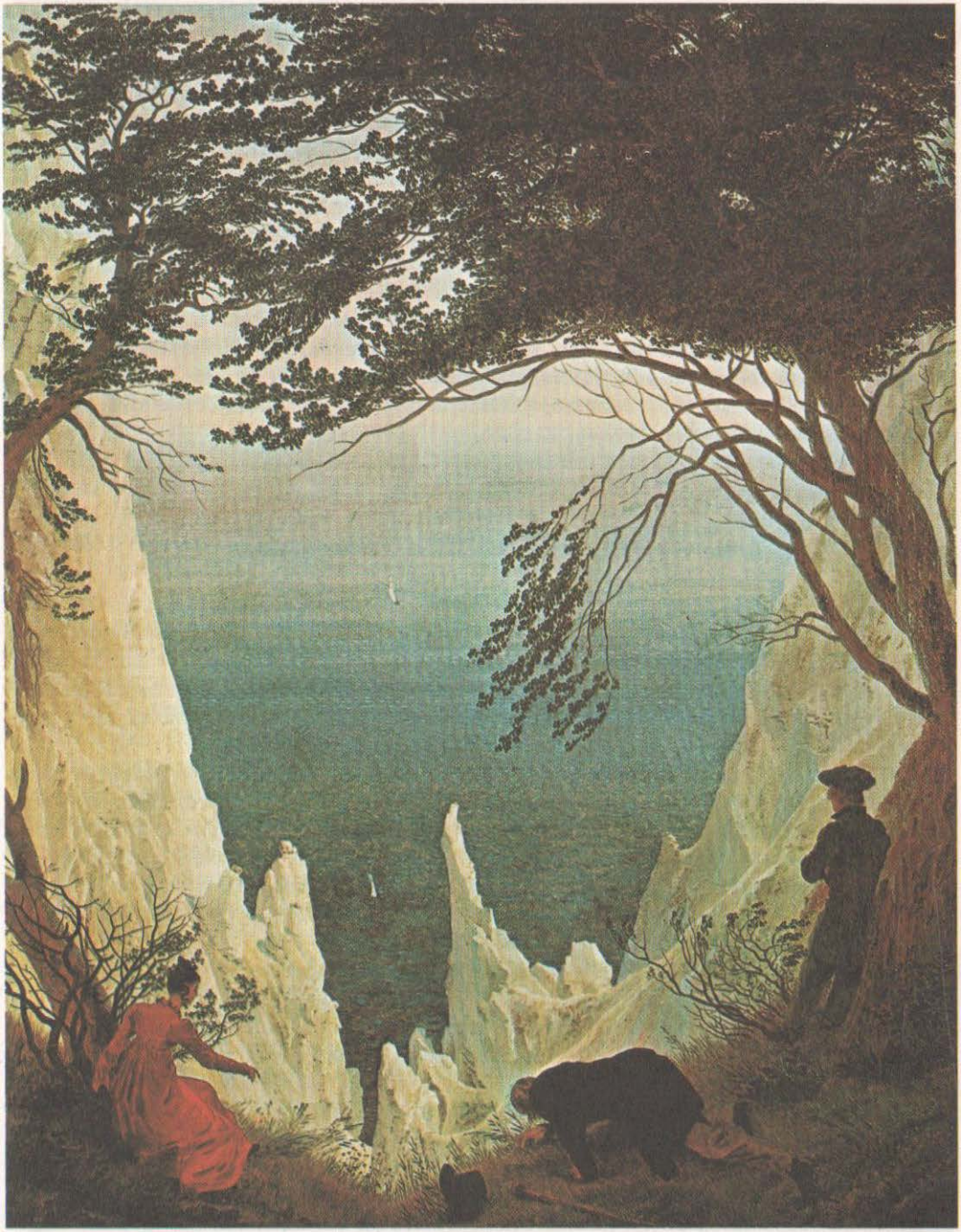
Önromantizm deyimi, genel olarak, utku kazanmış usa, anlama gücünü duyarlıktan üstün tutan anıksallığa (l'intellectualité) karşı bir tepki olarak XVIII. yüzyılın ortasında ortaya çıkan bir akımı, imgelem gücünü ve düşü yücelten yeni bir anlayışı belirtmek için kullanılır.

Haz ve coşkuya ilişkin ilk kuramları XVIII. yüzyıl filozoflarının dışında nerede bulabiliriz? Duyarlı olanın üstünlüğünün en iyi incelemesini belki de Cizvit tarikatından rahip André'de bulabiliriz.

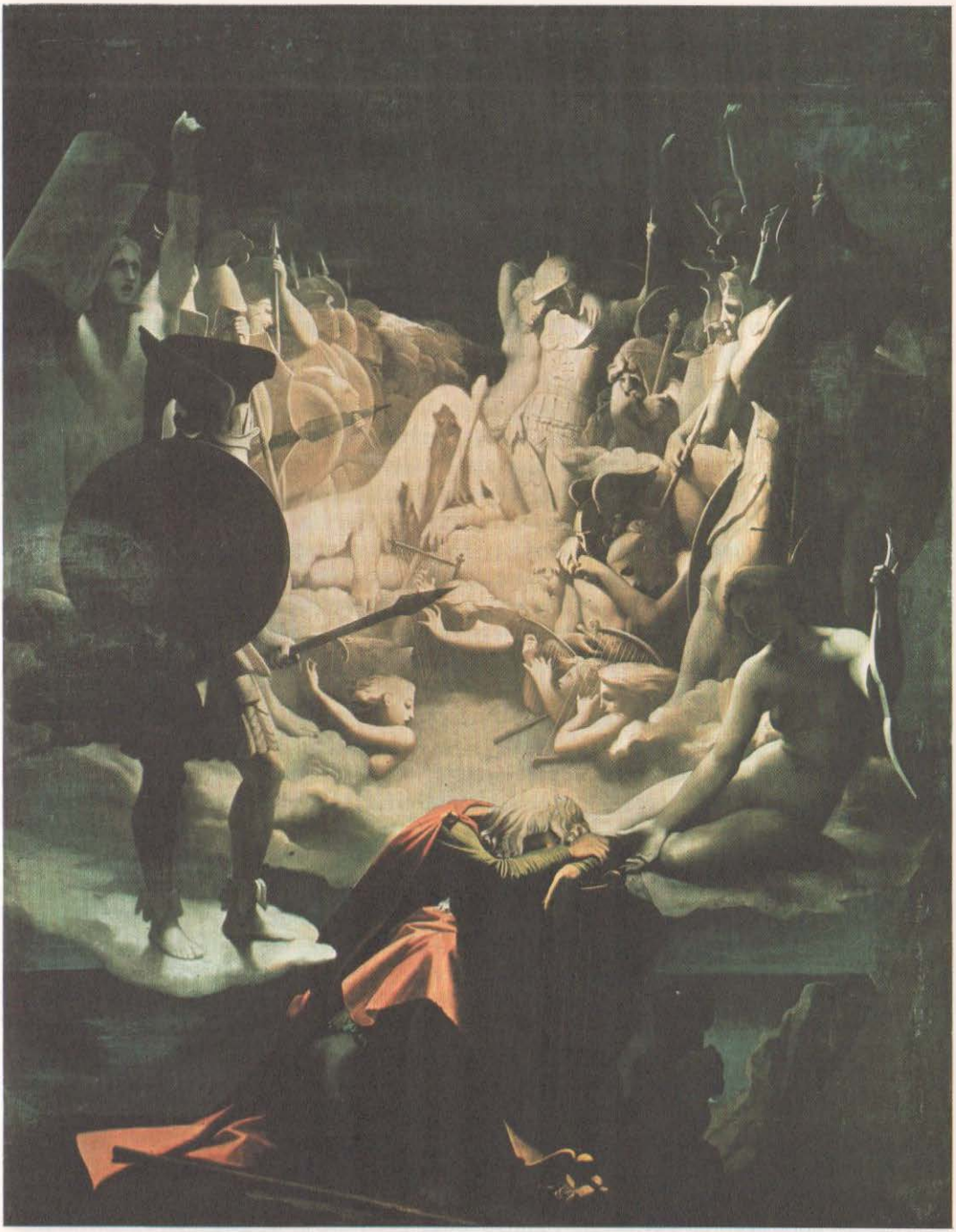
Bir Stendhal'in estetiği, bir Chateaubriand'ın hıristiyan poetikası, bir Balzac'ın ahlâkı bu ilkelerin gelişmesine katkıda bulunmaktan başka bir şey yapmamışlardır. Romantiklerin tutkuyu savunmaları, Almanların, Byron'un ve Puşkin'in tuhaf bir biçimde kınanan seviye değgin töretanımazlıkları, duygu ve hazzın devrimci üstünlüğünde bu ilkelerin içeriğini oluştururlar. Tutkunun buyurgan egemenliği, rahip Du Bos'nun *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (Şiir ve Resim Üzerine Eleştirel Düşünceler, 1718) adlı yapıtında dile getirdiği gibi, grafik ve resim sanatlarında da bir temel ilke olmuştur.

Addisson'un (1672-1719) *İmgelemin Hazları* üzerine yazıları bu yeni duyarlık akımının belirtici niteliğini taşımaktadır:

"Büyüklük ile, sıradan bir nesnenin kitlesini değil, fakat hemen hemen aynı anda görülebilen ve bir tür bütünlük olarak tasarlayabileceğimiz şeylerin kapsamını anlatmak istiyorum. Engin kırların, işlenmemiş büyük bir çölün, birbiri üzerine yığılmış belirsiz dağ kitlelerinin, kayalıkların ya da derin uçurumların, ya da uçsuz bucaksız bir suyun görünümü işte böyledir; bunlarda bizi etkileyen ne nesnenin yeniliği, ne de güzelliğidir, bizi etkileyen doğanın olağanüstü yapıtlarında görülen şu sert ve kaba görkemdir. Bir nesne tarafından yutulmayı, ya da kendi sınırları içine kapatamayacağı bir şeye sarılmayı sever imgelemimiz. Ruhumuza bir tür dinginlik ya da coşku veren büyük nesneleri görünce hoş bir şaşkınlık duyarız... Ama, dalgalı bir denizde, yıldızlarla ve meteorlarla donanmış gökyüzünde, ya da ırmakların, kayalıkların ve çayırların göründüğü engin bir manzarada olduğu gibi, bu büyüklüğe bir güzellik ya da olağanüstülük eşlik ederse, kaynaklarının boyutlarıyla orantılı olarak zevk de artar."



Caspar David Friedrich: *Rügen Adası'nda Kireç Yalıyarlar*



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Ossian'ın Düşü*

Gözümüzün önüne Chateaubriand Amerikası'nın uçsuz bucaksız yalnızlıkları, *Oberman*'nın kavurucu ve donmuş görünümleri geliyor; Blechen, Carus ya da Schinkel'e görülen aynı tuhaflıklar, aynı çarpıcı boşluklar, Constable, Turner ya da Corot'da görülen engin gökyüzünün aynı görkemleridir bunlar. Belirginleşen yeni bir estetik dilin, yeni bir beğeninin, XVIII. yüzyılın yeniden keşfettiği bir doğaya yeni bir imge kazandırdığını söyleyebiliriz.

Gerçekten de, İngiltere'de, James Thomson (1700-1748), William Collins (1721-1759) ya da Thomas Gray (1716-1771) doğadan esinlenirken, Thomas Chatterton (1752-1770), William Cowper (1731-1800), Robert Burns (1759-1796) ya da William Blake (1757-1827) gibi şairlerde, geleceğin romantizmine özgü yeni temalar ortaya çıkmaktadır. Ne var ki, birbirinden bağımsız yalıtık durumlardır bunlar aslında. Bunların birer öncü olduklarına ilişkin bilinçleri yoktur, tıpkı James Macpherson'da (1736-1796) ya da Goethe'de olduğu gibi. Oysa Macpherson'un *Ossian*'ın şiirleri, Goethe'nin *Werther* adlı romanı bütün romantizmi besleyen büyük kaynaklar olmuşlardı.

Hiç kuşkusuz Alman önromantizmi daha türdeş (homojen) bir özellik gösterir. Adını Klinger'in (1752-1831) *Sturm und Drang* adlı romanından alan akım, bunun yanısıra Bürger (1747-1794) ya da Herder gibi insanlar, usu bilginin temel aracı saymayı reddederek, sezgi ve duyarlığı usa yeğleyerek, Romantizm'e bir tür öncülük yaptılar. Goethe ve Schiller için de aynı şeyler söylenebilir. Ama bu yazarlar, doğmakta olan akımın yoğunluğundan çabucak ürktüler ve daha ılımlı bir bakış açısını benimsediler.

Doğrusunu söylemek gerekirse, tıpkı İngiltere ya da Almanya örneklerinde olduğu gibi, belki de Chenier dışında büyük bir önromantik şairi olmadı Fransa'nın. Buna karşılık, doğanın gücünün (De Foe'nun *Robinson Crusoe*'su, 1719), toplumsal kurallar ve anlaşmalar karşısında bireyin haklarının üstünlüğünün (Rousseau'nun *le Nouvelle Héloise*'i, 1761; Bernardin de Saint-Pierre'in *Paul ile Virginie*'si, 1787) daha başlangıçta egemen duruma geçtiği roman büyük bir önem kazandı. Bu doğa egemenliği yalnızca edebiyatta ortaya çıkmadı: "Manzara" resimleri de XVIII. yüzyılın son on yıllarında ortaya çıkan ve belli bir klasisizmin özelliklerini taşıyan bir türdür. Watelet'ye göre "manzara", doğaya bakarak yapılan bir görünüm resmidir (...) Manzara tarzı sonsuz bir özel nesne alanını kapsar. Deniz resmi, bir kulübe, ayrıksın bir yer, kayalıklar gibi şeylere "manzara" adı verilir (...). Bu tür, büyük sanatçılar için bir dinlenme aracıdır.

Fragonard, Hubert Robert ve XVIII. yüzyıl İtalyan vedütistleri, Corot'nun İtalyan dizilerine, Koch ve Gurkh'un Avusturya imparatorluğu manzaralarına, İngiliz Bonington, Turner ve Cotman'nın, Amerikalı Cole ve Sachse'nin resimlerine yol açtılar.

Ama, XVIII. yüzyılda doğa resmi tam anlamıyla betimlemeci, duragan ve usun egemenliğinde olduğu halde, romantikler bu resme kendi duyarlıklarını getirdiler, kendi nostaljilerini ve kimi zaman da doğa güçlerinin büyük boyutları karşısında duydukları şaşkınlıklarını aktardılar.

Ulusal romantizmler

Romantik akım, genel olarak her yerde, kendisine yeni eğilimler getirenlerden, öncülerinin her birinin özelliklerinden beslendi.

Bununla birlikte, bir tek romantizimden söz etmek kadar, onu zaman ve mekânla sınırlandırmaya kalkışmak da güçtür. Batı'nın yaşadığı hiçbir büyük bunalım ya da devrim, bütün ülkelerde aynı anda patlak vermedi, aynı tarza yaşanmadı ve benzer biçimde cereyan etmedi; her ülke, birbirine benzer olaylara karşı, kendi ulusal kişiliğine, kendi siyasal, toplumsal, tarihsel koşullarına ya da kendi özlemlerine göre değişik biçimlerde tepki gösterdi.

Romantizm, doğal olarak, Devrim Fransa'sı, Napoleon savaşları ya da Restorasyon dönemi Fransa'sı ile, parçalanmış Almanya ya da değişik işgaller İtalya'sı gibi birbirinden farklı ülkelerde aynı yankılara sahip olamazdı.

Hattâ, kimi zaman, ülkelerin içlerinde de değişik, çelişkili eğilimler vardı. Gerçekten de, bu bütünsenliğin ve mutlağın estetiğinin, değişik biçimlerde, ayrı ayrı yerlerde ve kendiliğinden başlamış olması ilginç bir olgu değil midir? Fransız klasisizminden ya da Rönesans'tan farklı olarak, Romantizm'in başlangıcında, ulaşılacak amaçlara ilişkin belirgin bir bilinç, iyice düşünülüp taşınılmış bir "poetika", okullar, eşzamanh bir uluslararası hareket sözkonusu değildir. Edebiyat alanında, Saint-Beuve, *Chateaubriand ve Yazınsal Topluluğu*'ndan söz edebilmiştir, ama bu Chateaubriand'nın birçok bakımdan tek başına olmadığı anlamına gelmez; Coppet'ninki gibi, en örgütlü, tarih bilincine en çok sahip kabul edilebilecek bir topluluk, siyasal koşullar yüzünden her türlü etki gücünden yoksundu. İngiltere'de, yazınsal yenilik, İskoçya'da, köylü şairler arasında, hemen hemen folklor alanında başladı. Tarihsel evre, Devrim dönemi olduğu halde, en uyanık, bu devrimle en çok ilgili insanlar, sanat ve edebiyat alanlarında, neoklasik anlayıştaydılar. Felsefe ve siyasal bakımdan yenilikçi olan Chénier, Hölderlin ve Schiller gibi yazarlar bile, estetik bağlamında, Antik döneme dönüşü benimsemişlerdi. Plastik ve resimsel sanatlar, tam olarak dramatik konulardan esinlendikleri zaman, çoğunlukla, bir görkem, çok ölçülü bir düzenleme, kompozisyon ve desen anlayışı saplantısından kurtulamıyorlardı. Chénier ile Canova birbirlerine benzerler, Raynouard ile David birbirlerine yakındırlar: Katı bir ölçü, soğuk bir zerafet, kusursuz bir plastik; canlılıktan, coşkudan, konulara ve tarihsel zamana uygun yaklaşıkhktan yoksunluk. Chénier'nin *La Jeune Captive*'i ve *La Jeune Tarentine*'i, Canova'nın *Psykhe*'si aynı antikci estetiğin izlerini taşırlar; Chateaubriand ise, *Lettre à M.de Fontanes sur la campagne romaine*'inde (Roma Kırları Üzerine M.de Fontanes'a Mektup), Vernet, Hubert Robert, hattâ David gibi resimleyicileri anımsatır.

Coşkuyu, yüreğin usa üstünlüğünü, sanatların kardeşliğini savunan bir akımın, uzman topluluklarında okullar arası kavgalarla işe başlamış olması da çelişkili bir olgu değil midir? Almanya'da, müziğin ve usdışının kuramcılarının, edebiyat ve bilim adamlarının olması çarpıcı bir durum. *Geceye Ezgiler*'in yaratıcısının bir mühendis, bir madenbilim uzmanı olduğunu unutacak mıyız? Ses sanatının yansıttığı yeni ideal üzerine ilk çılgınca sayfaları yazmış olan Wackendorer ve Tieck, yalnızca Reichardt, Zelter ve Grétry'nin müziğini biliyorlardı. Iéna, Heidelberg ve Berlin'de büyük Alman Romantik okulunu birbiri ardından kurmuş olan değişik çevreler, çoğunlukla Weimar klasisizminin hayranı olan ve biraz da bu okulu kıskanan aydınlardan oluşuyordu. Schlegel'lerle Iéana, bir kusursuz yapıtlar atölyesinden çok bir düşünceler ve yöntemler laboratuvarıydı; şairlerden çok filozofları, düşlemci kafalardan çok filoloğları ve tarihçileri toplamıştı. Heildelberg'de Arnim ve Brentano gibi liriklere rastlanırken, dilbilgisi uzmanı, halkbilimci, sözlükçü Grimm kardeşlerin yanında *Sembolik*'i ile Antikite söylencelerini ve dinlerini dizgeleştirmeye kalkışan Creuzer, Fransa'ya karşı ulusal direnişin savunucusu Görres görülüyordu. Fransa'da da bir süre sonra, türdeş bir dernek, tam anlamıyla sanatsal bir topluluk bulmak güçtü. "Romantik topluluk", başka gazetecilere karşı çıkan gazetecileri (*Débats* ile *le Spectateur littéraire* arasındaki basın kavgaları), soylulara karşı çıkan akademi üyelerini bir araya getirmişti. Her iki tarafın da istek ve sitemleri öylesine bulanıktı ki (*la Minerve française*'in 1818 yılında yaptığı tanımlama bunu kanıtlamaktadır: "Romantik edebiyatın ayırt edici özelliği, yeni toplumsal ilişkilerden kaynaklanan düşünce ve duyguların yeni düzenini dile getirmektir") halk bu edebiyat adamlarının sağduyusundan ciddi olarak kaygılanıyordu.

Buna karşılık, Nodier ya da Lamartine gibi gerçek romantik sanatçılar kuramsal kavga-

lara karışmıyorlardı. Fontaney'e inanmak gerekirse, Arsenal salonu şiir okunan, müzik çalınan bir yer olmaktan çok bir partinin toplantı yeriydi. Daha sonra Jacques Deschamps'da da görüldüğü gibi, *Conservateur littéraire* topluluğunda, 1820 yılında, hiçbir öğretinin belirginleşmediği konuşmalar yapılıyordu. Delécluze çevresinde ise, 1821 yılından itibaren, edebiyattan çok siyasetle uğraşılıyor, şiir ya da romandan çok sanat ya da tiyatro eleştirisiyle ilgileniliyordu. 1823 yılından itibaren tartışma gün yüzüne çıkınca, sorunlar teknik düzeyde olduğu için halk yığınları tarafından pek anlaşılmadı: Uygun sözcükler, üç birlik kuralı, ölçü ve benzeri sorunlara ilişkin tartışmalardı bunlar. Hugo ve Vigny'nin çevresi, *Globe* topluluğu, yazınsal seçiklerinden çok siyasal tavırlarıyla tanındılar uzun süre. Hiç kuşkusuz, akım, öncülerin eskiden beri daha gözüpek oldukları Almanya ile, salonların ve toplulukların çocuksu kavgaları, salt biçime ilişkin tartışmalar ve etki rekabetleri yüzünden hızının kesildiği Fransa'da aynı tarzda yayılamazdı.

Durumun, güzel sanatlar ve müzik alanlarında daha başka olduğu sanılmasın. İş işten geçtikten sonra, kendine klasiklerle romantikler arasındaki kavgayı simgeliyormuş süsü veren İngres/Delacroix rekabeti, o sırada, gizli nedenleri Institut'ye dayanan bir kişisel kavga gibi görünüyordu. Müzik alanında da aynı şey söz konusudur: Berlioz'un *Anılar*'ı okunacak olursa, bestecinin Roma Büyük Ödülü yarışmalarında uğradığı başarısızlıkların, estetik nedenlerden çok Konservatuar öğretmenleri arasındaki pazarlıklardan kaynaklandığı izlenimi uyanır; Berlioz nihayet 1830 temmuzunda bu ödülü almıştır ama bunun nedeni "kutsal öğretileri benimsemesi"dir. İtalya'da Milano Romantizmi her şeyden önce bir siyasal akım olarak ortaya çıktı; öyle ki Avusturyalılar Pellico'yu sürgüne gönderdiler; Canova ve Rossini resmen onurlandırılır ve Manzoni özgürlüğünü korurken Foscolo ve Berchet hırpalandılar.

Demek ki, Romantizmin bir türdeş (homojen) ve eşgüdümlü bir hareket olmaması bir yana, yeniliği onunla ilgili olanlarca bile farkedilmemişti. Romantizmin tarihsel gerçeğinde, insanlar ve ilkeler arasında bir uyum, başlangıçlar ve sonlar arasında bir süreklilik söz konusu değildir. Çok uzun süre yaşanmış olan bu büyük estetik yenilik, bir düzensizlik, karışıklık ve çelişki içinde başladı.

Bununla birlikte, birçok romantizmin bulunmasına karşın, bunların hepsinin, kendilerine kaynaklık eden ve hepsinin kendilerine özgü özellikleriyle zenginleştirdikleri ortak bir ideolojik gövdeye bağlı olduklarını söylemek gerekir.

Geçen zaman duygusu

Geri dönmezcesine geçen zamana ilişkin bütün tematik, hiç kuşkusuz XVIII. yüzyıldan kaynaklandı: Yıkıntı tutkusu (Hubert Robert ve Diderot), tarih ve efsane duygusu (Ossiancılık ve Shakespeare tapıncı), düş (Füssli, Goya, Rousseau, Novalis). Süreklilik belki de bu noktada, aynı zamanda hem daha kesin, hem de çelişkilidir; gerçekten de, Hubert Robert'in yıkıntıları ile Victor Hugo'nun şiirleri ya da desenlerindeki yıkıntılar arasında ortak yanlar bulunmadığı düşünülebilir; bununla birlikte, yıkıntıları ve geçen zamanı konu alan şiir anlayışı, Antikite merakı, Winckelmann'ın arkeolojik kazı çalışmaları ve 1755 yılına doğru Herculanum ve Pompei'nin bulunuşu sonucu yaygınlaşmıştır.

Aynı şekilde, örneğin Chateaubriand'ın sanatında, hayata karşı kini geliştiren, çağ bunalımını (le mal du siècle) besleyen, çok doğal olarak, Roma'nın, hümanizm ve klasisizmin bütün güzelliklerinin ölümüne ilişkin derin düşüncedir. Gotik, (Mademe de Stael ve Alman sanatına inanacak olursak çok belirgin bir biçimde romantik olan) Ortaçağ modasına varıncaya kadar, XVIII. yüzyılın ürünü olmayan bir şey yok gibidir. Gotik tonoz, daha romantik tarihciler ya da şairlerce yeniden bulgulanmadan önce, klasik duyguculuk akımının bir bulu-

şudur (bu bağlamda Walpole'ün romanları anımsanabilir). "Yıkık sivri kubbenin yardımıyla" diye yazıyor Kenneth Clark, "Young'un *Geceler*'inin hayranı, kendisini bir sanat yapıtıymışcasına hayranlıkla seyredebilir". Strasbourg katedraline karşı coşkun bir hayranlık duyan ilk insanların Stürmer'ler olduğunu çok iyi biliyoruz. Genç Goethe, 1772 yılında, antik sütundan önce sivri kubbeyi göklere çıkarmıştı. XVIII. yüzyılda, başlangıç noktasına dönen ya da duragan zaman anlayışından, biraz çekinerek ama güvenli uzaklaşılıp, zamanın dönüşsüz olduğu tasarlanmaya başlandı. Weimarlıların ve Ingres'in hellenizmine, İngiliz ya da Fransız palladianizmine, bir David'in Roma uygarlığı tutkusuna, yıkıntı ve gömüt izlekli şiirlere, Ossianizm ve Neo-Gotik'e yol açan, zamanın bu hem değişmezlik hem de geçicilik özelliğidir.

Demek ki, birbirine zıt eğilimler gösteren bu iki yüzyılda, belki de sanıldığından çok daha fazla, bir ahlâk ve estetik felsefesi, bir poetika, bir tema ortaklığı vardır.

Doğanın metafizik değeri

Ama Romantizm zamandan kaçmakla yetinmez. Mekândan da kaçması gerekir. Liszt'in *Haç Yılları*'nın gezgini gibi, ressam yaptığı manzara resimlerinde melankolisinin ya da düşlerinin uzantısını dile getirecektir. Gerçekte, bir panorama ya da bir görünümün doğrudan gözlemi değil, ama duygusal değerlerine göre yeğlenmiş bir parçalar seçimi söz konusudur. C.D.Friedrich ve P.O.Runge'nin tabloları bunların resimlenmesinin en yetkin örnekleridir, ama Tur-

Hubert Robert: *Roma Kalıntıları*



ner ya da Corot da aynı başarıyı göstermişlerdir. Kaçınılmaz bir biçimde, hem ıssız hem sakin bir yer, Lamartine'in *Vadi* (le Vallon) şiirinde dile getirdiği gibi "ölümü beklemek için bir günlük sığınak" türünden tenha bir köşe söz konusudur. Senancour ve "Göllü" (lakers) adı verilen bazı İngiliz romantik şairleri böyle yerlere sığındılar; Hugo'nun *İki Süvari*'si (Deux Cavaliers) böyle bir yerde yitip giderler, baladların ya da *Feischütz*'ün korkunç avı burada yapılır; *Peygamber kuşu* burada öter, Schumann'ın *Yalnız Çiçekler*'i burada biter. Çayırlıkların ya da göllerin çevresindeki yumuşak eğimlerin bir çaprazında bulunan bu yeri birçok romantik ressam görmüştür. Bununla birlikte, burayı dünyadan ayıran tepeler ya da doruklar, fundalıklar ya da ormanlar onun gerçekdışılığını dile getirmek için yetersiz görünebilirler.

Bu tenha köşeye, bir geçmiş, bir yıkıntı ya da gotik katedral anısı, küçük dallar arasından görünen sisli gökyüzüne ve ufukta silikleşen denize kaçış eklemeliyiz. Huzur anısı ya da vaadi olarak manzara, bir içe dalışta devinimsizleşmiş ya da Millet'nin köylüleri gibi yüce bir eski zaman destanını tekrarlayan düşçünün imgesini içerir. Öyle ki, kişilerin varlığı, zamanın durmasını, ruhun boşlukta akışını doğrular. Çoğu zaman, tekdüze, minör bir tonalitenin seçimi, belirsiz bir saatin, alacakaranlığın seçimi, ölmekte olan bir yaşam duygusunu güçlendirir. Bu parkların ve bu manzaraların ortasında, mezarların ya da anı-mezarların bulunması, doğa güçlerinin karşısında bir saman çöpünden başka bir şey olmayan insanın yazgısı üzerine düşünmeye çağırır bizi.

Yabansıllık (exotisme) ve başkaldırılar

Delacroix'nın *Messolongion Yıkıntıları Altında Can Çekişen Yunanistan* ya da *les Massacres de Scio*'yu resimlemesine, Hugo'nun *les Orientales*'de Türk baskısını eleştirmesine ve Byron'un Messolongion'da ölümüne yol açan İspanya, Doğu ve Yunanistan yabansıllığı, Yeni Dünya'nın geniş topraklarının çekiciliği (Atala, 1801) de vardır. Böylece bu sanatçılar, Hellenizm'e ve aynı zamanda sanatlarını militan ve ilginç bir anlamda yönlendirdikleri ulusal savaşlara somut bir destek sağladılar. Çünkü yabansıllığın çekimine, her türlü zorbalıktan kurtulmuş bir başka yerin özlemi ekleniyordu. Romantizmde bir başkaldırı tohumu yaşıyordu: Metafizik olduğu kadar toplumsal ve siyasal bir başkaldırı. Romantizmin devrimle yakın bir ilişkisi vardır: Bireyin, var olana karşı hoşnutsuzluğu, kurulu düzen içinde sıkıntısı, kutsala, sonsuza, ya da yalnızca bir başka şeye olan sevgisi nihayet somutlanmaktadır.

XIX. yüzyılın ilk yarısında iki devrimin gerçekleşmesine tanık olundu: Fransız devrimi ve sanayi devrimi. Bu iki devrim, her toplumsal hareketi, her ayaklanmayı, daha önceki yüzyılların tanımadığı özgünlükte bir olay haline getirdiler. Otoriteye karşı özgürlük, geleneğe karşı özgürlük ve bireycilik, siyasete olduğu kadar sanat ve edebiyata da uygun düşen kavramlardır. Bu kavramlar, 1848'e kadar bütün ülkelerde son derece sert tartışmalara neden oldular. Örneğin, kişilerin ve eylemlerin özgürlüğüyle ilgilidir: Fransa örnek alınarak, aşağı yukarı her yerde kölelik kaldırıldı, romantikler kişisel olarak zencilerin köleliğine karşı mücadele ettiler, güçlüklerle karşılaşsa da hemen hemen bütün devletlerde Napolyon yasası uygulanmaya başlandı, Manchester liberalizmi ekonomik dogma haline geldi. Siyasal yaşam, devletin güçleri ile yurttaşların hakları arasındaki çatışma durumuna gelmişti. Ülkelerin yönetim biçimine gelince: Birçok ulus sırayla anayasalarına kavuştu, bağımsızlıklarını değilse bile miliyetlerinin tanınması hakkını elde etti. Ulus kavramı tartışmaların merkezindedir, romantik ve devrimci bir kavramdır artık.

Risorgiemento davası, yani Avusturyalılara ve bütün Kutsal-İttifak'a karşı İtalyan birliği, İtalyan romantizminin maya ve çimentosunu oluşturdu. Ulusal özlem olmasaydı, yenilik umudu olmasaydı, bu edebiyat var olamazdı; bu edebiyatın en önemli yapıtları Risorgimen-

to'dan kaynaklanmıştır; aynı şekilde, Manzoni'nin *Promessi Sposi*'si gibi bir romans, biçimsel ve ideolojik bakımdan romantiktir: Çünkü, Walter Scott'u öykünmektedir, yapı olarak yeni bir yapıttır, ama yeniliği siyasetin hizmetindedir, çünkü gözalıcılığının ve tarihselliğinin altında, senyörlerin ve İspanyolların baskısına karşı Milanoluların ve basit halkın isyanını anlatmakdadır. Ayrıca, lirizminin önsel olarak ideoloji ile hiçbir ilişkisi bulunmadığı sanılabilecek Leopardi'nin yapıtında, yaşam bunalımı, yalnızlık duygusu, şairin hastalığının, inzivasının, gençliğinin, mücadeleye katılmasını engellemesi olgusunda kusursuz bir uygulama noktası bulmaktadır, çünkü şairin hıncı, başarısız bir yaşamı olduğuna ilişkin güçlü inancı buradan kaynaklanmaktadır.

Buna karşılık, Avusturya'nınki gibi bir edebiyatta, bir Grillparzer'in karamsarlık ve yurtseverliğinin, bir Lenau'nun *Weltshmerz*'inin, bir Stifter'in, bir Nestroy'un yüzeyselliği belirgin düşünce biçiminin, çağdışı bir siyasal sistemin ideolojik baskısıyla ilişkisi olmalı. Edebiyat, tarihin huzursuzluğunu ve usun vurdumduymazlığını dile getirir.

Bunun tersine, Almanya'da, birlik ve ulus davası insanların yarışmasına yol açtı: Heidelberg ve Berlin derneklerinin bütün romantikleri, Prusya'nın görevi ve Alman sanatının niteliği üzerinde düşünmek amacıyla bir araya geldiler.

Sanatlar ve düşünce alanında çakışma

Mimarlık ve mobilya, müzik ve felsefeye kadar her şey bu ideolojik bağlanmanın içinde yer almıştır: Yapıların "neo" (yeni) üslûbu, yani *"Gründerjahre"* denilen mobilya üslûbu, Nietzsche, Wagner, ulusal değerlere başvurulmaksızın kavranılamaz. Sanat alanında olduğu gibi sosyo-politik olgular alanında da, her ifade tarzında, hemen hemen her tematikte ve her teknikte, romantizmin devrimle olan eştözlü ilişkisinin ortaya çıktığı söylenebilir: 1829 yılında, F.R.de Toreinx şöyle yazıyordu: "Romantik bayrağın üzerinde şu üçlü söz okundu: Siyasal, dinsel, yazınsal özgürlük."

1789 Devrimi, burjuvaziye iktidar yolunu açtı; Bütün alanlarda ilerleme, liberalizm ve devrime inanç bunun doğal sonucuydu. Genellikle, böyle bir yapısı olan bir toplum, elle tutulur nitelikleri benimseyebilir ve bir gerçekçilik yaratabilirdi. Böyle bir şey olmadı: Resim sanatının natürmortu ihmal ettiği görüldü; portreyi geliştirmişse de fiziksel benzerlikleri, psikolojik karakterleri kendine tasa etmemeştir: David'in, Ingres'in, Lawrence ya da Goya'nın modeli tual üzerinde, özellikle, kendi simgesini, toplumsal sınıfını bulmak ister. Kendi kültürünü, kendi zenginliğini anımsatmaları koşuluyla kimi ayrıntılardaki belirginliği küçümsemez. Özellikle önemli olan poz ya da tavırdır, çünkü gücü ve saygınlığı simgeler. İnsan, kişiliğe bağımlıdır.

Yeni iktidar, doğal olarak, mekânı da kendi görüşlerine, kendi gereksinimlerine göre biçimlendirmek istedi. Bunun sonucu olarak, siyasal zorunluluklara uygun yeni bir kentçilik doğdu; bu anlayışın en yüce örneği Hausmann olacaktır, ama daha eski örnekleri de vardır. Paris ve Londra gibi kentlerde toptan değişiklik düşünülemez. Bu nedenle, bazı mahallelerin düzenlenmesiyle yetinilir, oysa yeni bir yaşama biçimi için her şeyin yeni, mümkün ve yasal olduğu Amerika Birleşik Devletleri'nde geleceğin kentleri düşünülür. Mimar L'Enfant'ın henüz kurulmakta olan başkent Washington için çizdiği plan, genişliği ve düzenliliğiyle Amerikan halkının idealine uygundur: Düzenli, görkemli ve bununla birlikte oturulabilir bir kent. Avrupa'da yeni yeni yapıların yükseltilmesi de aynı sosyal-politik-ekonomik nedene bağlanabilir: Garlar, parlamento binaları, tiyatrolar, büyük mağazalar, behçeler, konaklar. Varlık nedenleri ve konumları, bu durum karşısında, üslûplarından daha önemli olacaktır. Çünkü egemen ideolojinin yapılarıdır bunlar.



Eugène Delacroix: *Messolongion Yıkıntılarında Can Çekişen Yunanistan*



Johann Heinrich Füssli: *Karabasan*. 1802

Bu durum bize mimarlıkta romantik üslûbu tanımlamanın güçlüğünü açıklayabilir. Bir yandan, dönemin biraz karışık estetiği kendi gereklerini dayatıyordu: Eski çağlara karşı sevgi, geçmişe, Antikçağa, Ortaçağa, Gotik'e dönüş, değişik ögeleri hep bir arada bulunan fakat birbirleriyle bütünleşmeyen, gerçek bir birlikten yoksun, garip ve uyumsuz bir üslûp yarattı. Bir yandan, düzen ve usu sanatın temeli sayanlara ilişkin olarak, mimarlık, mekâna kusursuz geometriler yansıttığı için, usa dayanan anlatım tarzının ayrıcalıklı bir biçimi gibidir. Güzellikleri, oylumların kusursuzluğundan, kitlelerin uyumundan, yapıların dengesinden kaynaklanan binalar yaratmaya çalışan Ledoux, Soane ve Gilly gibi mimarların araştırmalarını içermektedir bu anlayış. Ama bu yapılar, kendi yapılış amaçları nedeniyle, işlevsel olmak zorundaydılar, bu nedenle de yeni teknikler ve alışılmamış araştırmalar gerektiriyorlardı. Örneğin, 1845 yılında, Sainte-Geneviève Kitaplığı'nı yapmaya girişen Labrouste'un demir ve cam mimarisine karşı duyulan sevgiyi açıklayan nedenlerden biri de bu yeni teknikler ve araştırmalar gereksinimidir. Aslında bu, gücün, burjuvazi ideolojisinin yansıtmak üzere sanatı yükümlendirdiği gücünün (siyasal, ekonomik, düşünsel, toplumsal) kutsanmasıdır.

İç bezeme (dekorasyon), hiç kuşkusuz daha tutarlıydı. Almanya ve Avusturya, tuzağa düşmüş anın mutluluğunu dile getiren, etkileyici olmayan fakat hoş ve rahat olan burjuva ve özel bir üslûp yarattılar: *Biedermeier* üslûbu. Bu üslûbun Fransa'daki benzeri "Louis-Philippe" üslûbudur. Bu üslûp, hâlâ hoşa giden ve değişik zenginliklere sahip İmparatorluk (Empire) üslûbu ile birlikte bulunuyordu. Çünkü, çoğunlukla bonapartist esinli olan kahraman tapıncı, halkın tutkusuyla uyum halindeydi: Buna örnek olarak, Victor Hugo'nun *Châtiments*'ını, Beethoven'in *Eroica Senfonisi*'ni, Delacroix'nın *Halka Önderlik Yapan Özgürlük*'ünü ve *la Bataille de Taillebourg*'unu düşünebiliriz. Genellikle Grek ve Roma söylenceleri de, ulusal ve çağdaş tarihe ilişkin söyleme katkıda bulunmaktadır: David'in *les Funérailles de Patrocle*'ü ile *la Distribution des aigles*'i, Makart'ın freskleri ve Moritz von Schwind'in dönemleri aynı bağlamda yer alırlar. Turner, *Trafalgar Savaşı* ile, Rude, David ve Géricault'ya benzer. Sanat doğrudan doğruya iktidar tarafından yönlendirmediği ya da teşvik edilmediğinde bile, gücü yüceltmek olanağı bulmaktadır: Goya'nın eski zaman kahramanlarının, isyancılarının destansı gücü, Delacroix'nın *Faust*'unun gücü, Daumier'de kendi düzenini egemen kılan burjuvanın kaba ve iğrenç gücü, uzaktan uzağa ama kesin olarak, 1789'un devrimci patlayışına bağlıdır. Romantik sanat, anlatımsallık ve anlaşılırlık, ussallık ve görkemlilik arzusuyla, yeni iktidarın isteklerini ve gereksinimlerini yansıtır. Giderek büyüyen güveni, belki de, giderek tükenen belli bir romantizmle ilişkilidir. Gücün, dünyasal devrimin yapmacık romantizmi, 1848 karışıklıklarıyla birlikte sona erecektir.

Edebiyat, resim ya da mimarlığa oranla, egemen ideolojinin değişimlerini daha dolaysız dile getirdi. Stendhal, *Racine ve Shakespeare*'inde, "Romantizm"in, 1789 karışıklıklarından doğan çağcıl bir duyarlığın ifadesi olduğunu kabul ediyordu. Stendhal bu düşüncede olan ne ilk, ne de sonuncu kişidir. İster Chateaubriand ya da Goethe'de olduğu gibi kişisel eğilim ya da acıdan, ister Vigny, Kleist ve Arnim'de olduğu gibi aile etkisinden kaynaklansın, kralcı düşünceleri savunanlar, 1789'dan önce egemen olan düzene geri dönüşü istemiyorlardı; Madame de Stael, 1818 yılında yayınlanan *Considérations sur la révolution française* (Fransız Devrimi Üzerine Düşünceler) adlı yapıtında, yeni edebiyatın siyasal alt üst oluşların mantıksal sonucu olduğunu söyler. Hugo da 1824 yılında *Nouvelles Odes* adlı yapıtının önsözünde, bir yasalcı inanç açıklamasına şunları ekliyordu: "Günümüz edebiyatı, belki de, dile getirmeksizin, kısmen devrimin sonucudur (...) Yeni edebiyat gerçektir. Devrimin sonucu olmasının bir önemi var mı? Volkanın üzerinde olgunlaştığı için hasat daha az ma güzel?"

Şurası kesindir ki, yazınsal romantizmin tematik ve poetikası büyük oranda devrimden kaynaklanmaktadır.

İlkin, daha sonra bile olsa nedenini devrimde bulan biçim devrimi: Mutlak monarşi kadar çağdışı olan Yeni Racine'ci trajediye karşı dram, geleceğin tiyatrosu olarak sunuldu; roman, Stendhal ya da Dickens'de, yapmacık ve aristokratik edebiyata karşı bir savaş aracı haline geldi; nihayet lirizm, destanda, siyasal ve felsefi şiirde (Shelley, Lamartine, Heine) kendiliğinden boy attı. Sonra, ölçü ve sözcük dağarcığı kalıplarının kırılmasıyla özgürlüğüne kavuşan temaların ve duyguların devrimi: Savaş, Napolcon serüveni, ulusal kurtuluş savaşları, kahramanlık, Almanya'da 1813 şairlerine, Polonyalılara, Ruslara, İtalyanlara, İspanyollara esin kaynağı oldular. Nihayet türlerin devrimi: Tarih (Michelet, Carlyle), eleştiri (Schlegel, Hazlitt) ahlâk ve siyaset felsefesi (özcklikle Alman *Naturphilosophie*'de, İtalyan *Risorgimento*' da) doğrudan doğruya yeni ideolojiden yararlandılar. Demek oluyor ki, Victor Hugo'nun tartışmalı ama çarpıcı cümlesini hiç duraksamadan benimseyebiliriz: Romantizm, "edebiyatta devrim" dir.

Felsefe

Ne var ki Romantizm yalnızca bir sanatsal üslûp, bir dizi toplumsal ya da ekonomik alt üst oluş değildir; bir düşünce biçimi de oluşturmuştur. Geçen zaman içinde düşünce biçiminin tamamen Alman egemenliği altına girdiği görülüyor. Ama burada, Alman felsefesinin, değişik eğilimleri içinde, Romantizmin temel felsefesi olduğunu kabul etmekten kaçınmayacağız.

Gerçekten de, eğer Fransa'da Blanqui'nin, Proudhon'un ya da Fourier'nin ütopik sosyalizmlerinde, Saint-Simon'un ekonomizminde, İngiltere'de Adam Smith ve Robert Owen'da bir romantik düşünce varsa, bu romantik düşüncenin, Alman öğretilerinde bulgulanan süreklilik, tutarlılık ve etkililiğe sahip olduğu söylenebilir; sosyalizme ilişkin olarak Moses Hess'in sözlerini tekrarlayacak olursak, Fransa'nın devrimci eylem alanında, İngiltere'nin ekonomi alanında, Almanya'nın kuramsal bulgu alanında etkin olduğu söylenebilir.

Romantik felsefe, Kant metafiziğinden kaynaklanmaktadır. Numen (usla kavranan şey, bizatihî şey) ile fonomen (olgu, görüngü) arasındaki ayrım, kendinde şey'in (Ding an sich: Bilinen özneden, bilinçten bağımsız olarak kendi başına var olan) bilinemez olduğunu ortaya koymuştur, çünkü insanın usu, doğuştan gelen yetileri (zaman ve mekân sezisi, nedensellik, gerçeklik, töz ve birlik'in kavranması) sayesinde, doğanın yasa koruyucusundan başka bir şey değildir. Dünyanın bağıntılı bir tasarımının yapılması olanağı, dünyanın insan zihnine yansıdığı gibi bir dünya değil, olduğu gibi bir dünya olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaz. İnsanın büyüklüğünün ölçüsü işte buradadır: İnsan, bilgisini örgütleyerek (düzenleyerek) dünyayı kurar; ama dünyanın ideal ve gizemli niteliğinin de kanıtı buradadır. Romantik ideoloji, kendi soyutlamasının uşçul (rasyonel) kanıtını ilkin Kant'ta bulduğu için, bir usdışı (irrasyonel) ideolojisidir. Yaşam bunalımı, bundan dolayı bir kuramsal tutarlılık kazanabilir. Bu nedenle, Kant ahlâkı ele alırken aynı bakış açısını benimser. Bizzat insan varlığının dışında hiçbir şey, özgür insanın seçimi hakkında karar veremez. Hiçbir dış ya da üst yasa yönetmemelidir insanı; insanın saygınlığı, nesneleri onların kendi nesnel nitelikleri için istemenin uşçul özgürlüğüne bağlıdır, başka bir deyişle, koşulsuz zorunluluğa boyun eğmeye bağlıdır. İşte tam bir "Jakoben" ahlâk: Bütün insanlar özgür ve eşittir, işte nesnel ilkeye dayanan bireycilik, işte uşçul bir şekilde ortaya konulan öznelliğin zorunluluğu ve duygunun gerçekliği. Kant, belirsiz değerlere, devrimci düşüncelere bir kuramsal kanıtlama getiren ilk filozoftur.

En önemli kuramsal yapıtı *Wissenschaftslehre* (Bilim Öğretisi) olan, Kant'ın tilmizi ve ardılı Fichte, gerçekliğin insanın bir yapımından başka bir şey olmadığını daha gözüpek bir şekilde yeniden ileri sürer ve kendinde şey'in insan zekâsını sınırlandırabilmesini tutkuyla reddeder. Fichte, insanın kişiliğinde bir fatih görür - bu da romantizmin bir niteliğidir -. Bilgi,

eylem, düşünsel çabalar, ahlâksal gelişmeler, aynı inanca, ilerde mutlu bir çağın geleceği inancına yönelmişlerdir.

Bu, öteki dünyayı ve aşkınlığı önemsemeyen istençliğin (iradeciliğin) ve dünyacılığın metafizik yüceltilmesi, devrimci bir çağa tam anlamıyla uygundur. Doğayla, insanın ancak onun üzerinde etki yaptığı, onunla kendini gerçekleştirdiği oranda ilgilenen Fichte, bütün eylem ideolojilerine doğrudan doğruya yol açarak XVIII. yüzyıl filozoflarının umudunu özetler. Buna koşut kişisel yaklaşımlar, Goethe, Schelling ve Hölderlin'i, birbirine benzer şekilde, doğayı bir tarihsel bakış açısı içinde incelemeye götürmüştür. Bu aynı zamanda Novalis'in, Schlegel'lerin, Grimm'lerin de bakış açısıdır (Fichte ve Schelling zaten Ieana'da hocalık yapmışlardı). Fichte'nin kuramını coşkuyla yeniden ele alarak bu alanda daha da ileri giden ve peşinden bir büyülenmiş gençler kalabalığı sürekleyen Schelling'in karanlık bir düşü vardı: Evrenin içinde bir dram oynamaktadır, birlik'te bir uyuşmazlık vardır, ama bu uyuşmazlık yaşamın ilkesi ve umudun kaynağıdır. Ben'e ulaşmak için doğadan yola çıkmak gerekir, çünkü her şey sürekli evrim halindedir. Bu evrim ancak bir savaşımın, doğa ile çeşitliliğin ve gelişimin kaynağı olan hayat arasındaki savaşımın ürünüdür. Eğer canlı varlık doğanın saldırısına karşı duyarsız olsaydı, sonuç ölüm olurdu, çünkü savaşım ve devinim, hayatın bizzat özüdürler. Bilgi, inanç ve istenç (irade) birliği, insanın yüce amacı olmalıdır.

Özne ile nesne arasındaki diyalektik ilişki, Kant ve Fichte'nin yavaş yavaş geliştirdikleri bu idealist bireyciliğe, Hegel sayesinde kuramsal bir kılık verdi. Hegel, bir tarih, tarihsel çelişkiler ve çözümlemeler filozofudur; bu özelliğiyle, bütün alanlarda tarihsel özlü bir hareketin yetkin kuramcısıdır. Eğer Romantizm, ilerleme, görecelik ve devrim ise, kuramsal kanıtını ancak Hegel diyalektiğinde bulabilir. Hegel'e göre dünyanın gerçekliği onun tarihindedir ve bu tarih süreklilik özelliğine sahiptir. Tin, uscul ile usdışını, zorunlu ile ilenekseli, anlam ile anlamsızlığı değişik oranlarda birbirine karıştıran tarihtir. Öğretisinin çağıyla ne derece uyum halinde olduğunu, örneğin Marx'ınki gibi eleştirel bir zekâ için, romantik düşüncenin bütün tutku ve gizemini ne derece simgelediğini anlamak istiyorsak, felsefesinin idealizmini ve tarihselciliğini ortaya çıkarmak yeterlidir.

Romantizmin en ünlü niteliği olan çağ bunalımı, dizgeli bir felsefi açıklamasını Schopenhauer'de bulur. Schopenhauer hiç kuşkusuz Romantizmin en bireşimsel (sentetik) zihni değildir, ama hiç kuşkusuz romantizmin temelinde bulunan aşırılığın en tipik örneğidir. Bu düşüncenin varabileceği çıkmazı onun kişiliğinde gören Nietsche ve Wagner bu konuda yanılmıyorlardı.

Schopenhauer, *İrade ve Tasarım Olarak Dünya* (Die Welts als Wille und Vorstellung) adlı temel yapıtında, kitabın adıyla bile, dünyanın bir beyinsel olgu (fenomen) olduğunu ileri sürer; bu, çağıyla tam anlamıyla uyum halinde bir tutumdur. Eğer tasarımı, zihnimizin yaratısından önsel olarak türüyorsa, dünya bizim olgumuz (gerçeğimiz) olur. Bununla birlikte ona bir dayanak bulmak gerekir, bu dayanak düşünce değil fakat varlığın değişmez (sürekli) temeli olacaktır: Yani istenç (irade). Düşünce ve bilinç ilk gerçeklikler değildirler, tek doğal mutlak olan istençten kaynaklanan görüngülerdirler. İnsan, dayanıksız varlığını yıkıma karşı daha iyi savunmak amacıyla zekâsını istencinin buyruğuna verir. Ölüm görüngüler dünyasının bir yanılsamasından başka bir şey değildir. Birey ölür, fakat tür varlığını sürdürür. Eğer kendimize mekân, zaman, nesnelerin nedeni ya da sonu üzerine soru sormayı bırakırsak, biçimin, katıksız özün algısına erişebiliriz.

Böylece mimarlık yükseklik, bağlantı, ağırlık düşüncelerini sezgiselleştirdi; özellikle tarihsel heykel ve resimde, düşünce (idea) en bireysel biçimini buldu. Müziğe gelince, bizzat istenci dile getirdi: "Melodi, kendi kendinin bilincinde olan istencin özel tarihini yansıtır: İniş-çıkışlarıyla, sevinçleri ve acılarıyla insan yüreğinin gizli yaşamını." Yansıttığı duygular



Thomas Lawrence: *Prenses Lieven'in Portresi*. 1820'ye doğru

evrensel olduğu için müzik bizi alt üst eder: İnsan ruhuna huzur ve özgürleşmenin en güçlü duygusunu verir. Nietzsche ve Wagner'in bu tanıma nasıl önem verdiklerini biliyoruz. Filozofun ahlâkı özgürleşmeye de yönelir, çünkü yaşam, çaba ve acıdır. Gerçek mutsuzluk bireysel yaşama bağlanmaktır, yaşamak istenci ise temel bencilliktir: Yalnızca ölüm, intihar, merhamet ve başkaldırı tutarlı ve yararlı davranışlardır.

Dizgeleri bazı romantik ilkeleri ortaya koyan başka düşünürler de vardır. Marx da bunlardan biridir: Diyalektik ve tarihsel materyalizme dayalı gerçekçi bir felsefe tasarlayarak, düşüncesinin sonucunu oluşturan devrim düşününde, ilerde mutlu çağın geleceği inancını sezinletir, ve böylece, gençliğinin kanını kaynatan tutkulu tepiler, olgunluk çağında, onda yeniden ortaya çıkarlar. Nietzsche bir başka planda yer alır: Schopenhauer'ci kötümserliği üstlenir ve onu bir öteki dünyaya vardırmaya çalışır. Nietzsche'nin Wagner ile başlangıçtaki dostluğu, *Tristan ile Isolde*'a ilişkin olarak *Tragedianın Doğuşu*'nda yer alan çok güzel sayfalar, bu tutumun romantik temelini doğrulamaktadır. Nietzsche daha sonra Wagner'den ve sanat saplantısından uzaklaştı, ama çok insansal değerler karşısında duyumsanan umutsuzluk duygusunda da bir romantik titreşim vardır, ve filozof, *Zerdüşt Böyle Dedi*'de, güç istencinde ve üstüninsan'ın ortaya çıkışında kurtuluş ararken de, bu son hayalde bile, halâ romantizm vardır.

Düş ve romantik ruh

Albert Béguin, 1939 yılında yayınlanan *Romantik Ruh ve Düş* (l'Ame romantique et le rêve) adlı kitabında, "İnsan düşüncesinin her dönemi, düş ile uyanık yaşam arasında kurduğu ilişkilere göre, yeterince derin bir biçimde tanımlanabilir", diye yazıyordu.

Romantiklerin, düş bilgisini nasıl derinlemesine yenilediklerinin ve ona ayrıcalıklı bir yer verdiklerinin ortaya çıkartılmasını, 1800'e doğru Almanya'da doğmuş olan kuşak için, şiirsel eylemin, gizli varlığın zorladığı bilinçaltı ya da coşku hallerinin, gerçek karşısında açınlayıcı esin bakımından nasıl üstünlük kazandıklarının ortaya çıkartılmasını Albert Béguin'e borçluyuz.

Bu gerçekdışı dünya doğal olarak dişi bir dünyadır. Dönemin burjuva ideolojisinde kadının resmi ve bir dereceye kadar geleneksel durumu, duygusal açılmaları frenlemiş olmalı, ama kadın onurlandırılmış, büyük saygı görmüş ve her zamankinden daha çok övülmüştür: Kadın, Schumann'ın *Aşk ve Bir Kadının Yaşamı*'nın (Chamisso'nun şiirlerinden) eşi ve duyarlı annesi, Ludwig Richter'in ya da Moritz von Schwind'in gravürlerinin sadık ve gözü yaşlı nişanlısıdır; ama Ingres, Gérard ya da İngiliz ressamlarının betimlediği bir büyük hanımefendidir halâ, David'in l'Abbaye-aux-Bois'daki salonunda resmini yaptığı Madame Récamier gibi davetler veren, eğlenen bir sosyete kadınıdır.

Ama bu resmi görünüşün yanısıra, sanatlarda ve özellikle edebiyatta yankısını bulan, kadınla ilgili bir romantik söylence gelişti. Şairler, sevilen kadını söylemek için yeni anlatım biçimleri, düşlenen kadın için ince yakarışlar buldular. Yaşanmış ya da uydurulmuş tutkuları, tıpkı acıları gibi, hiç utanıp sıkılmadan ortaya saçıldı. Çünkü kadın aynı zamanda acı kaynağıdır: Karşı konulmaz kadın izleği, Sembolizm tarafından başarıyla kullanılmadan önce, Romantizm'le birlikte doğdu. Bu sıfatın altında, Chateaubriand'ın şeytan kadını, fingirdek Carmen, *Paris'in Gizleri*'nin (Mytères de Paris) iblis Cecily'si benzeri bir vampir-kadın gizlidir.

Ayrıca Chateaubriand'ın *Şehitler*'inin (Martyrs) yurtsever büyücüsü Velléda ve Bellini'nin operasındaki kızkardeşi Norma da vardır: Bu kadınlarda aşk, kıyacıl bir tutkudur. Ayrıca Kleist'in Penthésiléa'sı, Stendhal'in Matilde de la Môle'ü gibi Amazonlar da söz konusu. Sonra iffeti ve ölümü simgeleyen kadınlar: Salammbô, *Notre-Dame de Paris*'in Esmeralda'sı, Nodier'nin kahramanları, Gautier, Heine, Baudelaire ve Barbey d'Aurevilly'nin sevdiği yabansıl kadınlar; nihayet, romantik imgelemin ürünü olan kadın kahramanlar dağarı.

Bütün romantikler sürekli olarak düşe başvurmuştur. Kimi zaman, Hoffmann'ın *Şeytanın İksirleri*'nde ya da Nerval'in *Ateşin Kızları*'nda (Filles du feu) olduğu gibi, estetik ya da özel bir metafizik değer kazanan bir gece düşü söz konusudur; kimi zaman da, Hugo'da olduğu gibi, duygu yüklü imgelerin yükselişi. Bir başka durumda, Tieck ya da Grimm'in öykülerinde olduğu gibi, düş, şair ve söylencesel imgelemin zenginliklerini aldıkları geleneksel kaynağın hazinesine başvurur. Kimi zaman düş, Arnim ya da Hoffmann'da olduğu gibi hayaletlerin cirit attığı bir yerdir; kimi zamanda da, Novalis ya da Brentano'da olduğu gibi cennetin kapısıdır. Kimi zaman, Novalis ya da Eichendorff'ta olduğu gibi, düş aracılığıyla bize gösterişli uyarılar aktaran tanrıdır; kimi zaman, Jean-Paul Richter ya da Hugo'da olduğu gibi, doğanın hayırsever bağrına kadar dalan dünyasal köklerimizdir. Romantizmin en gizli şiiri, ruhun şiiri, özünü her yerde düşten çıkarmıştır.

Bu düş tapıncında bayağı bir psikolojik tasarlanmış amaç görmemek gerekir. Alman Romantizmi, zihnin yasalarını izlemekten daha başka bir şey istemiştir: Sanatın düş aracılığıyla ele geçireceği büyülü bir evrenin varlığını ortaya atmıştır. Müziğe dönüşmüş doğanın bağrında Jean-Paul Richter'in kişilerinin iç dökmeleri, nesne ve varlıkların Hoffmann'ın evreninde kazandıkları tuhaf anlamlar, Novalis ve Nerval'in simgesel anlamları, bilimlerin dillerinde, gizyazılar (şifreler), heyecanlar, imgeler bulmaya çalışırlar; bütün bunlar, duyular dünyasının gerisinde sezinlenen bir ruh dünyasına başvururlar. Böylece Romantizm, öteki dünyaya doğru bir kaçışa dönüşür. Gerçeklik yok olur, öyle ki, şair kendini kişilerinde mi yoksa onların serüvenlerinde mi arıyor artık anlamak olanaksızdır; bize sunduğu yüreğinin hazinesi değildir. Herkeste iki dünyaya ait olma duygusu vardır: Görünen dış dünya; ruhun ve düşün dünyası olan iç dünya. Bir tür bilinçsiz anı, ruhun hiçbir çatışma olmaksızın doğanın uyumunda yer aldığı bir çağ yaşandığını anımsatır; şiir öyleyse bu öte dünyayı göze almak zorundadır, buna da söylencenin yardımıyla ulaşabilir.

İlk söylence (mitos, efsane) ruh söylencesidir. Klasik akıl, varlığı yetilere ve türlere bölerken, bu 1800 yıllarında, güçlü bir inanç, bir iç merkezin, karmaşık bir dirimsel kaynağın, yani ruhun, varlığını savunuyordu. Senancour'un İncil tinselciliği ile ışıkcılığın (bireysel sezgiyle tarnısal gerçekliği kavramaya dayanan dinsel-gizemsel öğretiler) bireşimini yapmaya çalıştığı *Libres Méditations* (Özgür Düşünceler) ruhtan söz eder; Tieck'in "yaşamını çoğu zaman bir düş gibi gören ve çevresinde bulunan nesnelerin gerçekliklerine inanmakta biraz güçlük çeken" roman kahramanı Sternbald da ruhu betimlemeye çalışır; Friedrich ve Carus'un tablolarının sırtlarını seyircilere dönüp gözlerini ışıklı ufka dikmiş olan kişileri de ruha doğru bakarlar. Kimi zaman, bazı olağanüstü anların heyecanında, örneğin Oberman, Güney Tepesi'ne tırmanmayı tamamladığı zaman, ya da Sophie von Kühn, Novalis'e göründüğünde, ruh kendi müziğiyle dünyanın gürültüsünü örter, sanatçının yaratısında ölümsüzleştirmeye çalıştığı kutlu anlardır bunlar.

İkincisi, bilinçdışı söylencesidir: Şair ruhuna açılan yolları ararken, düşün, coşkunun, alışılmış sınırlarımızın aşıldığı bütün durumların kendisini kendi temel kaynağına ve bizzat hayata yaklaştırdığına inanmaya başlar. Nerval ya da Rimbaud'nun içe doğuşları, Novalis'in baş döndüren göksel gecesidir bu. Ama bu söylence tehlikeli eğilimler içerir: Işığa giden yolmuş gibi görünen şey, uçuruma açılan kapı olabilir. Hugo'nun şiirsel ya da grafiksel korkuları, Arnim'in şaşkınlık anları bu ürkü anıyla ilişkilidir.

Üçüncü söylence ise, büyüsel bir eylem olarak kabul edilen şiirin söylencesidir. Şair, sonuçlarını tam olarak bilmeksizin, ama bu âyinlerden bir mutlak yenilik çıkacağına inanarak şiire bağlanır.

Kara Romantizm

Ama romantik ruh, ne düşün seçkin saygınlığına, ne de duygusal yaşamın nazik büyüsüne her zaman sahiptir. Mario Praz'ın "kara romantizm" adını verdiği ve beden, ölüm ve şeytan gibi üç sözcüğün özetlediği şeyde ortaya çıkan bir yoğunlaşmaya, bir hastalıklı abartıya da yakalandığı olur. Zevk ile acı, güzellik ile dehşet birbirine karışır: Offices müzesinin alacakaranlığında görülen bir Denizanası başı Shelley'i büyüledi ve onlardan sonra bütün bir romantikler kuşağı ona karanlık bir aşk adadılar. Novalis, *Psikolojik Parçalar*'ında, zulümün gerçek kaynağının şehvet olmasının olağandışı olup olmadığını kendi kendine sorar, ve şehvet, din ve zulüm arasındaki ilişkinin daha dikkatli incelenmemiş olmasına şaşar. Baudelaire bu olağandışı bağdaşmanın büyük kuramcısı olacaktır, ama bu bağdaşmanın ilkesi ondan önce de bilinmektedir. Keats'in *Melankoliye Od*'unda "güzellik ölmelidir" düşüncesi açıklanmış ve melankolinin, güzellik ve mutlulukla bir arada bulunduğu dile getirilmiştir. Chateaubriand'ın *Mémoires d'Outre-Tombe*'unun (Mezar Ötesinden Anılar) bir bölümünde aynı düşünceyle karşılaşırız: "ama bununla birlikte, uzaklarda, baltaların iç karartıcı bir görkemle havaya yayılan trajik şarkısı, yüreğimin mutlu vuruşlarına gizlice eşlik ediyordu." Victor Hugo'ya gelince, 1801'de yazdığı bir sonede şöyle diyordu: "Ölüm ve Güzellik iki büyük gerçek (...) İkisi de korkunç ve doğurgan iki kızkardeş".



Francisco Goya: *3 Mayıs 1808*



Eugène Delacroix: *Sardanapal'ın Ölümü*. 1827

Belki de bu nedenle, kaynağında hıristiyanlığa dönüş yoksa, Kara Romantizmin tanrısı Şeytan'dır. Hiç kuşkusuz, Faust efsanelerinde ve Poe ya da Gogol'dan geçerek Bürger'den Erckmann-Chatrin'e kadar bütün fantastik öykülerde göründüğü haliyle somut Şeytan, ama ayrıca yaratıkları, cinleri, büyücüleri, hortlakları, mezarlık ışıkları ve vampirleri... Yapacak olsak, Şeytan'ın ortaklarının uzun bir listesi çıkar. Şeytan, ikincil edebiyata (Béranger: *la Fille du Diable,* Lewis, Maturin: *Melmoth*) olduğu kadar, destanc (Hugo, Vigny, Shelley), Byron'un (*Cain, The Vision of judgement*) ve Lermontov'un (*Şeytan*) şiirlerine, operaya (*Freischütz, Hans Heiling*) ve resme (Delacroix) esin kaynağı olmuştur.

Kara Romantizm'e değinince, Goya'yı düşünmemek olanaksızdır. Karikatürsü gerçekçiliği, acımasızlığı, şiddete ve gülünçe düşkünlüğü, şeytanların ve büyücülerin varlığı, *Savaşın Yıkımları*'ndan, *Düşlemler*'den *Krallık Portreleri*'ne kadar, onun yapıtını, dehşetin sınırlarına uzanmış romantizmin bu yanının en etkileyici tanığı yaparlar.

Romantizmin kalıntıları

Romantizmin başlangıçlarını kesinlikle saptamak kadar, sona erişini de belirlemek olanaksızdır.

Kimileri akımın 1850 dolaylarında sona ermiş olduğunu ileri sürerler. Ama, akım belli bir anda sona ermek şöyle dursun, yaşamaya, sürmeye ve onsuz düşünülemeyecek olan akımları beslemeye devam etti.

Örneğin müzik alanında, romantizmin yüzyıl boyunca sürdüğü kabul edilir. Sanki realist ya da natüralist müzik yok gibidir. Kronolojik ya da teknik bakımdan romantizmin aşırı ucunu temsil eden Wagner gibi bir besteci, bir Debussy'nin,bir Mahler'in, bir Schönberg'in gelişini koşullandırdı. Başka bir deyimle, Sembolizm ve bütün öteki daha devrimci müzik akımları Romantizm'den kaynaklanmıştır. Bütün bu akımlar, 1882 yılında bestelenmiş ve tematik, anlayış, dil bakımından bize günden güne geleceğe dönük gelen *Parsifal*'de görüldüğü gibi Romantizmle karışırlar.

Mimarlık alanında, Yeni-Gotik doruk noktasına ancak yüzyılın ikinci yarısında ulaştı: Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raissoné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*'i (XI. yüzyıldan XVI. yüzyıla Fransız Mimarisi Açıklamalı Sözlüğü) 1864 yılından itibaren yayınladı, Viyana Rathaus'u 1883 tarihini taşır, Budapeşte Parlamentosu 1883-1902 yılları arasında inşa edildi. Bu sırada, şaşırtıcı Roma-Bizans ve Bizans-Gotik üslûbu öykünmeleriyle Paris'te Sacré-Coeur ve Lyon'da Notre-Dame yükseliyordu.

İlk romantizmin temel ögelerinden biri olan lirizm, Avrupa sembolizmiyle birlikte, yüzyılın ikinci yarısında hemen hemen aynı çizgiyi sürdürdü.

Romantizmin 1800-1850 yılları arasında yaşadığını düşünmek alışkanlık olmuştur, ama gerçekte akım son derece uzun sürdü. XVIII. yüzyılda oluşmaya başlayan akım, ülkelere ve sanat türlerine göre değişik tarzda ortaya çıkarak XIX. yüzyılın sonuna kadar devam etti; öte yandan, önromantizme dönüş özellikle edebiyat ve resim alanlarıyla ilgili ise de, romantizm sonrası uzantı her şeyden önce müzik ve edebiyatı etkilemiştir.

Demek oluyor ki egemen olan "romantik insan" dır: Bu, yüzyılın başında olduğu gibi sonunda da, hattâ daha da uzun süre varlığını sürdürdü. Bugün sahip oldukları içerikler ne olursa olsun, özgürlük, kardeşlik, devrim kavramları romantizmin kalıtıdır; sanat ve siyasetin günümüzdeki büyük eğilimleri, romantizmin içinde önemli bir rol oynadığı bir tarih olmaksızın ortaya çıkamazdı.

Romantizm ve Fransız Devrimi

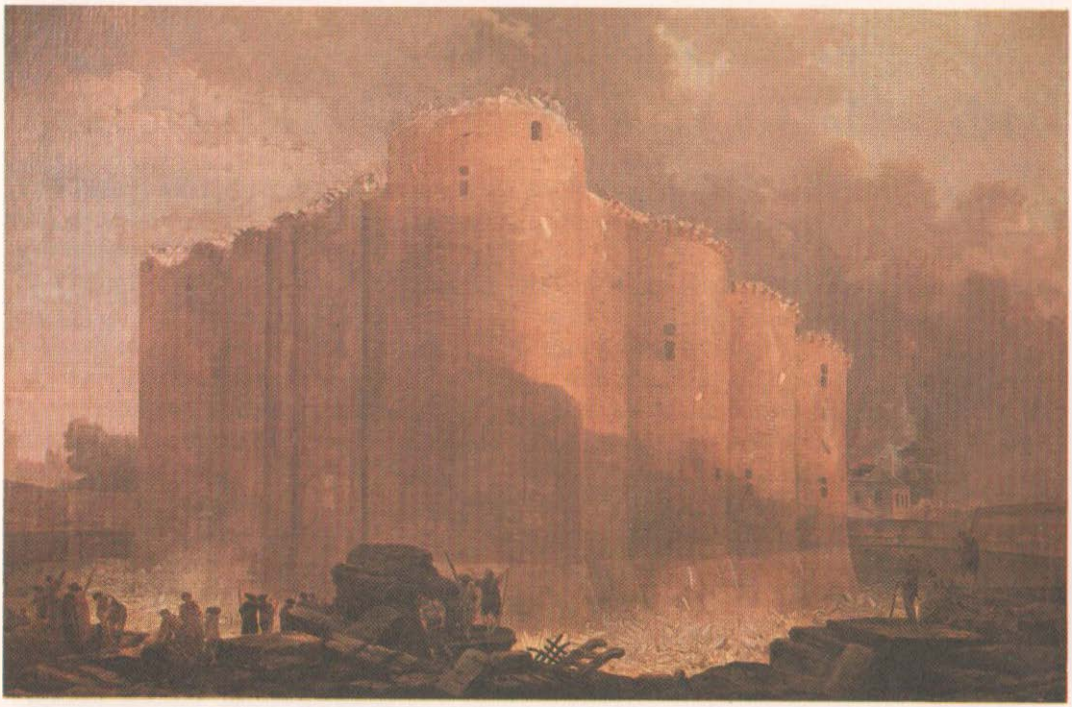
"Bu çağın bütün hastalığı iki nedenden kaynaklanıyor: 93 ve 1814'den geçen halk yüreğinde iki yara taşıyor. Olmuş olan artık yok; olacak olan henüz ortada yok. Acılarımızın gizini başka yerde aramayın." (Musset: Les Confession d'un enfant du siècle)

Fransız Devrimi'nin ışığında incelenmezse bazı bakımlardan Romantizm'i anlayamayız. Bununla birlikte, Romantizm'in nedeninin Fransız Devrimi olduğunu düşünmek de yanlış olur. Devrim sırasında tartışılan aynı düşünceler, yıllar önce de tartışılmıştı. Bu düşünceler kendiliklerinden ve birdenbire çıkmadılar 1789 olaylarından. Yaygınlık kazanmaları için ağır bir olgunluk dönemi gerekliydi. Devrim, kurumları değiştirmeden önce insanların zihninde yer etti. Ama kurumların değişmesi, düşüncelerin değişmesi ve onlar gibi dizgeleşmesi için gerekli olan ortamı hazırladı. Bastille'in alınışı, simge olarak, Romantizm'in bildiğimiz kimliğini kazanmasına katkıda bulundu. İşte bu nedenle "Romantizm ile Devrim arasında bir eştözlü bir bağ"dan söz edilebilir.

Fransız Devrimi bir katalizör, bir ateşleyici oldu. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve çeşitli romantik edebiyatlarda dile gelen değişik bireycilik ve başkaldırı duygularına ortak havayı o verdi. Bununla birlikte, Blanchot'nun da dediği gibi, "romantikler, devrimci hatiplerden üslûp dersi almaya gitmediler, Devrimin kendisinden, birer açıklama olan olaylarla açıklanan bu tarih yaratan dilden öğrendiler öğreneceklerini" (*l'Entretien infini*).

Avrupa, 1789'dan 1815'e kadar savaşla yaralandı. Fransa, halklara zorbaların boyunduruğundan kurtulmak ve tutucu güçleri devirmek çağrısında bulunurken, düşmanlarıyla savaşmak için müttefikler aradı. Bununla birlikte, devrimci progapanda ve ayaklanma çağrısı çok uzun sürmedi. Daha az soylu gerekçeleri dile getiren İmparatorluk savaşları, düpedüz fetih savaşlarına dönüştüler. Avrupa'da devrimci orduların harekete geçirmiş olan ilk coşku dalgası, bu nedenle, çabucak sona erdi.

Bununla birlikte, Devrimi izleyen ilk yıllar, Avrupa'da bir parça da olsa aydınlanmış herkes bakışını Fransa'ya ve hâlâ özgürlüğün utkusu sayılan şeye doğru çevirdi. Aynı şekilde, 1780 ve 1790 yılları arasında Almanya'da kurulmuş olan ve 1791'den itibaren imparatorluk buyrultularıyla polis gözetimi altında tutulan "dernekler" ya da okuma odalarının, Fransa'daki



Hubert Robert: *Bastille'in Yıkılışı*

duruma ilişkin olarak sağlam bilgileri vardı. Buralarda, Devrim'den çok daha önce, soy ve sınıf ayrıcalıklarına karşı belli bir düşmanlık saklanmıyordu. Almanya'nın büyük dergileri ve Fransa'nın bellibaşlı gazeteleri bu derneklerde okunuyordu.

Bu dönemde, iki bin nüsha basılan *Allgemeine Literatur-Zeitung* (Iena'da yayınlanan edebî gazete) Devrim üzerine yayınlanan siyasal yapıtları dağıtmaya ve tanıtmaya çalışırken, *Berlin Aylık Dergisi*, doğal hukukun yandaşlarından ve karşıtlarından "insan hakları bildirisi konusunda kurucu mecliste yapılan tartışmaları ve Fransa'nın yeniden örgütlenmesi tartışmalarını aydınlatan" (Droz, *Almanya ve Fransız Devrimi*) makaleler istiyordu.

Bu aydın kamuoyunun ortasında, dönemin şair ve yazarları, coşkularını dile getiriyorlardı. Kurucu Meclis tarafından Fransa'nın onur yurttaşı yapılan Klopstock, Etats-Généraux'ya bir od ithaf ederek, daha önce Fransızlar hakkında dile getirdiği sert yargıdan vazgeçecektir. F.Schlegel, kardeşiyle birlikte yönettiği *Athenaum* adlı dergide, "Fransız Devrimi, Goethe'nin *Meister*'i ve Fichte'nin *Bilim Öğretisi*, çağın üç büyük olayıdır" diye yazıyordu.

"Devrimleşmiş" bir çağdır bu. Tübingen'de, Bastille'in alınışını kutlamak için, üniversitede bir sunağın altına Brutus ve Demosthenes'in büstlerinin çevrelediği bir Özgürlük büstü dikilmiştir. Üç delikanlı, üç papaz okulu öğrencisi arkadaş, kent yakınlarında bir yere bir özgürlük ağacı dikecektir; adları Hegel, Schelling ve Hölderlin'dir bu gençlerin. Geçtiği saate göre saat ayarı yaptırabilecek kadar dakik olan Kant, Fransız Devrimi hakkında haber alabilmek için evinden vaktinden önce fırlamıştır. Goethe de, *Hermann ve Dorothée*'deki dizeleriyle, Devrimi ve bir kuşağın ona bağladığı umutları yüceltmiştir.

"Yeni güneşin ilk ışıkları gökyüzünde yükselirken, bütün insanlara kamu hukukundan, yayılan özgürlükten, övgüye değer eşitlikten söz edildiği duyulurken, doğrusu kim yüreğinin yücelmediğini ve kim yüreğinin daha özgür göğüs kafesinde daha düzenli attığını duyumsadığını yadsıyabilir!" (Klio VI).

Devrim İngiltere'de o sırada birer delikanlı olan Coleridge, Southey ve Wordsworth üzerinde büyük bir etki yaptı. Wordsworth ve arkadaşı Robert Jones, Temmuz 1790'da, Alpler'e gitmek amacıyla Fransa'ya ilk yolculuklarını yaptılar. Burada gördükleri şeyler, daha sonra Wordsworth'ün de itiraf ettiği gibi, kendilerini aşırı ölçüde şaşırtmadı: "İlk büyük tepki olarak gençliğimden beklenenden daha az sevindiysem, bu, olayların bana doğanın doğal akışına uygun olarak gerçekleşiyor ve gecikmiş bir iyilik gibi gelmesinden kaynaklanıyordu."

Coleridge çevresinde egemen olan Fransa'ya düşman anlayışla mücadele ederek, Devrim davasına bağlandı. Aynı dönemde, Southey kısa oyunlarında ve uzun dramatik şiirlerinde cumhuriyetçiliğini açıkca dile getirirken, artık daha adil bir toplumsal eşitliğin egemen olacağı umutlarını Devrim'e bağlayan Burns, *Özgürlük Ağacı*'nda şöyle yazacaktır:

"Ağacın yanında ayakta duran güzel Özgürlük
Haykırarak çağırıyor oğullarını, ey İnsan!
Bir bağımsızlık türküsü söyledi
Yediden yetmişe bütün insanları büyüledi!

Yurtsever Şarkı: XVIII. yüzyıl sonu



Ondan esinlenen yepyeni bir insan soyu
Çekecek yakında öç kılıcını, ey İnsan.
Kaçtı satılıklar. Kovdu düşmanlarını,
Ve canına okudu zorbaların, ey İnsan!"

En meraklı insanlar Fransa'ya yolculuk yaptılar. Paris'e giden birçok Alman, yerleşip orada kalmadılarsa coşku içinde geri döndüler. Zaten o sırada Paris'te bir Alman göçmen topluluğu da vardı. Bunlardan bazıları ülkelerindeki gazetelerin muhabirliğini yapıyorlardı.

Ama bununla birlikte Devrim oybirliği sağlamamıştı. Çoğu zaman halk kitlesini kayıtsız bırakmasından ayrı olarak, muhalif sesler de yükseldi. Bunlardan en şiddetlisi Edmund Burke'nin sesiydi. Devrimci güçler ve onun sözcüğülünü yaptığı tutucu güçler zaten onun kişiliğinde hemen kendilerini gördüler. Burke, *Reflexions on the rovolution in France* (Fransa Devrimi Üzerine Düşünceler) adlı kitabında, Devrimi bayağı bir malî vurgunculuk ve borsa oyunu işlemine indirgiyordu. Devrim, son çözümlemede, "soylu sınıfın eski çıkarları ile paranın yeni çıkarları arasındaki savaş"tan başka bir şey değildi (Xavier Léon'un "Fichte ve Çağı" adlı yapıtından).

Fransa'da ilk Romantizm, yani genç Vigny, genç Lamartine ve genç Hugo'nun romantizmi, hükümdarlık yanlısıydı. "Ama 1830'dan itibaren bu yazarların çoğu, halkın yoksunluklarından, ezilen ulusların acılarından etkilenen bir insancıllık yönünde evrim gösterdiler. Hugo'nun *Sefiller*'ini, Eugène Sue'nün *Paris'in Gizleri*'ni ya da Balzac'ın romanlarını bu bağlamda örnek olarak düşünebiliriz.

Çağını en iyi kavramış insanlardan biri olan Hegel, Devrim'in nasıl büyük bir hareket olduğunu göstererek, görünüşte bağıntısız olgular yığınından, gençliğinde gerçekleşmesine tanık olduğu bu olayın evrensel özünü çıkardı: "Güneşin gökyüzüne yerleşmesinden ve gezegenlerin onun çevresinde dönmeye başlamasından bu yana, insanın baş eğdiği, yani bir düşünceye (idea) dayandığı ve gerçekliği ona göre kurduğu görülmedi (...) O halde görkemli bir güneş doğuşuydu bu, bütün düşünen varlıklar bu dönemi yücelttiler. Bu dönemde yüce bir coşku egemen oldu, ruhun coşkusu dünyayı titretti, kutsal ile dünya arasındaki gerçek uzlaşma ancak o zaman gerçekleşmişti sanki "(*Tarih Felsefesi*'nden).

Milliyetçiliğin, Romantizmle çıkar ortaklığı vardır, ve Avrupa'nın romantik edebiyattan söz edilebilecek her ülkesinde değişik biçimler almıştır. Bundan dolayı, aynı zamanda hem genel, hem de değişik özellikler gösteren bir olgunun niteliğini kavramak için, XIX. yüzyıl başı Avrupa'sının siyasal ve toplumsal durumu konusunda bir kanıya varmak gerekir.

Devrim, İmparatorluk savaşları, Napoleon'un ilkin yükselen sonra sönen yıldızı, 1789-1815 yılları arasında uzanan karışık döneme damgasını vuran olaylardır. Viyana kongresi, dönemin Avrupa'sını oluşturan güçleri bir araya getirerek, bu kaynaşmaya bir son vermek istedi.

Metternich'in yüksek himayelerinde, ajansları, kısa bir süre önce kurulmuş olan düzeni sarsabilecek gibi görünen örgütlerin içine sızmakla görevli bir polis enternasyonali kuruldu. Barışın utkusu için, muhtemel fesatçıları ortaya çıkarmak, ele vermek gerekiyordu. Ulusal istekleri hiçbir şeklide yanıtlamadıklarının tam anlamıyla bilincinde olan hükümetler, yaptıkları yeni Avrupa paylaşımında, devletlerinin bütünlüğünden, barışın tehdit edildiği oranda kaygılanmıyorlardı.

İrlanda ve Polonya gibi devrimci savaşlardan yarar bekleyen ülkeler düş kırıklığına uğradılar. Devrim onlar için sağlam bir özgürleştirici gücü simgeliyordu. Prusya ise devrimde, komşuları olan Avusturya ve Rusya'nın hegemonyacı tutkularına karşı bir destek görüyordu. İrlandalılara gelince, mücadelelerini sürdürmek için, Fransa ordusunun ülkelerini işgal etmesinden başka bir şey beklemiyorlardı.

Büyük ölçüde dönemin ekonomik ve toplumsal koşullarına bağlı olan genel hoşnutsuzluk, 1820'de İspanya ve Napoli'de, 1821'de Yunanistan'da, 1830 yılında Fransa ve Polonya' da devrimci patlamalara yol açtı.

Bu dönemde, insanları etkileyip bağımsızlık ve özgürlük simgesi olan iki büyük ulusal mücadele, İrlandalıların ve özellikle de Yunanların yürüttükleri mücadelelerdi. İrlanda'da, Daniel O'Connell'in örgütlediği kitle hareketi, İngiliz himayesinden kurtulmayı başaramasa da, bu dönemde yoğun bir eylem çizgisine ulaştı ve daha sonra birçok ülkede örnek alınacak olan bir örgüt yarattı. Ama genç romantik kuşağı özellikle etkileyen, Yunanistan'ın bağımsızlık mücadelesi oldu.

Almanya'da Novalis ya da Schlegel, İtalya'da Leopardi, Polonya'da Mickiewicz örneklerinde olduğu gibi, çeşitli ulusal hareketler şair ve yazarlarda yankılarını buldular. Milliyetçilik uluslararası bir olgu haline geldi.

Her ulus başkalarını özgürlüğe kavuşturmada kendini düpedüz en yetkili görüyordu. Benedetto Croce bunu çok iyi dile getirmektedir: "Fichte'nin şu ya da bu ulus yararına ve başkalarının Alman halkı yararına, Guizot ve başkalarının Fransız halkı yararına, Mazzini ve Gioberti'nin İtalyan halkı yararına, daha başkalarının da Polonya halkı ve genel olarak Slavlar yararına istedikleri aynı hegemonya ya da üstünlük, bir uygarlık, insansal yetkinlik ve tinsel büyüklük öncüsü olmak için, kendini, bütün ulusların başına geçmek hakkı ve görevi olarak sunan bir kurama yol açıyordu" (*XIX. Yüzyılda Avrupa Tarihi*).

Genç Alman kuşağı Fransız Devrimi'nin coşkuyla karşılamıştı. Bununla birlikte, Burke' nin, ayrıca Joseph de Maistre ve Bonald'ın etkisiyle ona kısa zamanda sırt çevirdi. Bu kuşağın, ırk, ya da "Volksgeist" (Halktini) gibi kavramlara (Herder'e göre: Bir ulusun, dilinde, halk şarkılarında, destanlarında, gelenek ve göreneklerinde, tüzel yapılarında ortaya çıkan içgüdesel yaratıcı güçleri) dayanan ulus anlayışına yönelen bazı temsilcileri, Hegel'in dile getirdiği gibi "Bütün bilimlerin ve sanatların kaynağında bulunan bir ilkel halkın varlığı"nı varsayan bir kökenler söylencesi (mitosu) geliştirdiler.

Bu ulus, istilacıları cesaretle geri püskürten eski Almanların ulusudur. Arminius'un kişiliği, Tacitus'un Germania'sı, böyle bir söylencenin yazınsal esin kaynaklarıdır.

Böylece, özellikle Novalis'te, toplumsal sözleşme düşüncesine tamamen yabancı olan ve birey ile toplum arasında artık yalnızca sevgi ya da dostluk ilişkileri gören bir tür siyasal gizemciliğe (mistisizme) ulaşıldı. Ulusun birliğini sağlamak için, uyrukların kral ve kraliçeye karşı duydukları inanç ve sevgi yeterliydi.

Tieck ve Wackenroder, Ortaçağ dışında, böyle bir durumun hiç kuşkusuz hiçbir zaman var olmadığı düşüncesindedirler.

Bir yığın düşünce akımı arasında, hukukcu Savigny'nin tarihsel hukuk Okulu en başarılısı olacaktır.

Romantizm'de, Nazizmin ideolojik önbelirtilerini aramamak gerekir. Ama Nazizmin Alman romantizminin en gerici eğilimleriyle ilişki kurabileceğini düşünmek için de bir engel söz konusu değil. Parçalanmış durumda, kültürel kimliğini ve ulusal birliğini arayan ve üstelik istilacıya karşı direnen, *Volkgeist* ya da *Volkstum* benzeri, kimi romantik kuramcılar için çok değerli olan kavramlar, kendilerine elverişli bir ortam buldular.

Hiç kuşkusuz, Nazi Almanyası'nın durumu, Fransız Devrimi döneminin Almanyası'yla aynı değildi. Ama gene de ekonomik ve toplumsal bunalım yaşayan bir Almanya, komşularına onarım tazminatı ödemek zorunda kalan ve dışa açılma olanaklarından yoksun, Versailles antlaşması tarafından onuru kırılmış bir Almanya vardı. Büyük romantik temalar, bu durumdan kaynaklanan belli bir yankıyla buluşacaklardır. Yani, Almanca'nın, halâ izlerini taşıdığı bir temel dilden -Ursprache- kaynaklandığı düşüncesi; oluşumuna usdışı ögelerin katkıda bu-

lunduğu, ulusun içgüdüsel kökeni tezi; seçilmiş bir ulusun uygarlaştırıcı görevine inanç gibi izlekler.

Ne var ki, Almanya'nın belli bir tarihsel dönemine bağlı ve sonuçlarının genelleştirilmemesine dikkat edilmesi gereken belli bir romantik eğilimdir söz konusu olan. Yalnızca bu eğilim. Çünkü, Alman tarihçisi Ernst Nolte'nin *Çağında Faşizm* adlı kitabında yazdığı gibi, Hitler'in gerçek düşmanı "sonsuza yönelmiş Özgürlük" ise, bu düşünce ve duyguyu Fransız Devrimi'nden miras almış olan Romantizm, o dönemde, Nazizme karşı olabilecek en karşıt tarihsel anı simgeleyebilirdi.

Resim

Romantik resim, bir okuldan çok, herşeyden önce, önceki yüzyıllarda baskın olan bir tutuma karşı, insan ve doğayı yeni bir biçimde kavramanın sanat planına uygulanmasıdır.

Bu yeni düşünce biçimleri, burjuva sınıfını iktidara götürecek ve, klasik kültür ve sanatla beslenen Latinleşmiş bir Avrupa'ya egemen olan Us (Akıl, Raison) tapıncından vazgeçilmesi sayesinde, resim alanında olduğu kadar siyasal, toplumsal ve ekonomik planda da somutlaşacak olan köklü bir toplumsal evrimin doğal sonucudur. İngiltere'de olduğu gibi Almanya'da da, köklerini çok önceden halkın kaynaklarına salmış olan yeni bir duyarlık oluştu.

Fransa'ya gelince, düşüncelerini ünlü *Mémoire à l'Académie de Lyon* (1741) adlı yapıtında açıklayan Soufflot başta olmak üzere, Gotik mimarisinin değerleri olduğu kabul edilmiş ve, Pelloutin, Jacques de Brigant ve La Tour d'Auvergne'in çalışmalarında görüldüğü üzere, mitoloji anıtlarına ve Keltlerin şiirine ilgi duyulmuştur. Ülkelere göre biçimler ve yönelimler kazanacak olan bir geçmiş hayranlığının başlangıcıdır bu.

Aynı zamanda yaşam ortamı da değişim gösterdi. Tam olarak klasik bir kesinliği olan Fransız bahçesi, doğayı öykünen İngiliz bahçesi uğruna terkedildi. Bu doğaya dönüşü, 1750'den itibaren, Discours sur les sciences et les arts (Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev) ve *Emile*'de kültür ve eğilime yeni temeller getiren Jean-Jacques Rousseau hazırlamıştı. Resim sanatında, Poussin'de olduğu gibi, nimfalar, satirler ya da mitolojik kişilerle canlandırılması koşuluyla hoş görülen peyzaj, olduğu gibi kabul edilecektir. Fransa'da, Georges Michel Paris'te, Bruandet ve Lantara Fontainebeau ormanında Hollandalı peyzaj ressamlarını kendilerine örnek alacaklar, ve XVIII. yüzyılın sonundan itibaren Romantizm'in öncüleri olarak görüneceklerdir.

Ama, Romantizmin bu öncüleri ile gerçek anlamıyla romantik dönem arasında, sona ermekte olan Barok'un ve Rokay üslûbunun yapaylıklarına tepki gösteren klasik ideal, Yeni-Klasisizm ile yeni bir güç kazandı. Bu İlkçağ (Antikite) kaynaklarına dönüşü, Sofokles ve Aristoteles'e yönelen Lessing kadar, Roma'da Fransız sanatına ve onun kofluğuna karşı çıkan, arkeolog Winckelman'ın kuramlarıyla uyum halinde bir ideal güzelliğin yasalarını saptayan ve Herculanum, Pompei ve Paestum tapınaklarının kalıntılarını görerek Yunan sanatına hayran olan ve onda ideal sanatın modelini gören ressam Raphael Mengs savundu.

Ondan sonra, Fransız Laugier, İtalyan Milizia ve Carlo Lodoli, Piemonte'de Juvara'nın ve Napoli krallığında Vanvitelli'nin, Fransa'da Bélanger ve Ledoux'nun, İngiltere'de William Chambers ve Henry Holland'ın mimarlığa uyguladıkları bir çizgisel (linéaire) sanatın kurallarını kesin olarak ilân edeceklerdir.

Roma'da resim alanında Neo-Klasisizm egemendir. Tilmizleri arasında David, Clérisseau ve Zubleyras'nin bulunduğu Vien, Fransızların başını çekerken, Almanya'yı Mengs, Angelica Kaufmann ve Wilhelm Tischbein temsil etmektedir. Pempeo Batoni ve Marco Benefiale



Jacques-Louis David: *Meryem Ana'dan Yardım Dileyen Aziz Roch*, 1780

gibi İtalyanların dışında İskoç Gavin Hamilton ve Amerikalı Benjamin West vardır. Neo-Klasisizmin tezlerini aynı zamanda Valenciennes ve Quatremère de Quincy de savunuyorlardı, ama Fransız Devrimi'nin ve İmparatorluk savaşlarının yol açtığı toplumsal değişim ve geleneklerin alt üst oluşu bunların öğretisel eğitimlerini bastırdı.

Fransa'da XVI. Louis döneminde, Neo-Klasisizmin başında ressam Vien vardır. Örneğin, bunun tanığı olan *Marchande d'amours* (1763, Fontainebleau Müzesi) adlı tablosunu Fragonard ya da Boucher işlemiş olsaydı, resim ve şehvet çalkantısıyla donanırdı; oysa *Aşk Satıcısı* adına karşın tabloda, sevimli ve edepli bir güzellik, iffetli ve sakınımlı ifadeler buluyoruz. Aynı şeyi, yalınlık bakımından tam anlamıyla Neo-Klasik olan, 1774 Sergisi'nde sergilenen ve Versailles Şatosu'nda saklanan *Saint Louis ve Marguerite de Provence'a Bir Çiçek Sepeti Sunan Saint Thibaut* için de söyleyebiliriz. Bununla birlikte, *Aşk Satıcısı* ile bakışık olan fakat yirmi beş yıl sonra yapıldığı için yalınlığın yerini hareket ve ifadenin aldığı, 1789 Sergisi'nde sergilenen *Kölelikten Kaçan Aşk*'ta (l'Amour fuyant l'esclavage) yeni bir eğilimin yer aldığı duyumsanır. Ressam antik modelden vazgeçmiştir.

Aynı evrim Vien'in bazı tilmizlerinde de görülür. Örneğin Peyron'un yaşamının sonuna doğru 1808 Sergisi için yaptığı *General Valhubert'in Ölümü*'nde (la Mort du général Valhubert) Neo-Klasisizm, Romantizm'in izlerini taşır.

Bu dönemde Roma Akademisi, d'Angivilliers tarafından yeniden düzenlendi ve akademiye Peyron, David ve Bonvoisin'i getiren Vien'in yönetimine girdi. Bunlara daha sonraki yıllarda, *İskender'in Ziyaret Ettiği Diogenes* (Diogène visité par Alexandre, Academie des Beaux-Arts) adlı tablosuyla Roma Ödülü'nü kazanan J.-B. Regnault da katıldı. Vien öğrencilerini, katı bir çalışmaya zorladı: Erkek vücudunu konu alan bu alıştırmalara ışığın bakış açısı egemendir, lirik ya da dekoratif anlayışlara yer verilmemiştir.

Bu çalışmalardan elimizde bulunan ikisinde (Cherbourg Müzesi ve Montpellier Müzesi) David, İtalyan ressamı Caravaggio tarzında ışık kullanmış ve *Meryem Ana'dan Yardım Dileyen Aziz Roch*'ta (Saint Roch intercédant auprès de la Vierge, 1780, Musée des Beaux-Arts, Marsilya) yeni sanatın kurallarını uygulamıştır: Bu resimde Meryem Ana hâlâ İtalya ve Klasisizmin etkilerini taşırken, konu (1720'de Marsilya'da binlerce insanın ölümüne yol açan büyük veba salgını), piramit biçimindeki sahnenin dinamik üslûbu ve özellikle tablonun ön planında yer alan vebalı, Gros ve Géricault'yu düşündürürler.

Romantik ressamların çoğu Neo-Klasisizmin uluslararası laboratuvarı olan Roma'da yetiştikleri, Antikite'ye olan tutkuları ve dönemin anlayışına karşı çıkma arzusuyla hemen hemen hepsi Neo-Klasisizm saflarında resme başladıkları için, Romantizm kavramının sınırlarını belirlemek, akımın en ince ayrıntı ve ilintilerini, aldığı etkileri, benimsediği düşünceleri, derin eğilimleri, sanatçıların karşılıklı etkileşim ve savaşımlarını tanımlamak son derece güçtür. Bununla birlikte, sanatların evrimine özgü sürekli dinamik süreç nedeniyle bu sanatçıların her biri kendi anlayışına göre Neo-Klasisizmin etkilerinden kurtuldular. Aslında, bir bakıma, Romantizmin, Neo-Klasisizmin evriminin son evresi olduğu kabul edilebilir, tıpkı Neo-Klasisizmin Barok'a tepki, Barok'un da Rönesans ve Yapmacıkçılık'ın (manièrisme) son evresi olması gibi. Aynı şekilde, David'in, Roma döneminin en iddialı tablosu olan ve 1781 Sergisi'nde yer alan *Patrokles'in Gömülme Töreni* (les Funérailles de Patrocle, Dublin Müzesi) adlı yapıtındaki üslûbu hâlâ Barok etkileri taşır, ama bu çalışmanın anlatımsal ve biçimsel aydınlığı, *Portrait équestre du comte Stanislas Patocki* (Varşova Müzesi) ve o dönemde sanatçının bir başyapıtı sayılan ve XVIII. yüzyıl sonu Fransız sanatının doruklarından biri olan *Bélisaire* (Lyon Müzesi) adlı resimlerinde gösterdiği Neo-Klasisizm ile bir tür geçiş oluşturur.

Çok kuvvetli ışığı ve derin gölgelerinin yoğunluğuyla bizi şaşırtan bu yapıt, David'in Roma Akademisi'nde öğrendiği ve *Andromaque pleurant la Mort d'Hector* (Hektor'un Ölümü-

ne Ağlayan Andromakhe, Ecole des Beaux-Arts, Paris) adlı tablosunda daha da iyi görülen özelliğin kanıtıdır. David'in çağdaşları, kocasının soğumuş cesedinin yanına çöküp ağlayan bu kadının acısından çok etkilendiler ve aynı olumlu tepkiyi sanatçının daha sonraki yıllarda kendilerine sunduğu ve erdemi, stoacılığı, bireyin topluma karşı görevlerini yücelttiği *le Serment des Horaces* (1785), *la Mort de Socrate* (1787), *les Licteurs rapportant à Brutus les corps des ses fils* (1789) gibi dokunaklı sahnelere gösterdiler. Örneğin Jean-Baptiste Regnault gibi dönemin öteki sanatçıları, onun *Descente du croix*'sında ya da Girodet'yi esinlendiren *Déluge* (Louvre Müzesi) adlı tablosunda görüldüğü gibi, üslûp alanında olduğu kadar konu bağlamında da aynı araştırmalara giriştiler. Bu ince ve zarif renk uyumlu tual (*Déluge*), daha sonra ortaya koyduğu özgünlüğe karşın haksız yere unutulan bir sanatçının kişiliğini kanıtlamaktadır. *Jugement de Pâris* (Détroit Müzesi) ve 1827 yılında yaptığı *Io* (Brest Müzesi) adlı tabloları Caravaggio'nun üslûbundan etkilendikten sonra Regnault'nun, Rubens'e ve onun, özde olduğu kadar biçimde de ortaya çıkan romantizmle uyum halinde olan Neo-Klasisizm'ine nasıl yönelmiş olduğunu gösterirler. Meslektaşlarının David'in kurallarını aşağı yukarı kabul etmeleri gibi, öğrencileri de onun üslûbun tekniklerine uydular. Fransa'da sanatın köklü değişiminin kaynağında bulunacak olan, özellikle yetenekli bir öğrenci topluluğu oluşturmak şansına sahip oldu David. Bu değişim doğrudan doğruya Raffaello'dan ve derin bir insan vücudu ve çizgisel perspektif bilgisine dayanarak, Grek-Roma sanatından esinlendi. David, tarihsel gerçek araştırmasının dışında, kabartılı olarak biçimlendirilmiş ve yalnızca konu için gerekli ögelerle çevrilmiş olan aynı planda toplanmış doğal büyüklükteki figürleri ve üzerinde duygunun yoğunlaştığı bir tek konuyla pekiştirilmiş kompozisyon birliğini salık vermiştir.

Belki de öğrencilerinin en yeteneklisi ve üslûbunun ilk özümseyeni, *Retour de l'enfant prodigue* (1782, Saint-Roch Kilisesi, Paris) adlı tablosu hâlâ Peyron'un etkisini taşımasına karşın, *Marius à Minturnes*'ü (1786, Louvre Müzesi) Fransız Neo-Klasisizminin başyapıtlarından biri sayılan Jean-Germain Drouais'dir.

Drouais'den sonra, daha yirmisine varmadan David'in en iyi öğrencisi olarak kabul edilen Girodet gelir. *Joseph reconnu par ses frères* (Kardeşleri Tarafından Tanınan Yusuf) adlı tablosuyla, 1789 yılında ilk Büyük Ödülü kazanan Anne-Louis Girodet (Girodet-Trioson olarak anılır), aynı yıl, dinselliği çok romantik ögeler taşıyan ve *les Funérailles d'Atala*'nın (Atala'nın Gömülüşü, 1808, Louvre Müzesi) habercisi olan bir *Déposition du croix*'yı (İsa Peygamberin Çarmıhtan İndirilmesi, Montesquieu-Volvestre Kilisesi, Haute-Garonne) resimledi.

Aynı zamanda yazar ve kuramcı olan Girodet, ilk romantik kuşağın en tipik ressamlarından biridir. Yetenekli ve portre ressamı (*le Général Beauchamps, Cathelineau*) olduğu kadar tarih ressamı (*Napoléon recevant les clefs de* Vienne, 1808; *la Révolte du Caire*, 1810, Versailles Müzesi) olan Girodet'nin derin kişiliği, özellikle, *Déluge* (1806, Louvre Müzesi) ve Malmaison şatosu için Napoléon tarafından ısmarlanan *les Ombres des héros morts pour la patrie, reçues par Ossian dans le paradis d'Odrin*'de (1802) ortaya çıkar: Simgelcri, hayaletleri, kartalları, çıplak kadınlarıyla tam anlamıyla gerçeküstücü bir coşkuya sahip olan bu çok hareketli ve çılgınca allegoriyi hükümdar beğendi fakat çağdaşlarınca anlaşılmadı.

Devrime kadar, ressamların tanınmak ve saygınlık kazanmak için bir tek olanakları vardı: Loncalar başkanının yani o sırada bu görevde bulunan d'Angivilliers'nin sultası altında bulunan Akademi'ye girmek. Görevliler çok güçlü oldukları için, ödüller ve atamalar dalaveresiz olmuyordu. 1774 yılında kazanmadan önce, Roma Ödülü yarışmasında üç kez başarısızlığa uğramış olan David, Akademi'ye karşı büyük bir kin besliyor ve öğretim yönetimini eleştiriyordu. 1790 yılında kurulan Sanatlar Komünü, Akademi'nin dağıtılmasını istedi ve 1791'den itibaren, Salon'da sergileme özgürlüğü sergilere katılan sanatçıların ve yapıtların sa-

yısını iki-üç katına çıkardı. Anlayışların evrimi, konuların seçiminde de benzer bir evrime yol açtı. Krallığın ve kilisenin siparişlerinden yoksun kalan büyük resim ise, portre, janr resmi ve peyzaj gibi ikinci dereceden türler yararına geriledi. 1795 Sergisi'nde ne *Bélisaire*'ini, ne de 1797 Sergisinde yer alan *Psyché et l'Amour*'unu satabilen Gérard çok doğal olarak portreye yöneldi.

Devrimin en ünlü ressamlarından biri Regnault'ydu, ama özellikle David ünlüydü: Ne yazık ki *Serment du Jeu de Paume*'u ile *Le Pelletier de Saint-Fargeau*'sunu tamamlayamadı. Yalnızca kopyalarından biliyoruz ama, bu karışık dönemin iki gözüpek parçası günümüze kalmıştır: *la Mort de Bara* (1794, Musée Calvet, Avignon) ve bir başyapıt sayılan *Marat assassiné* (1793, Musées royaux des Beaux-Arts, Brüksel). Kurucu Meclis (Konvansiyon) milletvekili ve Halk Eğitimi Komitesi'nin etkili üyesi olarak devrimci şenlikler düzenledi. Robespierre yandaşı bir Montagnard olarak, kralın ölümü için oy kulandı. Robespierre'in dostu olduğu için Genel Güvenlik Kurulu üyesi oldu ve birçok tutuklama emri imzaladı.

9 thermidor'dan sonra bir süre tutuklu kaldı, serbest bırakılır bırakılmaz resim çalışmalarına döndü, portre resmi ile 1799 yılında tamamlanan *Sabin Kadınlarının Kaçırılışı*'na (l'Enlèvement des Sabines, Louvre Müzesi) çalışmaya başladı. Hayranlık duyduğu Bonaparte'ın resmi ressamı oldu ve onun yaşamının evrelerini resimledi: *le Passage du col Grand-Saint-Bernard* (1801), *la Remise des Aigles* (1810, Versailles Müzesi), *le Sacre de l'Empereur* (1806, Louvre Müzesi).

Çağdaş tarihe, Napoleon dönemi tarihine duyduğu ilgi onu Antikite'den uzaklaştırmadı: *Léonidas aux Thermopyles* (1814), *Sapho, Phaon et l'Amour* (1809), *Apelle peignant Campaspe devant Alexandre* (1814), *Mars désarmé par Vénus et les Grâces* (1824).

Fransa'da ilk romantik kuşakta yer alan David, çağdaşlarının çoğu gibi, Neo-Klasisizm'e bağlılık ile ateşli bir romantik mizacın bir arada bulunduğu (konulara göre bu iki eğilimden biri öne çıkıyordu) karmaşık bir kişilik gösterdi. Ünü bütün dönemine egemen oldu. O zamana kadar küçümsenen peyzaj, kuralları aşacak ve doğayı yapmacıksız olarak betimlemeye başlayacaktır. Yalnızca bileşik peyzaj yapan Jean Pillement, henüz kimse dağlarla ilgilenmediği halde, yaptığı yolculuklar sırasında, Alp dağlarının buzulları gibi güzelliği kendisini etkileyen görünümlerin resmini yapıyordu. Louis Moreau ve De Machy, Devrim'de yurtseverlerin yıktığı kiliselerin resmini yapıyorlardı. Georges Michel, Bruandet ve Lantara beğeniliyordu.

Bağımsız olan bu üç sanatçı, Crome, Bonington ve Constable gibi İngiliz manzara ressamları zamandizininde romantizmin öncüleri olarak kabul edilmeye lâyıktırlar. O zamana kadar kendi köşesinde kalan Michel, 1791-1814 yılları arasında sergilere katılacak, ama eleştirmenler kendisine karşı düşmanca davranmadıkları zaman görmezlikten geleceklerdir. Bu nedenle, Michel artık resmi sergilerle ilgilenmemeye başlayacaktır. Lebrun ona Ruisdael, Hobbema ve Rembrandt gibi Hollandalı ressamların kopyalarını sipariş etti. Kendini tamamen resmine vererek, Paris dolaylarında yaptığı gezintiler sırasında notlar alarak, 1821'den ölümüne kadar tek başına Montmartre'da yaşadı. 1841'de atölyesinde yapılan bir satışta binden fazla resim, iki bin desen yer aldı. İki yıl sonra tamamen unutulmuş durumda öldü.

Boilly, yalnızca, çağının yaşama biçiminin sadık ve mizah dolu bir tanığıydı. Buna karşılık, François-Marius Granet, Neo-Klâsik etkiler taşımasına karşın, ışık-gölge tekniğinin ve konu seçiminin (*Moines dans leur couvent; Stella peignant une Vierge sur le mur de sa prison; Mademoiselle de la Vallière cultivant un lys dans sa cellule des Carmélites*) kanıtladığı gibi herşeyden önce bir romantik ressam olarak kabul edilebilir.

Ama Napoleon söylencesini yalnızca David, Peyron, Vincent, Drouais ya da Girodet yüceltmedi. Buna Gros, Meynier, Géricault, Delacroix gibi daha başkaları ve Pirenelerin ötesinden de Goya katıldılar.



Girodet-Trioson: *Tufan.* 1806

David'in atölyesine on beş yaşında girmiş olan Gros romantik konulara karşı güçlü bir eğilim gösterdi hemen: Young ve Ossian'ı resimledi, ilke olarak portre ressamlığını benimseyip, Konsüllük ve İmparatorluk'un askeri başarılarının en sadık yorumcularından biri olarak ünlenirken 1801 Salonu'nda *Sapho Leukada'da*'yı (Sapho à Leucade, Bayeux Müzesi) sergiledi. Taslağı şimdi Nantes müzesinde bulunan *Combat de Nazareth* için düzenlenen bir yarışmayı kazandıktan sonra, en önemli çalışmalarından biri olan *Pestiférés de Jaffa* için sipariş aldı. Klasik gelenekten kesinlikle uzaklaşan bu iki tablo derin bir Romantizme tanıklık ederler ve Fransız filozof Maine de Biran'ın dile getirdiği kahramanlık ve yoğun bir iç yaşam tapıncını yansıtırlar.

René Huyghe, Maine de Biran'ın "*cogito*'da, ruh bilgisini, onun, tıpkı evrenin öteki tözleri gibi tamamen bilgi alanımızın dışında bulunan tözünü arayarak, Descartes'in öğretisini gözden geçirdiği"ni söyler. Peki insan kendisine ait olan hiçbir şeyi kavrayamaz mı? Elbette kavrar! "Her *bireysel* kişi, hiç değilse *certissima scientia* olarak, *etken olan bir güç* olduğunu ve *istenç* (irade) tarafından etkin kılındığını bilir. İnsan kendini az çok kavrar, ama bir "bireylik" olarak kavrar, kendi kendini algılar, ama bir güç olarak algılar: "güç-ben...etki-

Antoine-Jean Gros: *Aboukir Savaşı*. Detay



ben... Gücün doğrudan duygusu... etkinliğin gücünün ayrılmaz parçası olduğu varlığımızın gücünden başka bir şey değildir"; ne Gerçekçiliğin temeli olan duyguların, ne de Klasisizmin temeli olan düşüncenin (ideanın) verdiği "kendiliğinden, dolaysız ve apaçık olan bilgi"yi getirir.

Romantizmin ve XIX. yüzyılın üç temel ögesini bir tek cümle açıklıkla kavrayıp dile getirmiştir: "*Canlı bir yoğunluk* olarak duyumsanan *öznel yaşam*'ın sezgisiyle beslenen *bireycilik*". Zaten bu yoğunluk, "sürekli durum değişimi eğilimi"ni de içermektedir. Durağan ve kesin kuralların geçerliklerini yitirecekleri ve sanatın büyük bir yaratıcı serüven ve sürekli devrimci sıçramalar evresine gireceği daha açık bir şekilde açıklanabilir mi? Başta Descartes'cı felsefe olmak üzere eski felsefenin bağlanmış olduğu *Varlık*'ın tanımından, verdiği başdöngüsünün özellikle Alman düşünürleri kendinden geçirdiği *evrim*'in serüvenine geçiliyordu. İnsanın ve onun tinsel özelliğinin bu keşfi, bizim için çok değerli olan Lâtin hümanizmasını koruyarak, Stendhal ve Vigny'nin tutumu gibi Delacroix ve Géricault'nun da tutumunu ilke olarak öne sürmektedir.

Stendhal, Géricault'nun, "Caesar'dan bu yana dünyanın gördüğü en büyük insan"ın görkem ve yıkımından etkilenen bir kuşağa ait olduğunu söyler. Devrimci kargaşanın göbeğinde, 1791 yılında dünyaya gelen Géricault, bütün romantik kuşağın yetiştiği Guérin atölyesine girdi. Atı insana bağlayan sevgisel ve romantik bağların etkisiyle bu soylu hayvanın çekimine tutkuyla kapılan Géricault ona yapıtının bir bölümünü ayırdı: At üzerinde saldıran ve savaşan subaylar, tavlada at alıştırmaları, at yarışları, koşum ve çift atları, at eğitimi. Hepsinde de insan ve hayvanın savaşı ya da uyumu, ortak yengi istençleri söz konusudur.

Géricault 1812 Sergisi'ne *Avcı Subayının Atlı Portresi*'ni (Portrait équestre d'un officier de chasseur à cheval) gönderdi. Tablo bir madalyayla ödüllendirildi ve şaha kalkmış atın ve ışığın içinde kılıçla saldıran subayın atılganlık ve gücü hayranlık kazandı. Ama 1814 Salonu'nda sergilenen, ayağını yere basmış ve atını zaptetmeye çalışan *Yaralı Zırhlı Süvari* (Cuirassier blessé) adlı tablosu eleştirmenlerce iyi karşılanmadı. Belki de bu tabloda İmparatorluk'un düşüşünün simgesini gördüler.

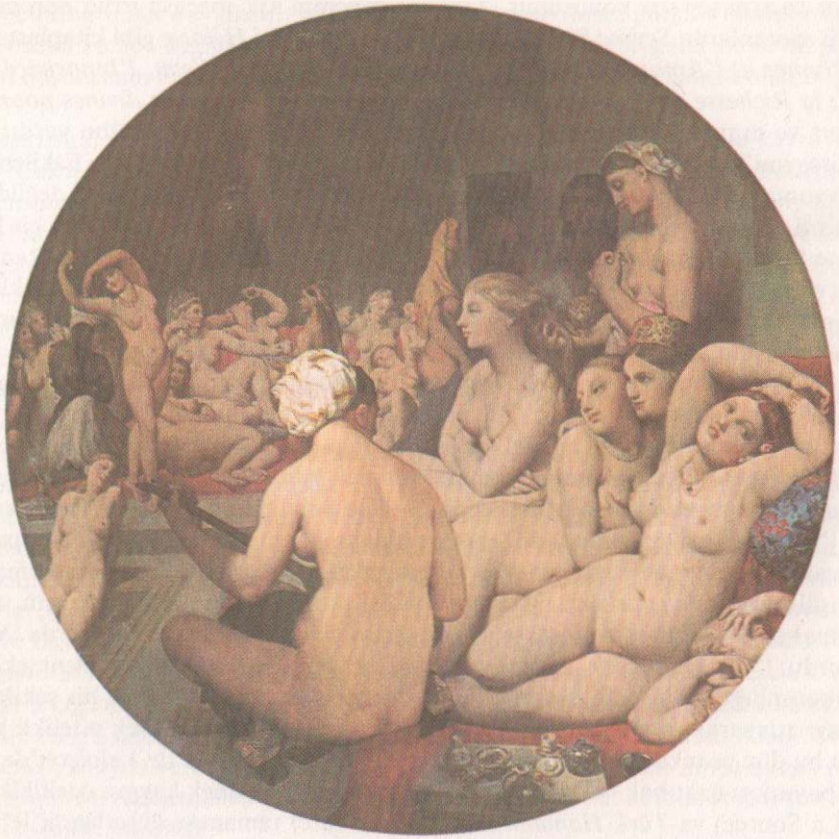
Géricault özellikle hareketli bir duygusal serüvenden kurtulmak amacıyla uzun süre İtalya'da dolaştı, Roma'da Ingres, Delacroix ve öteki Fransız sanatçılarla görüştü, bu görüşmeler kendisi için çok yararlı oldu.

Paris'e dönünce en ünlü tablosuna, *Denizanası'nın Salı*'na (le Radeau de la Méduse, Louvre Müzesi) çalışmaya başladı. On altı ay boyunca durmadan taslaklar yaptı ve son ana kadar kompozisyonunu değiştirip düzeltti. Kafasında Michelangelo'yu taşıyarak, Caravaggio'yu anımsayarak, Gros'dan ve belki de Roma'da tanıdığı Schnetz'ten esinlenerek, romantik resmin doruk yapıtlarından birini gerçekleştirdi. Bu tabloda her şey vardır: Sahnenin duygusal yükü, çeşitli olguların duygululuğu, Okyanusun ortasında tek başlarına kalmış insanların uğradığı yıkım, acı ve yoksunlukla biçimsizleşmiş vücutlar. Géricault, vücutları işleyiş tarzıyla, acı çekenlere ve yüz ifadelerini incelediği, takınak ve saplantılarını anladığı delilere karşı biraz iç karartıcı düşkünlüğüyle, kalın ve yoğun boya tabakalarındaki yalın ve gerçekçi tekniğiyle Goya'ya yaklaşır. Ama romantik resimde her şey bu denli kötümser değildir, ve *Denizanası'nın Salı,* Géricault'nun en tanınmış yapıtı olarak kalmışsa da sanatçı daha az dramatik ve daha güleç temalar da işlemiştir: Örneğin, tutkuyla kucaklaşan birbirine sarılmış aşık çiftin kanıtladığı gibi aşkın yabancısı değildir. Askeri sahnelere (*la Bataille d'Austerlitz,* Versailles Müzesi), tarihsel kompozisyonlara (*le Sacre de Charles X,* Versailles Müzesi), ya da allegorilere (*Ossian évoquant les fantômes,* Hambourg Müzesi) ağırlık veren, ama 1798 Salonu'nda sergilenince ünlenmesine yol açan *Psyché et l'amour* (Psykhe ve Aşk Tanrısı, Louvre Müzesi) adlı tablosunda da görüldüğü üzere aşk sahnelerini betimlemeyi hor görmeyen Baron

Gérard için de aynı şey söz konusudur. Ama bu dönemin aşk sözcüsü Prud'hon'dur. Portre çalışmadığı zamanlarda *Sevme Sanatı, Paul ve Virginie, Yeni Héloise* gibi kitapları resimledi, *Vénus, l'Hymen et l'Amour, Zéphire se balançant au-dessus de l'eau, l'Innocence préférant l'Amour à la Richesse* gibi tabloları yaptı. *La Justice et la Vengeance divines poursuivant le Crime*'i sert ve dramatik görünse de, genel olarak zarif ve ince bir üslûbu vardır.

Restorasyon'la birlikte romantizmin büyük dönemi gelişmeye başladı. Eskilerle yeniler, klasiklerle romantiklerin kapıştığı dönemdir bu. Ama akım bir okulla sınırlı değildir: Ingres gibi klasisizm yandaşlarını, Delacroix gibi romantizm savunucularını, özellikle, bir başka türlü düşünme tarzı, hayatı ve insanı bir başka türlü anlama tarzı etkileyecektir. René Huyghe çok doğru olarak şöyle demektedir: "Ingres, katı antik idealden kesin olarak uzaklaşarak bu anlayışın inkârı olan bir aşırı inceliğe, bir yapmacıkcılık'a (manièrisme) yöneldi. Gerçekte tam anlamıyla burjuva olan titiz gerçekçilik tutkusunun olgunlaştırdığı sanat, Doğu'da haremlerden başka bir şey aramayan ve *Türk Hamamı*'nın nemli ve yumuşacık vücutlarını düşleyen bir kösnüllük tarafından yok edildi." Bu yapmacıkcılık, bir yandan, köhnemiş bir resmi sanat anlayışının Baudry'lerini, Cabanel'lerini ve Bouguereau'larını ortaya çıkartıyordu, ama doğanın derinlemesine incelenmesine uyum sağlamak için David'in güzellik idealinden vazgeçmiş oluyordu. Ingres öğrencilerine, canlı modele bakılarak yapılan desenin gerçekliğini, "doğallık"ını salık veriyor, onlara doğanın çeşitliliğini anımsatıyor, hazırlık çalışmalarından sonra, ancak ikinci evrede özümlemeye, yalınlaştırmaya, biçemleştirmeye müdahale ederek bireysel kişilik üzerinde ısrarla duruyordu. Kendisi, kompozisyonun uyumu için, anatomiyi dikkate almaksızın vücutları uzatmaktan ya da biçimini bozmaktan çekinmiyordu. Modeli yalınlaştırıyordu: "Güzel biçimler, ayrıntılar büyük kitlelerin görünüşünü zedelenmeksizin, sağlamlık ve bütünlüğe sahip olan biçimlerdir" diyor ve ekliyordu: "Dürüst bir şekilde ve belli iç ayrıntıları atlayarak modeli yansıtmak gerekir". Ara renklerin yüksek nitelikli geçişlerine sahip olan bu düz ve tekdüze biçimlendirme, özellikle *la Baigneuse de Valpiçon*'da gözle görülür. Bu boyutları uzatmak ve biçimlerin kıvrımlarını düzenlemek kaygısı özellikle nü'lerde, *Kaynak* (La Source) ve *Türk Hamamı*'nda (le Bain turc) tamamen değerlendirilebilir. Aynı şekilde sanatçı, değerlendirmek istediği figürlerine ışık verir. Çok sayıda desen ve taslak yaparak ağır ağır çalışırdı. *Stratonike*'deki bir hastanın kolu için iki yüz taslak çizdi, ve kolu elli kez resimledi. Odalık'ın fazladan üç omurgası varsa da bu pek önemli değil: Sanatçı yanılmamıştır, bile bile böyle yapmıştır. David, görseldir ve bu alanda gerçekçidir.

Ama Ingres her şeyden önce bir portre ressamıdır. Büyük tarihsel kompozisyonları sürekli olarak eleştirilmişse de, portrelerinin gerçekliği ve modele bağlılığı her zaman teslim edilmiştir. Kendisine ısmarlanan portrelerde, dost işi yaptığı daha doğaçtan portrelerin her zaman ulaşamadığı bir yetkinlik, ayrıntı eksiksizliği aramıştır. Tıpkı Delacroix gibi, İngiliz aristokratik portre geleneğinden ve özellikle de Thomas Lawrence'ın üslûbundan esinlendi. Her ne olursa olsun romantik resim en yetkin gelişimine onunla ulaştı: Kendisine ününü sağlayan *Dante ve Vergilius Ölümden Sonra Ruhların Gittiği Yerde*'yi (Dante et Virgile aux Enefers, Louvrc Müzesi) 1822 Salonu'nda ilk kez sergilediği zaman Delacroix yirmi dört yaşındaydı. Kimilerinin tartışmasına yol açtı ve Thiers ile Gros'da hayranlık uyandırdı. 1824 yılında sergilediği *les Massacres de Scio* (Louvre Müzesi), yeni okulun önderi olan Géricault kısa bir süre önce ölmüş olduğu için, ve bu tablonun resmin katli olduğunu ileri süren Ingres'e karşın kendini hemen kabul ettirdi. Delacroix, aydınlar kadar sanatçıları da coşturan Yunan bağımsızlık savaşı dönemini, Gros ve Géricault'nun benzer kompozisyonlarını aşan bir coşku ve bir renk zenginliğiyle işledi. Ingres'in sürekli olarak doğaya başvurmasına karşın, Delacroix doğanın "bir sözlükten başka bir şey olmadığı"nı ileri sürer ve Baudelaire onun "imgelemin bir yer ve görece bir değer vereceği bir imgeler ve imler ambarı" olduğunu ekler.



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Türk Hamamı*, 1862

Delacroix ve daha çok da ondan önce gelen romantikler sayesinde imgelem, düş ve gönül gözüyle görme temalarını yaratan, gerçekliği sanatçının imgelem gücüne, düşlemlerine, esinlerine ve iç çalkantılarına göre değiştiren bir devindirici güç olacaktır.

İngiliz romantik ressamlarının Paris sergisinde resimlerini sergiledikleri, Delacroix'in Londra'ya gidip Turner, Constable, Reynols, Gainsborough'a hayran kaldığı ve Bonington'ı özümlediği bir dönemdir bu. *Sardanapal'ın Ölümü*'nü (la Mort de Sardanapale, Louvre Müzesi) Londra'dan dönünce yaptı ve 1828 Salonu'nda sergiledi. Kendini imgelem gücüne teslim etti, bizi bugün büyüleyen ama zamanında kavgalara neden olan bir renk bolluğu, coşkusu ve patlamasıyla düşlemini serbest bıraktı.

9 Mayıs 1824 tarihli Günlük'ünde şunları yazar Delacroix: "Usa yatkın resmi hiç sevmiyorum; gereksinimi beni her sorunda çalıştıran amaca ulaşmadan önce, karışık zihnimin heyecanlanması, açılması, yüzlerce tarzı denemesi gerekir". Her kompozisyon için, tıpkı Ingres gibi, üzerinde uzun uzun düşünülmüş bir yapı hakkında karara varmadan önce bol bol desen ve taslak çalışıyordu. *Trois Glorieuses*'den (1830) esinlenerek, 1831 Salonu'nda sergilenen *Halka Önderlik Yapan Özgürlük* (Louvre Müzesi), *Cezayirli Kadınlar* (Louvre Müzesi), *İsa Zeytinli Bahçe*'de (le Christ au jardin des oliviers, Saint-Paul-Saint-LouisKilisesi, Paris) gibi başyapıtlar yarattı.



Eugène Delacroix: *Halkı Önderlik Yapan Özgürlük*. 1830

Her zaman hayranlık uyandıran, her zaman tartışma konusu olan Delacroix, gerçek bir virtüoz olarak, dinsel bir kompozisyondan ekzotik bir sahneye, bir tarih sahnesinden allegorik bir kompozisyona geçmiştir. Arkadaşı Soulier'ye şöyle yazar: "Benim için en lütufkâr olanlar, beni ilginç ama tehlikeli bir şey olduğu için sapınçlarının ve tuhaflıklarının kışkırtılmaması gereken bir deli olarak görmekte el birliği ederler". Bourbonların tekrar yönetimi ele geçirmeleri belli bir klasisizmi yüreklendirmişse de, romantizmin yandaşlarının çoğalmasına engel olamamıştır. Bu yandaşlardan biri, Prud'hon'un atölyesine devam ettikten ve bir David dönemi geçirdikten sonra, Yunanlar'ın davasına bağlanan ve 1827 Salonu'nda sergilenen *les Femmes souliotes* (Louvre Müzesi) gibi birçok tablosunu bu konuya ayıran Ary Scheffer'dir. Kimileri onda romantik okulun şeflerinden birini gördüler, ama kültürü ve yazar yetenekleri onu Shakespeare ve Goethe'yi resimlemeye yönlendirmiş onu Marguerite ve Faust'un ressamı yapmışsa da, yapıtları Delacroix'ninkilerin yoğunluğuna sahip olmaktan çok uzaktır.

Bunların yanında, güçlü bir romantik ressam olan Paul Delaroche yer alır. Ama bu sıfatı onun için Delacroix'ya göre daha sıkınımlı kullanmak gerekir, nitekim bu nedenle de çağdaşları tarafından daha iyi karşılanmıştır. Yapıtı hiçbir siyasal bağlanmayı yansıtmaz ama tarihe karşı aşırı ve romantik bir sevgiye tanıklık eder: Fransa ve İngiltere tarihini konu alan tablolar yaptı, *Jane Grey* (1834, National Gallery, Londra) ve *Assasinat du duc de Guise* (1835,

Condé Müzesi, Chantilly) adlı tablolarıyla ünlendi ve bir "ortayol" şefi oldu. Kardeşi Achille gibi inanmış bir romantik olan Eugène Devéria da tarihe düşkündü: 1827 sergisinde, zamanında Delacroix'nın *Sardanapal'ın Ölümü* ve Delaroche'un *İngiltere Kraliçesi Elizabeth'in Ölümü* (la Mort d'Elisabeth, reine d'Angleterre) gibi bir romantik bildirim olarak kabul edilen *IV. Henri'nin Doğumu* (Naissance de Henri IV) adlı devsel boyutlu bir tablo sergiledi.

Paul Huet ve Théodore Chassérieu'nün, romantik resimde önemli ama pek özel olmayan bir yerleri vardır.

Delacroix ve Bonington'un dostu ve atöyle arkadaşı olan Paul Huet, onlarla birlikte, Fransa'da peyzaj resminin, yalnızca romantizm yönünde değil, aynı zamanda daha sonra Empresyonizm adını alacak akım yönünde gelişmesine katkıda bulundu. Philippe Burty, onun Seguin adasında, "Paris yakınlarında romantik ressamlar için özellikle unutulmuş cennetten bir köşe" bulduğunu yazar. Genç Paul Huet burada, 1820'den itibaren, Constable ve Bonington'ın 1824 Salonu'nda sergiledikleri İngiliz parklarınınkine benzer çalışmalar esinlendiren hâlâ yabanıl durumda bir doğa buldu. *Inondation à Saint-Cloud* (Saint-Cloud'da Su Taşkını, 1855, Louvre Müzesi) gibi tablolarında gerçekçidir, ama Auvergne ya da Fontainebleau ormanından esinlendiği peyzajlarında, coşku ve lirizmi giderek ağır basmaya başlamıştır.

Başarıya ulaştığı bir sırada otuz yedi yaşında ölen Chassériau, döneminin en güçlü kişiliklerinden biri olarak tanınmıştı. Daha on altı yaşında yaptığı portreler, benzersiz bir desen gücüne, sıcak ve duyarlı bir renk uyumuna sahiptirler. Kendisi için "Bu çocuk resmin Napoleon'u olacak" diyen Ingres'in atölyesine on iki yaşında girmişti.

Ingres'den, Delacroix'inkine benzer bir renkçi virtüoziteyle bağlaşacak olan bir desen ustalığı aldı. Dekorasyonunu yaptığı, ama ne yazık ki 1871 yangınında yok olan Sayıştay, en büyüklerin düzeyinde olduğunu ve klasik yetkinliğe ulaşmak için çok özel bir tarza sahip bulunduğunu kanıtlıyordu.

Avignon'daki Calvet müzesinde bulunan *Baigneuse endormie,* Théophile Gautier'yi alabildiğine büyüleyen *la Vénus marine* (1838, Louvre Müzesi), *Esther se parant pour recevoir Assuérus, la Suzanne au bain* (1839, Louvre Müzesi) ve *Ilıklık* (Tepidarium, 1853, Louvre Müzesi) bütün resim sanatının en şiirsel kadın figürleri arasında yer alırlar.

Portreleri, *Père Lacordaire* örneğinde görüldüğü gibi, ifade yoğunluklarında olduğu kadar, *Alice Ozy* ya da *Madame Cabarras* örneklerinde olduğu gibi bazı modellerinin güzellik ve çekicilikleriyle de hayranlık uyandırırlar.

Daumier'nin gerçekçi romantizmi Chassériau'nun aristokratik ve hafif romantizminin karşıtıdır: Çağının tanığı, halkın yolsulluğunun tanığı, yönetici sınıfların adaletsizliğinin, zulmünün, budalalığının tanığı olan Daumier, gravürcü ve ressam yeteneklerini ezilenlerin hizmetine sunarak, öfkesini dile getirip başkaldırır. Mevcut iktidara karşı, adalet örgütüne karşı, keyfi baskılara karşı yaptığı siyasal karikatürleri, taşbaskıları ya da resimleri bütün romantik kavramları kapsar. *Transnonain Sokağı* onun için, *Denizanası'nın Salı*'nın Géricault için olması gibi, bir öfke ve tiksinti çığlığıdır. Özgür ifade tarzı, coşkun üslûbu ve dinamizmi de romantiktir. Ama sona gelinmiştir: İster Daumier ve Courbet'in resmi, ister Daubigny ve Théodore Rousseau'nun resmi olsun, resme birdenbire yeni bir yönelim veren gerçeklik kaygısı ortaya çıkmıştır. Az ya da çok kurgusal savaş sahneleri, şiirsel bitimlemeler, Antikite kahramanları sona ermiştir: Artık esin kaynakları gündelik yaşamda aranmaktadır.

İngiliz romantik resminin ana ilkeleri, 1780'den itibaren, Hume ve Locke'un felsefe metinlerinde açıklanmışlardır, tıpkı Fransız romantizminin ana ilkelerinin Jean-JacquesRousseau'nun metinlerinde yer alması gibi. Ama İngiltere'de romantik resmin doğuşu, Fransa'da olduğu gibi tiyatrodan resime kadar uzanan, yöntemler saptayan bir zorlayıcı kurallar zinciriyle engellenmedi. İngiltere'de, Shakespeare ve Elizabeth çağı tiyatrosundan itibaren, zaman

ve mekân birliği söz konusu değildi. Ossian ve Young, şiirde, imgelem ve düşlemin hiçbir engel tanımadığını göstermişlerdi. Resim alanında iki öncü, Füssli ve Blake, İngiliz resmini, sanrı, kâhinlik ve doğaüstü evrende geliştireceklerdir.

Bir ressamın oğlu olan İsviçre kökenli Füssli ilkin rahip oldu. Geniş kültürünü borçlu olduğu bu meslek, kendini tamamen resim sanatına verdiği zaman, metinlerini kendisinin çevirmiş olduğu Shakespeare ve Milton'dan aktarılmış sahneler gibi yazınsal izlekleri sevmesine yol açacaktır. Elinde meşale ya da büyücülerle çevrilmiş yabanıl bir *Lady Macbeth,* içinde ürkütücü canavarların ve iskeletlerin yer aldığı karabasan sahneleri betimledi. Yarattığı dünya alabildiğine şaşırtıcı, her zaman iç karartıcı, çoğu zaman erotik bir dünyaydı. Bundan dolayı, Füssli'nin yalnızca Romantizmin öncülerinden biri değil, ama aynı zamanda Sembolizmin, hâttâ Sürrealizmin habercisi olduğu kabul edilebilir.

Aynı şeyler, aynı zamanda ressam, şair ve gravürcü olan, bütün ömrü Londra'da geçen, doğa ve gerçekliği tanımayan, düşsellikten, olağanüstü vahiylerinin yer değiştirimini simgeleyen bir "Platon cenneti'nden hoşlanan Blake için de söylenebilir. Kendini bir yalvaç gibi görüyor ve, ezeli ve ebedi olan ile fani olan arasında ayrıcalıklı bir aracı rolünü üstleniyordu. Çocukluğundan itibaren sanrıların kurbanıydı: Bir pencerede Tanrı'yı gördü ve bütün sanatı bu eşi benzeri olmayan deneyin etkisini taşıdı. "Korkunç bir pire hayaleti" ziyaretine gelmediği zamanlar, melekler, ölmüş ünlüler ziyaretçisi oluyordu. Desenci yetenekleri sayesinde, ayrıca Antik ve Gotik sanatlar konusundaki derin bilgisi sayesinde, vahiylerini, doğaüstü güçlerle yaptığı konuşmaları çarpıcı bir biçimde aktarmayı başardı. Aynı zamanda, *Fransız Devrimi* (1791), *Cennet ve Cehennemin Uzlaşması* (1793) gibi yapıtların en iyi ifadesi olduğu devrim idealine bağlandı.

Honoré Daumier: *Transnonain Sokağı*





Théodore Chassériau: *Iliklik*. 1853

Blake, Young'un *Geceler*'ini, *İncil*'i, Dante'nin *İlâhi Komedi*'sini ya da Thornton'un *Pastoraller*'ini resimlediği zaman, düşlemsel ve doğaüstü bir dünyaya, madde dışı varlığın, bilinçaltından doğan yüce ya da korkunç biçimlerde dile geldiği bir evrene sokar, gerçekdışı ve usdışı bir dünyaya götürür bizi. "Usun uykusu canavarlar yaratır" diyen Goya'nın dünyasına ulaşır. Bu iki öncünün (Füssli ve Blake) çok önemli bir rolü olmasına karşın, genel olarak, ideal biçime düşkünlüğün dışında, daha çok gerçekliğe bağlılığı ve sürekli olarak duyguya yönelmesiyle belirginleşen İngiliz romantik resminde aşırı ve yalıtık bir konumları vardır. Resim ve duygunun ilişkisi konusunda, "Resim ve duygu benim için aynı sözcükten başka bir şey değildir", der Constable. Ama bu, her şeyden önce ışığın, rengin ve özellikle de doğanın zaferidir. Portrelerde bile doğanın temel bir yeri vardır: Reynolds'ın *Dalkeith Kontu*, ay ışığında bir köpek ile bir baykuş arasında görünür, Raeburn'ün *Sir John ve Lady Clerk*'i batan güneşin aydınlattığı çarpıcı bir manzarada belirir, Romney'in *Genç William Beckford*'u uzaktan geyiklerin göründüğü bir ormanın kıyısında, antik bir konsola gevşekçe dayanmış olarak ayakta durur. Doğal çevre kadar, portre sahibinin hafifçe küçümser ve bıkkın havası, tavrındaki saygısızlık onu romantik portrenin sık sık öykünülen tipi yapmıştır. Bu etki özellikle Lawrence'de, sonra Delacroix'nın *Baron Schwiter'ın Portresi*'nde görülür. Fransız üslûbuna esin kaynağı olacak ve Boldini ile Van Dongen'e kadar yüz yıla yakın süre egemenliğini sürdürecek olan bu aristokratik portre tipini Lawrence 1815 yılından sonra geliştirdi. Çalışma özgürlüğü ve fırça vuruşundaki duyarlık, 1819 yılında Roma'da yapılan *Papa VII. Pie*'nin portresinde olduğu kadar, 1818'de Viyana'da yapılan *Avusturya Arşidükü Karl*'ın portresinde ya da 1825 yılında Paris'te yapılan *Fransa Kralı X. Charles*'ın portresinde de görülür (Bu üç tablo İngiltere kra-

liçesi II. Elizabeth'in kolleksiyonunda bulunmaktadır). Delacroix, Lawrence'le ilgili olarak şunları söyler: "İnsanın gözünü kamaştırır, ama baş çizimlerinde eşsiz olan deseninin incelik ve gerçekliğini zedelemeden". İngiliz romantik resminin en yetkin türlerinden biri portre olmakla birlikte, bu alanda en yeni bakış açılarına yol açan, İngiliz peyzaj resmi olacaktır.

1790 ile 1810 yılları arasında egemen olan iki usta Constable ile Turner'dir. Aslında birbirlerinden farklıdırlar, fakat ikisi de Wordsworth ve Byron'un şiirlerinden esinlenen aynı duyarlığa ve aynı doğa sevgisine sahiptirler.

Constable, küçük yağlıboya çalışmalarını olduğu kadar büyük kompozisyonlarını da oluşturan bir heyecan, bir coşkuyu yansıtır. Işığın bütün açıklık ve koyuluk derecelerini ve değişimlerini sağlayan yumuşaklığı daha o zamanlar Empresyonizmi muştular. 1820'den itibaren Paris'te ve özellikle de 1824 Salonu'nda olumlu karşılanan yapıtı, başka Huet ve Delacroix olmak üzere Fransız peyzaj ressamlarını derinlemesine etkileyecektir. Parisli resim tacirleri, başyapıtı sayılan *Ot Arabası* (National Gallery, Londra) da aralarında olmak üzere yirmiden fazla tablosunu satın aldılar. Dönemin Fransız sanatçıları onun natüralizmini, tekniğinin özgürlüğünü, renklerinin canlılığını,havanın ve ışığın titreşimleri, meltem, bulutlar ya da dalgaların köpüğü (*Weymouth Körfezi,* 1816, Louvre Müzesi, Paris; *Stonehenge,* Victoria and Albert Museum, Londra) gibi devingen olguları saptama yeteneğini övdüler.

Constable'ın bir şiirsel Natüralizmin sınırları içinde kalmasına karşın, Turner yeni bir yola, Empresyonizme götüren yola girmiştir. Turner her yıl kıta Avrupası'na gidiyor, İtalya ve İsviçre'de dolaşıyor, buralardan bir suluboya ve taslak hasadıyla yurduna dönüyordu. Daha

William Turner: *Batış.* 1805



sonra, büyük boyutlu tuallere çalışırken bunlardan esinleniyordu. Sonunda, kompozisyonu bir genel etkide, doğrusunu söylemek gerekirse konuyu bir hava, bir atmosfer, bir ortam adı verilebilecek şey içinde eritmeye ulaştı.

İsterse Grisons'da bir çığ, Alpler'de bir kar fırtınası, denizin çekildiği bir kumsal ya da bir enkaza saldıran deniz söz konusu olsun, ışık, renk, bir tür sis, nem ve pus yararına konu yitmektedir.

Bir başka yenilik: *Yağmur, Buhar ve Hız* (National Gallery, Londra) adlı tablosuyla resme makinanın girişi. Bu tabloda bir sis görünümüne dalan "Great Western" lokomotifi görülür. Théophile Gautier, *Romantizm Tarihi*'nde (Histoire du Romantisme) şöyle yazar: "Gerçek bir tufandı bu. Çakan şimşekler, kocaman ateş kuşları gibi kanatlar, yıldırımlar altında parçalanan bulut kümeleri, rüzgârın püskürttüğü yağmur kasırgaları: Sanki bir dünyanın sonu görünümü. Bütün bunların arasında, tıpkı bir kıyamet canavarı gibi, karanlıkta kırmızı cam gözlerini açmış ve uçsuz bucaksız kuyruğunu, vagonlardan oluşan omurgasını sürükleyen lokomotif kıvrılıyordu. Hiç kuşkusuz, yeryüzü ile gökyüzünü bir fırça darbesiyle birbirine karıştıran bir çılgın öfkenin çırpıştırdığı bir resim, gerçek bir çılgınlıktı bu, ama bir çılgın dâhinin elinden çıkmıştı."

Turner'in tam anlamıyla özgür bir yöntemi vardır, ama hem empresyonistlerin, hem de sembolistlerin sahip çıktıkları bir yığın olanağa yol açmıştır. Huysmans ve Gustave Moreau kendi doğrulanmalarını onda ararlar. Turner, Bonington ile dosttu, 1820'ye doğru onunla birlikte çalıştı. Bonington resimlerini hem İngiltere'de hem de Fransa'da sergiledi. Fransa'da Huet ve Delacroix ile dost oldu, aynı atölyeyi onlarla paylaştı.

Bonington, romantik tarzda janr (genre) sahneleri ya da tarihsel sahneler yapıyordu, ama özellikle bir peyzaj ressamı olarak değer kazandı. İlişkileri onu tam anlamıyla Fransız, ince ve zarif bir zevk doğrultusunda biçimlendirdi, ama Turner ile Constable'ın etkileri gökyüzüne verdiği genişlikte ve mekân duygusunda görülür. Bonington gibi genç yaşta ölen Thomas Girtin çağdaşları arasında başarı kazandı, Turner ve Constable tarafından hayranlıkla karşılandı. İngiltere ve Fransa yolculuklarında yaptığı suluboyalar Fransız ve İngiliz ressamlar üzerinde büyük bir etki yaptı. John Martin, John Crome, David Cox ve Richard Wilson gibi manzara ressamlarının oluşturduğu topluluk daha gelenekçidir. Bunların kimileri Ruisdael ve Hobbema'dan, kimileri de Cuyp ve Claude Gelée'den esinlendiler.

Avrupa'da önemli bir başarı kazanmış olan Martin, savaş sahnelerine, dramatik sahnelere (*Tufan, Babil'in Düşüşü*), dağ peyzajlarına, kıyamete özgü ışığa gömülmüş küçük insanlarla dolu ezici görünümlere düşkündür.

Crome'a gelince, pazar sahneleri ya da deniz şenlikleri gibi çok daha gerçekçi ve olağan sahne peyzajları betimledi. Buna karşılık Wilson, dağların ortasında bir göl, ırmak kıyısında bir şato ya da İtalyan villası gibi İtalyan anlayışında sakin peyzajlar boyadı. Cox'a gelince, her şeyden önce, ışığın geçiveren, kısa süreli görünümlerini yansıtmaya çalıştı. Nihayet, mizaç bakımından klasik, konu seçimi bakımından romantik olan Stubbs, biraz ayrı bir yerde yer alır. Ata olan tutkusu hiç kuşkusuz onu İngiltere'de hayvan ressamlarının en önemli temsilcisi haline getirdi. Peyzajlar ve av sahneleri de yaptı, ama maymun, aslan, panter ve özellikle at betimlemelerinde olduğu kadar başarılı olamadı. Gros ve Géricault üzerinde belli bir etkisi vardır.

1840 yılından itibaren İngiliz büyük romantik okulu gerilemeye, ve 1850'ye doğru, daha sonra Önrafaelciler adını alacak olan ve bir süre önce Almanya'da ortaya çıkmış olan Nasıralılar topluluğundan esinlenen yeni bir ressam topluluğu oluşmaya başladı. Tıpkı Nasıralılar ve romantik öncelleri gibi izleklerini şiirde aradılar, ama resimlerine her şeyden önce dekoratif bir görünüm vererek, Alman meslektaşlarından daha çok doğaya bağlandılar. Bu yeni güç,

bu yeni eğilim İngiltere'de romantizmin sonunu kesinlikle belirleyecek ve Sembolizme yol açacaktır.

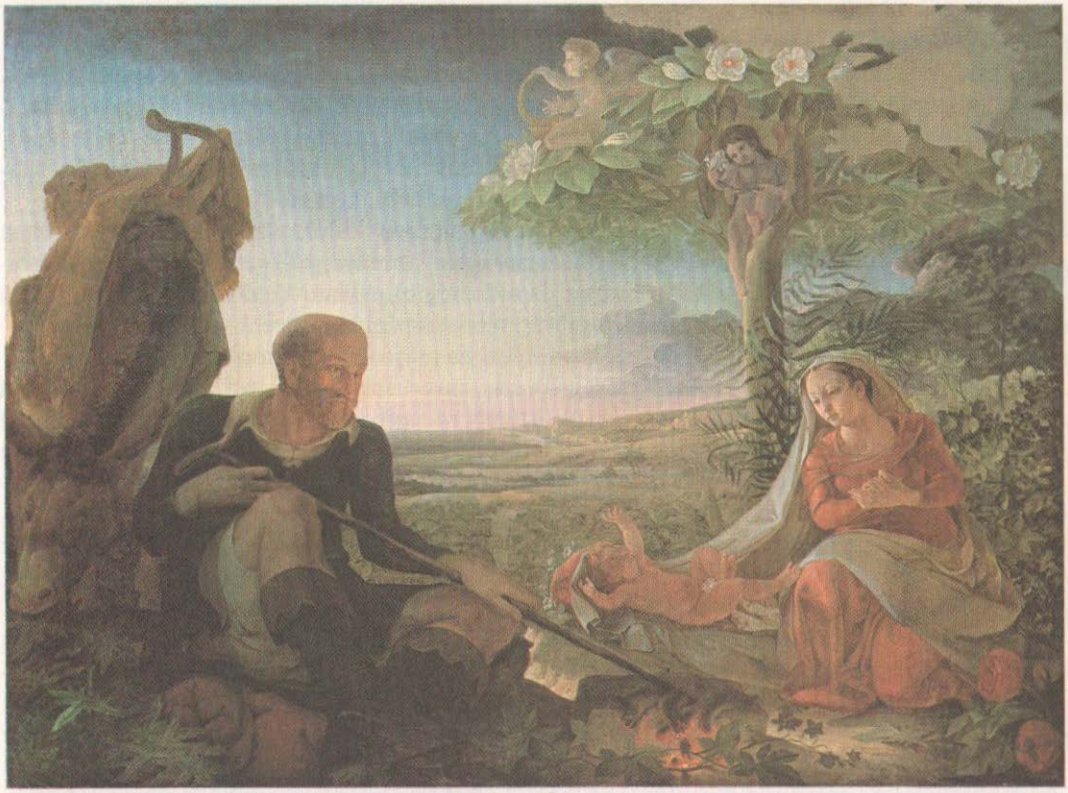
Bu sırada Almanya birçok prensliklere ve bağımsız devletlere bölünmüş olduğu ve Fransa ya da İngiltere gibi, sanatın yeni öğretilerinin geliştirebileceği bir merkeze sahip bulunmadığı için, Romantik akım genel olarak burada başka yerlere oranla daha az türdeş gerçekleşti. Bu edebiyatta olduğu gibi öteki sanatlarda da geçerlidir. Değişik kişilerde aynı zamanda ortaya çıkan birden fazla anlayış, yeni bir düşünme biçimi söz konusudur.

Burjuvaziyi, özgürlüğünü kazanmak için, iktidar sorumluluklarından payını üstlenmek için harekete geçiren bu yeni ideolojiyle beslenen Almanya resmi, 1789 ve 1848 devrimleri arasında, bu yeni anlayışı yansıtacaktır. Fransa'da olduğu gibi, Alman Yeni-Klasikleri, 1780-1850 yılları arasında eski rejimin toplumsal yapılarının temellerini çökertecek olan bu alt üst oluşlar tarafından belirginleştirilen romantik anlayışı yavaş yavaş sindireceklerdir.

1780-1810 yılları arasında, bu Yeni-Klasik etki, duygusal ve etkili tarihsel tabloları David okuluna yakın olan ve 1780'den itibaren Wurtemberg sarayının ressamlığı görevini yürüten Philipp Friedrich von Hetsch gibi, aynı şekilde Paris'te David'in atölyesinde Ingres'le birlikte çalışan ve *Havva* tablosuyla Prud'hon ve Gérard'a yaklaşan, Von Hetsch'in öğrencisi Gottlieb Schick gibi, ya da David'ten sonra Carstens ve Nasıralılar'ın etkisinde kalan Eberhard Wachter gibi sanatçıların üzerinde hâlâ hissedilir. Bu Yeni-Klasiklerin en özgünü Jakob Carstens'tir. Büyük boyutlara olan düşkünlüğü ve kompozisyonlarının tinselliğiyle Philipp Otto Runge'ye yaklaşan önemli bir desencidir Carstens. Runge gibi genç yaşta öldüğü için, yapıtını sağlamlaştırmaya vakit bulumadı. Ama, Antikite'ye bağlı kalarak, kendi kişisel ve özgün formunu bulacak kadar ondan uzaklaşmayı başarmış olması ona saygınlığını kazandırdı. Koch, Cornelius ve Nasıralılar üzerinde belirleyici bir etkisi vardır.

Philipp Otto Runge de Carstens gibi Kopenhag Akademisi'nde eğitim gördü. Başlangıçta Neo-Klasik çizgide yer almasına ve Tieck ile Jacob Böhme'nin etkisinde kalmasına karşın, bu etkilerden kısa zamanda kurtulmuş ve "Artık Greklere benzemiyoruz; yapıtlarının kusursuzluğu karşısında onların duyumsadıklarını duyumsamıyoruz, onların benzeri yapıtları artık yapamayız" demiştir. Peyzaj aracılığıyla, simgesel ve metafizik anlamlarla yüklü bir doğa bireşimini (sentezini) denedi ve saf bir primitifliğe dönüş yaparak, insan yaşamının çevrimini betimleyen bir dizi tablo yaptı. *Günün Saatleri* adlı tablosu bu dizi içinde yer alır. Anlaşılacağı gibi, bütünsel bir yapıt yaratmayı düşlüyordu, ancak kısa ömrü bunu gerçekleştirmesine olanak vermedi.

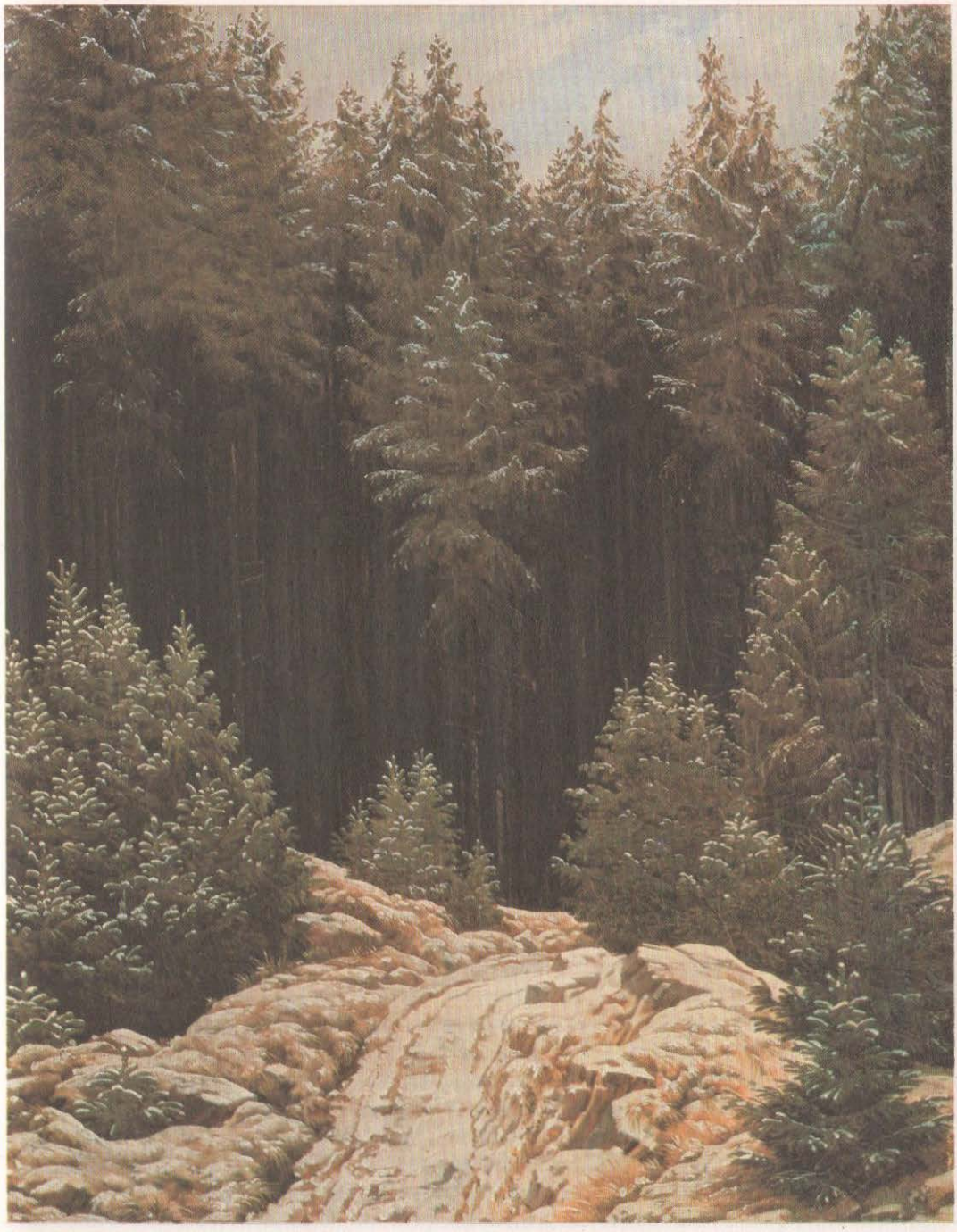
Onun peyzaj ve doğaya ilişkin kuramlarını, hiç kuşkusuz Alman romantik resminin en belirtici temsilcisi olan Caspar David Friedrich yeniden ele aldı. Friedrich, "Weltgefühl"ü, kozmik evren duygusunu Runge ile paylaşır ve tıpkı onun gibi İtalya'yı sanatların biricik vatanı olarak görmeyi kabul etmez. "Ressam yalnızca karşısında gördüklerini değil, fakat kendi içinde gördüklerini de tuvaline geçirmelidir", der. Pomeranya'da doğmuş, romantizmini derinlemesine etkileyen çocukluğunun görünümleri gibi Kuzey Almanya'yla da özdeşleşmiştir: Baltık sahilleri, Harz dağları, Elbe kıyıları. Gün batımlarına, ters ışıklı yapılara ya da kişilere, ayışıklı görünümlere, iskeleti andıran ağaçlara sevgi duymuştur. Binlerce alıştırmasının da tanıklık ettiği gibi doğa olaylarıyla, hava değişiklikleriyle ve mevsimlerin düzeniyle ilgilenmiştir. Runge'nin ülküselleşmiş tinsel yaşam anlayışını paylaşmasına karşın sanatını derin bir doğa bilgisi üzerine oturtmuştur. "Gözlerin algıladığı doğayı ruhunun simgesel bir peyzajına dönüştürür. elle tutulur olguda, Schelling'in düşüncesine ve romantik feslefeye uygun bir şekilde, görünmeyen'in belirtisini görür. Friedrich'in tabloları, yaşam ve insanın ölümü temel sorunu, özellikle de insan, Tanrı ve doğa arasındaki ilişkiler üzerine monologlardır." (H.J.Neidhart). Girişimi daha çok peyzajın "doğaüstüleştirilmesi"ne yöneliktir: O zaman peyzaj he-



Philipp Otto Runge: *Mısır'dan Kaçarken Dinlenme*. 1805-1806

men hemen metafizik, kimi zaman da trajik bir boyut kazanan, zamandan bağımsız bir dekor olarak görünecektir. *Deniz Kıyısında Keşiş* (le Moine au bord de la mer) adlı tablosunda, doğa güçleri karşısında insanın büyük yalnızlığını ve bunun sonucu olan yıkımı dile getirir. Kompozisyonun kendisi de bu yıkıma katılır: Küçücük bir silüet olan keşiş daracık bir toprak parçasının üzerinde durur, ondan sonra uçsuz bucaksız denizle sınırsız gökyüzünden başka bir şey yoktur. Keşiş, bize doğa güçlerinin ortasındaki insan varlığını ve önemsizliğini anımsatmak, peyzajın maddi boyutunu göstermek ya da onun tinsel boyutunu sezdirmek için oradadır.

Fakat Friedrich'in doğa tapıncının, paganlıkla hiçbir ilişkisi yoktur. Kendisi koyu bir hıristiyandı, ve aldığı protestan eğitim nedeniyle, her sanatın dinsel, doğanın bütün görünümlerinin kutsal olduğuna, kutsallığın bir ermişin yüzü kadar, hattâ ondan daha çok, bir dağda, bir ağaçta, bir çayırda dile geldiğine inanıyordu. En yoğun mistik tabloları, orman, dağ ve haçı aynı görüş içinde birleştirdiği tablolarıdır, yani yeryüzü tanrıları ile, haçla olduğu kadar, kompozisyonlarında sık sık yer alan ve mimarisi karşısında heyecan duyduğu gotik kilisesiyle simgelenen İsa Peygamberi bir arada işlediği tablolarıdır. Oyalanma ya da salt melankoliden başka bir şey olmayan XVIII. yüzyıl peyzaj resminden sonra, Friedrich'in amacı, çağdaşlarına, hayranlık uyandırdığı kadar eleştiri konusu olan bir yenilik olarak görünmüştür. Bu yenilik günümüzde Alman romantik resminin en anlamlı ögelerinden biri olarak kabul edilmektedir.



Caspar David Friedrich: *İlk Kar*. 1828

Friedrich'in birçok öğrencisi oldu: Kendisi de peyzaj ressamı, ama aynı zamanda filozof ve yazar (*Peyzaj Resmi Üzerine Dokuz Mektup,* 1815-1824) olan Karl Gustav Carus; Roma' da Nasıralılar'a bağlanan ve atmosfer peyzajlarında başarılı olan Oehme, sonra Heinrich, ve Norveç kökenli olup derin bir doğa duygusuna sahip bulunan ve vatanının kuzeye özgü şiirini dile getiren Dahl; Caspar David Friedrich'in en genç öğrencisi olan Georg Friedrich Kersting'in peyzajlarında olduğu kadar ev içi resimlerinde ve Janr (genre) sahnelerinde de has Alman romantizminin anlatım biçimleri görülür. Karl Friedrich Schinkel'e gelince, durum biraz değişiktir. Aynı zamanda ressam ve mimar olan Schinkel, Yunan sanatına bağımlılık ile Gotik anlayış arasında kararsız kalmıştır: Tam anlamıyla romantik bir uzlaştırma ile bu ikilemi çözümlemeyi başardı. Gotik'in, düşlediği oranda güzel ya da gizemli olamadığını sezinleyerek, yapılarını sağlam ve basık Dorik üslûba göre inşa ederek mimarlık çalışmalarında Gotik'ten vazgeçti; ancak, düşsel evrenini tuale geçirirken Gotik'ten yararlandı (*Bir Irmak Kıyısında Ortaçağ Kenti,* Ulusal Galeri, Berlin). Romantik resim, Runge ve Friedrich'in ardından, Kuzey Almanya'da yavaş yavaş bütün ressamları etkilerken, Viyana Akedemisi çıkışlı bir gençler topluluğu, biçimciliğine karşı çıkarak bu anlayıştan ayrıldı. Daha İtalya'ya göçmeden önce, Lukasbund ya da Ermiş Luc Derneği adını alacak olan topluluklarını kurmuşlardı. Nasıralılar topluluğunun çekirdeğini oluşturacak ve 1810'da boş Sant'Isidoro manastırına yerleşecek olan bu topluluktur. Alman sanatını hıristiyan temeller üzerinde ve Ortaçağ sanatçılarının ilkelerine göre yenileştirmeyi amaçlıyorlardı. Öğretilerini Schlegel, Tieck ve Wakenroder'in yazılarına dayandırıyorlardı ve şef olarak başlarında, Dürer ve Alman Primitiflerini salık veren ressam Franz Pforr ile İtalyan Quattrocentosu'nun (XV. yüzyıl Sanatı) saf primitivizmini öğütleyen ressam Overbeck bulunuyordu. Peter Cornelius'un ve 1817 yılında da Julius Schnorr von Carolsfeld'in topluluğa katılması üzerine, bunların güçlü kişilikleri ona yeni bir hız kazandırdı ve daha da gelişmesine katkıda bulundu. Prusya başkonsolosu Bartholdy'nin daveti üzerine, Roma'daki Zuccaro sarayını İsa'nın yaşamını konu alan fresklerle bezeklediler, daha sonra Villa Massimo Gazinosu'nun dekorasyonu için konularını Dante, Tasso ve Ariosto'dan aldılar. Rafaello ve Pinturicchio'nun Vatikan'da ve Farnesina sarayında gördükleri fresklerinden esinlendiler. Düz ve parlak teknikleri, biraz kişiliksiz fırça vuruşları, renkten belli bir kaçınmaları, benimsenmiş kişiliklerin yer aldığı pırıl pırıl peyzajları aynı zamanda hem Romantizme, hem de Neo-Klasisizmc bağlıdır. Bunlar, her ne olursa olsun, Alman Romantizminin ilk ortak ürünleridir, ve fresk çevrimleri daha sonra Almanya'da, kamu yapılarında, büyük tarihsel kompozisyonların ortaya çıkmasına yol açacaktır.

Massimo fresklerinin tamamlanması üzerine topluluk parçalandı; Overbeck'in dışında hepsi Roma'dan ayrılıp, ders vermek üzere Alman üniversite merkezlerine dağıldılar. Cornelius ile Schnorr'a gelince, Bavyera Prensi I. Louis tarafından Münih Oymataş Müzesini, hükümdarlık konutunu ve Ludwigskirche'yi bezeklemek üzere görevlendirildiler.

Nasıralılar yalnızca büyük insan kompozisyonları değil, aynı zamanda peyzaj çalışmaları da yaptılar. Roma ve Nasıralılar'la dostluk ilişkileri sürdüren Joseph Anton Koch, bu alanda, daha çok Carstens tarzında bir Neo-Klasiktir başlangıçta. Daha sonra, 1803 yılından itibaren, çok belirgin bir biçimde Poussin ve Claude Lorrain'in etkisinde kalarak, doğayı son derece gerçeğe yakın ve büyük bir yalınlık içinde betimledi. Viyana'da Schlegel, Philipp Velt ve Rheinhold kardeşlerin çevresinde toplanmış olan bütün romantik okullar, gezileri sırasında, Salzbourg ve Berchresgaten dolaylarındaki görünümleri birer birer keşfettiler.

Romantik dönemin sonunu iki yetenekli sanatçı, Nasıralılar okulunun estetik idealini folklorik temalarla birleştirmeyi başaran Ludwig Richter ile Moritz von Schwind simgelerler: Koch un öğrencisi olan Richter, İtalyan konulara hayranlık döneminden sonra, doğduğu ülkenin görünümlerini (*Elbe'den Geçiş*) konu alan daha derinlemesine romantik bir resme dönüş ya-



Friedrich Overbeck: *Germania ve Italia.* 1828'e doğru

parken, Schwind masallardan, halk efsanelerinden ve Ortaçağ şövalyelerinden esinleniyordu. "Epik tarz"da tablolar ve gerçekçi peyzajlar yapan, Dusseldorf okulunun şefi kabul edilen Lessing'in de adını anmak gerekir. Nihayet, ağaç üzerine yaptığı gravürleri Dürer'i anımsatan Alfred Rethel ve Kuzey görünümlerinde, deniz ve kıyı resimlerinde başarılı olan Wilhelm Schirmer'i anabiliriz.

Alman resmi artık birkaç romantik sıçramadan başka bir şey yapamayacaktır. Gerçekliği ülküleştiren ve gerçekliğin sadık tasarımını kabul etmeyen geleneksel akademik eğitim, hemen hemen her yerde, Dusseldorf, Münih, Hambourg, Dresten ve Berlin'de giderek terkedildi ve onun yerine figüratif gerçekçilik kabul edildi. Adolph Menzel'in ardından, ilk önemli yapıtlarını 1840 dolaylarında veren yeni bir ressamlar kuşağı, öncellerinin miras bıraktığı kuramların zincirinden kurtuldu ve Alman resmini yeni yönlere götürdü.

Artık bütün ülkelerin sanatçıları, Baudelaire'in dediği gibi, "Aynı zamanda hem özneyi, hem de nesneyi, sanatçının dışında dünyayı ve bizzat sanatçıyı kapsayan etkileyici bir büyü yaratabileceğini" biliyordu. Delacroix'nın belirttiği gibi, "O bunu renklerin, ışıkların ve gölgelerin uzlaştırılmasıyla... ruhun, ruha ulaşmak için renklere ve çizgilere eklediği şeyle başardı."

René Huyghe'e gelince, şöyle bir sonuca varmaktadır: "Romantizm, insanların ağır bir evrimlerinin sonunu simgeler: Bu insanlar kendi varlıklarını farklı kavrıyorlardı, evreni ve evrenle kurmuş oldukları ilişkileri başka başka kavrıyorlardı. Rönesans ile XVIII. yüzyıl arasını kapsayan dönemde güçlü bir şekilde temel atmış olan uygarlık, büyük bir yer sarsıntısıyla alt üst oldu: Katmanların üzerinde durduğu katmanlar düzenini bozdu. En gizli kalmış, en diplerde yer alan katmanlar ortaya çıkıp yüzeyin yapısını çökerttiler.

"Avrupa, kendinde, kendisiyle ilgili olarak kesinlikle düşünmemiş olduğu daha karmaşık, daha zengin ve daha hareketli bir Avrupa keşfetti. Şaşkınlıkları henüz sona ermedi: XX. yüzyılın henüz sonuçlarını değerlendirmekten uzak olduğu bir bunalımı hızlandıran dünya tamamen değişecektir".

Romantizm, sanatın evrimini etkileyecek olan bütün akımlara kapı açmıştır: Yani Sembolizm ve Empresyonizm'e ve bunların yanısıra Kübizm ve Soyut Sanat'a. Artık ne kurallar, ne temel ilkeler, ne de korkuluklar vardır; bundan böyle her şey mümkündür.

ABILDGAARD Nicolas Abraham (Kophenhag 11.9.1743 - Kopenhag 4.6.1809).Önce Kopenhag'da, daha sonra 1772-1777 yılları arasında Roma'da eğitim gördü. İtalyan ressamlarının etkisiyle Neo-Klasik tablolar yaptı, konularını Grek-Roma mitolojisinden aldı *(Yaralı Philoktetes, İnsanların Yazgısını Düşünen Jupiter)*. Bununla birlikte en iyi yapıtları tiyatro, şiir ya da tarihten esinlenerek yaptıklarıdır. Örneğin Ossian, Shakespeare ve Milton'u *(Ay Işığında Final'e Görünen Ataları)*. Sulu çizi ve çini mürekkebiyle yapılmış bu son desende, figürlerin insan ve dost hayvanlarının yapıları, şiirsel bir tasarımın düşsel dışavurumculuğunu (fantastik ekspresyonizmini) vurgulayan büyük ve korkunç kayaların altında ezilen karanlık bir denizin üzerinde yükselen kasırgaların içinde yiter. Abildgaard, XVIII. yüzyıl sonu Danimarka ressamlarının en önemlilerinden biri olarak kabul edilir.

B.Skovgaard: *Maleren Abildgaard* (Kopenhag 1961)

ALLSTON Washington (Waccmaw, Güney Carolina 5.11.1779 - Cambridge 9.7.1843).İtalya ve görünümleri, Poussin'in yapıtı aracılığıyla bu Amerikalı romantik ressamı etkilediler. Avrupa'da bulunduğu sırada, Benjamin West'in yönetiminde Londra'da resme başladı, sonra Roma'da İtalyan peyzajlarını içine sindirdi, Önrafaelciler'in önem verdikleri Ortaçağ'ın çekimine kapıldı. Boston'a dönünce, şövalye kahramanlıklarını konu alan tarihsel resimlerin yanısıra, açıkhava resimleri yapmaya başladı. Gerçekten de, Amerikan kırlarının uçsuz bucaksız enginliğinde, düşünü, büyük mekânlara ve geçmişe olan özlemini doyurabilecek besini buldu *(Florimal'in Kaçışı)*.

J.B.Flagg: *Life and letters of W.Allston* (London 1893) - E.P. Richardson: *W.Allston: a study of the romantic artist in America* (Chicago 1948)

AUGUSTE Jules Robert Auguste, "Monsieur" (Paris 1789 - Paris 15.4.1850). "Monsieur Auguste"ün kişiliği,

Nicolas Abraham Abildgaard: *Culmin'in Ruhu Annesine Görünüyor*



ömrünü güzellik aramakla geçirmiş bir sanat meraklısının gevşekliğiyle, olsa olsa ilginç olabilirdi. Ama onun kişiliği bundan daha fazla bir şeydir. Heykel dalında bir Roma Ödülü kazandıktan sonra ilk Yakın-Doğu yolculuklarından birini yaptı. Burada taslaklar, alıştırmalar ve bir yığın alacalı bulacalı şeylerle geri döndü. Gelişmeyi amaçlamış bir egzotizm duygusunu göklere çıkardı. Evi, romantizmle herhangi bir ilişkisi olanların bir araya geldiği toplantı yeriydi, kimi Mısır sanatını, kimi bir Watteau tablosunun zarif ve renkli güzelliğini keşfedebilirdi burada.

Aynı zamanda, iyi bir renkçi ve kadın desenlerinin kösnül ustası olan bir ressamdı; yüksek nitelikli fırçası heykel alanındaki bütün nitcliklerini arıtmışatırdı.

Hiç kuşkusuz kuşağının en az tanınan sanatçılarından biridir, ama yine de belli bir etkisi olmuştur.

Monsicur Auguste: *Bir Peyzajda İki Odalık*



BINGHAM George Caleb (Augusta Kontluğu 20.3.1811 - Kansas City, Missouri, 7.7.1879). Virginia'da doğmuş, çocukluğu Missouri kıyılarında geçmiş ve burada portre çalışmıştır. 1837 yılında Philadelphia'ya gidip Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'ne devamı etti. Bu sırada janr (genre) resmi yapmaya karar verdi (*Missouri'ye İnen Kürk Tüccarları*, 1845, Metropolitan Müzesi, New York).

Başta Almanya olmak üzere 1856-1859 yıllarında Avrupa'da geçirdiği üç yıl fırçasına daha duygusal bir üslûp kazandırdı. Amerika'ya dönünce, 1846 yılında milletvekili seçildi, resimlerine de yansıyacak olan birçok siyasal etkinliklere katıldı (*Kontlukta Seçim*, 1852).



William Blake: *Büyük Kırmızı Ejderha ve Güneş Işığına Sarınmış Kadın*

BLAKE William (Londra 28.11.1757 - Londra 12.8.1827). Teknik alanda bir devrimci, bir meczup, yalnız bir yaratıcı, çok yönlü bir tutkun, aynı zamanda ressam, gravürcü ve şair olan William Blake, İngiliz resminin en önde gelen ve tam anlamıyla romantik kişiliğidir. Çocukluğundan itibaren, sanatını etkileyecek olan sanrıların acısını çekti. İlkin, kendisine eski kiliselerin ayrıntılarını çizdiren, böylece Gotik sanat ve Ortaçağ üslûbunu öğreten gravürcü Basire'nin yanına çırak oldu, daha sonra girdiği Krallık Resim Akademisi'nde Reynolds'la çalıştı. Heykelci ve desenci Flaxman, etkilendiği ve etkilediği Füssli ile tanıştı. 1784 yılında kardeşiyle birlikte bir atölye açtı, kendisinin resimlediği ilk şiir kitabını yayınladı. Ölen kardeşinin düşünde kendisine açımladığı *Illuminated painting*'i (Kitap resmi) buldu: Bu yöntemle, metin ve suluboya ile çalıştığı gravürü aynı levha üzerine çekebiliyordu.

Genel olarak, saydamlığını sevdiği suluboya tekniğinden çok yararlandı. Michelangelo'nun deseninin etkisinde, kompozisyonunu - mekân figürleri, silüetler -, kendi içindeki gönül gözüyle görmenin buyruğuna verdi. Fransız devriminin çekimine kapılan, Dante, Milton, Swendenborg'un yapıtlarından ve İncil'den esinlenen, mistik ve özgürlükçü bir düşgörünün (vision) peşinden giden Blake birbiri ardınca yapıtlar verdi: *Saflığın Şarkıları* ve *Thal'ın Kitabı* (1789), *Fransız Devrimi* (1791), *Cennet ile Cehennemin Uzlaşması* (1793), *Deneyin Şarkıları* (1794). Daha sonra: *Newton, Nebukadnezar; Urizen'in Kitabı* ve *Los'un Şarkısı* adlı kitaplar yayınladı. Kendi kitaplarının dışında Young'un *Geceler*'ini, *İncil*'in bazı bölümlerini, *İlâhi Komedi*'yi ve Thornton'un *Pastorales*'ini resimledi. Blake, yalnızca edebiyatı, düşleri ve grafik sanatları harman etme tarzıyla değil, ama özellikle evrene melankolik bakışıyla, karmaşık düşlerin ezici varlığıyla bir romantiktir (*Bir Çocuğu Ele Geçirmek İçin İyi ve Kötü Meleklerin Kavgası*, 1795; *Adem, Havva ve Başmelek İsrafil*, 1808; *Cennette Buluşan Dante ve Beatrice*, 1824). Pek az tilmizi oldu, bununla birlikte yaygın bir etkisi vardır. Günümüzde Sembolizmin öncülerinden biri olarak kabul edilir.

H. Richter: *William Blake* (1906) - Mona Wilson: *The Life of William Blake* (London 1948) - A.Blunt: *William Blake* (1960) - J. Daugherty: *William Blake* (New York 1960) - G.B.Keynes: *William Blake, Dichter, Drucker, Poet* (1965) - Kaethe Wolf-Gumpold: *William Blake Versuch einer Einführung in sein Leben und Werk* (1965)

BRÜLLOW ya da BRJULOV Karl (Saint-Petersbourg 12.12.1799 - Roma yakınlarında Marciano 23.6.1852). Fransız kökenli (Bruleau) Rus ressam, Saint-Petersbourg'da doğdu. Bu kentin Sanat Özendirme Derneği'nden aldığı bursla eğitim görmek üzere İtalya'ya gitti. Özellikle, 1833 yılında sergilenen büyük bir tabloyla, *Pompei'nin Son Günü* ile ünlüdür. Temalarını genellikle Antikite ve İncil'den aldı. Yapıtı belli bir romantik coşkuya tanıklık ettiği halde ölümsüz bir iz bırakamamıştır. Turgenyev onunla ilgili olarak, "Brüllow'un dilediğini dile getirebilecek bir yeteneği vardı, ama söyleyecek bir şeyi yoktu...".

O. Wulff: *Neuruss. Kunst* (1932) - O.A.Ljadkowskaja: *K. Brüllow* (Moskova-Leningrad 1740)

CARSTENS Asmus Jakob (St Jürgen, Schleswig 10.5.1754 - Roma 25.5.1798) Yoksul bir ailenin çocuğu-

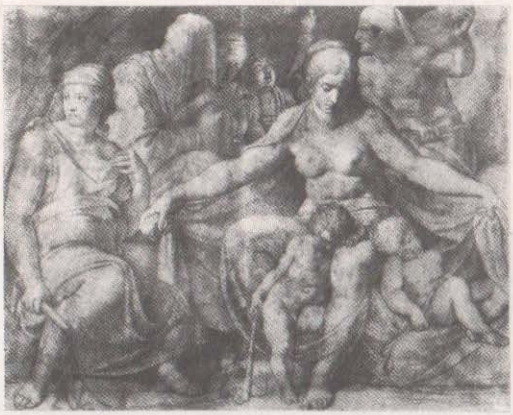
Karl Brüllow: *Pompei'nin Son Günleri*. 1828



dur. Resme istediği kadar erken başlayamadı. Küçük yaşta hayatını kazanmak zorunda olduğu için Kopenhag Akademisi'ne ancak 1776 yılında girdi, burada Abildgaard'ın öğrencisi oldu. İtalya'ya gitti. Almanya'ya geri dönünce, Lübeck'e yerleşip öğreticilik yapmaya başladı. Sonra İtalya'ya geri dönüp ölünceye kadar Roma'da yaşadı. Tam anlamıyla Neo-Klasik ve Nasıralılar üzerinde büyük bir etkisi olan yapıtı, her şeyden önce, çizgili ya da sulu boyayla canlandırılmış desenlerden oluşur. Yapıtlarının konularını mitoloji, Dante ve Ossian'dan almıştır.

A.F.Heine: *A.J.Carstens u. die Entwicklung das Figurenbildes* (1928) - A.Kamphausen: *A.J.Carstens* (1941) - H.Menz: *A.J.Carstens* (1955) - H.v. Einem: *A.J. Carstens* (1958)

Asmus Jacob Carstens: *Gece ile Çocukları.* 1795



CARUS Karl Gustav (Leipzig 3.1.1789 - Dresden 28.7.1869).Ressam ve filozof, Almanya'da karşılaştırmalı anatomi okumuş ve öğretmiş ilk kişilerden biri. Sinir sistemi ve kan dolaşımına ilişkin birçok yapıt yayınladı. Ama biz burada, ilk Alman romantik kuşağı üzerinde belirli bir etki yapan ressam, filozof ve yazar kimliği üzerinde duracağız. *Peyzaj Resmi Üzerine Dokuz Mektup* (1815-1824) adlı kitabını yayınladığı Caspar David Friedrich'in öğrencisi oldu. Ayrıca *Paris ve Ren Kıyıları* (1836) ve *İngiltere ve İskoçya* (1846) adlı kitaplar yayınladı. Bu yapıtlarında, doğanın uçsuz bucaksız bulgulatıcı aynasında, yarattığı canlılar karşısında Tanrı'nın sınırsız büyüklüğünü algılamak tasasını ve romantik görüşünü sergiledi. Desenlerinde *(Yıkıntılar Arasında Gotik Katedral)* düş, derin bir içsel düşgörüyü ortaya çıkartan bir gölge, ışık ve buğu tekniğiyle dile gelir.

P.Stöcklein: *C.G.Carus* (1943)-M.Prause: *C.G.Carus: als Maler* (Diss. Köln 1963)



Gustav Carus: *Goethe'nin Anısına Anıt.* 1832

CHASSERIAU, Théodore (Saint-Domingue 20.9.1819 - Paris 8.10.1856). Annesi sömürgede doğmuş bir Avrupalı, babası ise Fransa'nın Saint-Domingue konsolosuydu. Théodore Chassériau'nun doğumundan sonra ailesi

Théodore Chassériau: *Kendi Portresi.* 1858





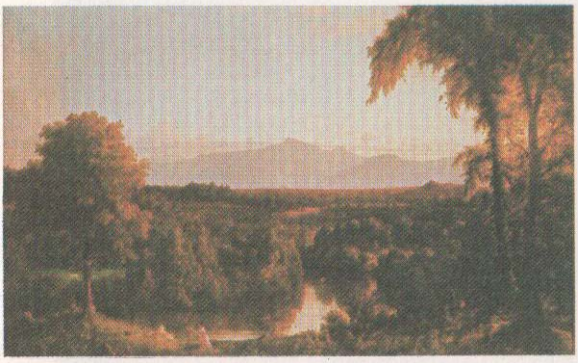
Théodore Chassériau: *Macbeth ve Üç Büyücü.* 1855

buradan ayrıldı. Paris'te, on bir yaşında yanına çırak girdiği Ingres'le 1834 yılına kadar çalıştı. 1838 yılı Salonu'nda, *Deniz Venüsü* (Vénüs marine, Louvre Müzesi, Paris) ve *Suzanne Banyoda* (Suzanne au bain, Louvre) adlı yapıtlarını sergiledi. 1840'da bir yıl kaldığı İtalya'da Ingres'le buluştu. Fransa'ya dönüşünde, renk ile tualin genel yapısı arasında kurduğu dengeyle hayranlık uyandıran birkaç portre yaptı (*Lucordaire, les Deux Soeurs,* -İki Kızkardeş-). Chassériau, birçok duvar dekorasyonu gerçekleştirdi: 1844'de Saint-Merri'de, 1854'de Saint-Roch'da, 1856'da Saint-Philippe du Roule'de bir *İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi* (Descente de Croix), ayrıca, ne yazık ki 1871 yılında bir yangında yok olan Sayıştay'ın freskleri. Bu büyük çalışmalarında, gençliğini etkilemiş olan Ingres'in klasisizmi ile kendi kişisel kösnüllüğü arasında bir denge kurmayı başarmıştır. Potresini yapmak üzere *Konstantin Halifesi Ali-Hamed* (1845 Salonu'nda sergilendi) tarafından davet edildiği Cezayir yolculuğundan sonra renkleri daha da sıcaklaştı. Burada, janr (genrde) sahnelerinde ya da Mağrip evlerinin içini betimlediği resimlerinde, egzotizm tutkusunun başını boş bırakmıştır *(Arap Süvariler; Haremin İçi).* Güstave Moreau ve Fransız sembolistleri onun kişiliğinde bir öncü buldular.

H.Marcel: *Chassériau* (Paris 1911) - L.Bénédite: *T.Chassériau. Sa vie et son* oeuvre, 2 cilt. (1932)

COLE Thomas (Bolton le Moor, Lancashire 1.2.1801 - Catskill, New York 11.2.1848). Amerika ve Avrupa, Cole'ün oluşumuna yön verdiler. İngiltere'de Lancashire'da doğdu, ailesiyle birlikte 1819 yılında Amerika'ya göç edip Ohio'ya yerleşti. İlkin portre ressamı olarak çalıştı, daha sonra peyzaja geçti. 1824 yılında, Philadephia'da Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. Daha sonra gittiği New York'ta yapıtları başarı kazandı. Ama Avrupa'ya yaptığı birkaç yolculuğu saymazsak, yabanıl Catskill dağları bölgesine çekilip ömrünün geri kalan bölümünü burada geçirdi. Daha sonra Hudson River School adıyla ünlenecek olan bazı ressamları buraya çekti.

Avrupa'ya yaptığı yolculuklarda, Claude Lorrain'in, ama aynı zamanda Turner ve Friedrich sanatlarından derinlemesine etkilendi; Yeni Dünya'nın görünümlerinde



Thomas Cole: *Catskill'lerde.* 1837

esin kaynağını buldu'(*Catskill'lerde,* 1837, Metropolitan Museum of Art, New York). Ayrıntılarına kadar titizlikle yapılmış peyzajları, altın rengi bir ışıkta yıkanırlar ve çoğu zaman allegorik ya da düşsel ayrıntılarla bezenmişlerdir (*İmparatorluğun Gelişmesi,* 1835-1836, Historical Society, New York; *Hayatın Yolculuğu,* 1839-1840, Munson-William-Proctor Institute, Utica).

W.L.Nathan in: *Romanticism in America* (Baltimore 1940)

CONSTABLE John (East Bergholt, Suffolk 11.6.1776 - Londra 1.4.1837). Başlangıçta, eğilimini gerçekleştirmesine izin vermek istemeyen babasının karşı koymasıyla karşılaşan Constable, resme, doğduğu kentin çevresindeki güzel görünümlere çalışarak başladı. 1795'de Londra'ya gelip eğitimini sürdürdü, ama bununla birlikte, peyzaj çalışmalarında doğayla rahatça ilişki kurmasına olanak sağlayan Suffolk'a geri döndü. 1799 yılında tekrar Londra'ya gitti, kabul edildiği Royal Academy'de Joseph Farington ve Benjamin West'in derslerini izledi. Gainsborough, Lawrence, Reynolds tarzında bazı portreler yaptı, tarihsel resmi ya da dinsel konuları denedi, ama tekrar hemen peyzaja döndü. Bu dönemde Rubens, Ruysdael ve özellikle Cla-

John Constable: *Weymouth Körfezi.* 1818



ude Lorrain gibi ustaların yapıtlarını inceledi. Bu ustaların sanatçı üzerinde önemli etkileri oldu, ama Constable bu etkiyi çok kişisel bir tarzda yorumlayarak, havanın ve ışığın titreşimleri, rüzgâr, bulutlar ya da dalgaların köpüğü gibi devingen öğeleri tual üzerinde saptamak yeteneğiyle janr (genre) resminin yasalarını değiştirmeyi başardı (*Weymouth Körfezi*, 1816, Louvre Müzesi, Paris; *Brighton Kumsalı*, 1824-1827, Victoria and Albert Mu-



John Constable: *Yelkenliler ve Brighton Kumsalı*, 1824

seum, Londra; *Flatford Değirmeni*, 1817, National Gallery, Londra). Sanatının doruğuna Salisbury peyzajları dizisiyle ulaştı ve bu dizinin en ünlü tablosu *Piskoposun Konutundan Salisbury Katedrali'nin Görünüşü*'dür (1823). 1819 yılında Royal Academy'ye üye seçilmiş olmasına karşın İngiltere'den çok, *Ot Arabası* adlı tablosunun 1824 Salonu'nda başarıyla sergilendiği Fransa'da beğeniliyordu. İngiliz peyzaj resminin tarihinde en önemli rolü oynadı; Barbizon Okulu ve empresyonistler üzerinde belirleyici bir etkisi oldu.

A.Shirley: *J.Constable* (London 1948) - G.Reynolds: *Constable* (1965)

CORNELIUS Peter von (Düsseldorf 23.9.1783 - Berlin 6.3.1867). Winckelmann'ın arkeoloji çalışmalarından ve bulgularından etkilenen, Neo-Klasisizmin çekimine kapılan, Titien ve Tintoretto'ya hayranlık duyan Cornelius, büyük bir Rönesans sanatçısı olmayı düşlüyordu. Doğduğu kentin Akademisinde eğitim gördükten sonra 1811 yılında Roma'ya gidip, Sant'Isidoro manastırına yerleşmiş bulunan Nasıralılar topluluğuna katıldı. Nasıralılar'la aynı sanatsal kaygı ve saplantıları paylaşıyordu: Nitekim bu "Saint Luc Derneği", İtalyan ya da Alman primitiflerinin sanat anlayışlarına ulaşmaya çalışıyordu. Prusya'nın Roma Başkonsolosu Bartholdy'nin siparişi üzerine, toplulukla birlikte Zuccaro sarayının dekorasyonuna katıldı ve iki önemli kompozisyon gerçekleştirdi: *Firavun'un Düşlerinin Yorumu* ve *Kardeşleri Tarafından Tanınan*

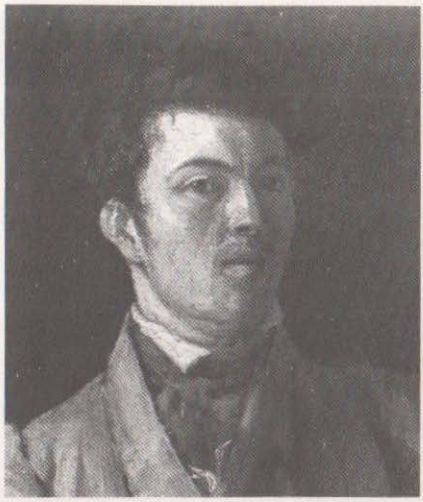


Peter von Cornelius: *Faust ve Marguerite, Marthe'ın Bahçesinde*, 1809'dan sonra

Yusuf (1816'ya doğru, Statliche Museen, Berlin). Almanya'ya dönünce, 1819'da Münih'e yerleşti, burada Oyunaltı Müzesi'nin freskleri ile Ludwigskirche için bir *Kıyamet ve Yargı Günü* yaptı (1830-1838). Cornelius daha çok kuramları ve yaptığı kitap resimleriyle (Faust, Niebelungen) romantik akıma akrabadır.

H.V.Einem in: Wallraf-Richartz-Jb. 16 (1954) - W. Schmidt: Katalog der Cornelius-Ausst. der Nationalgalerie Berlin (1956)

COROT Jean-Baptiste-Camille (Paris 16.1.1796 - Ville d'Avray 22.2.1876). Hali vakti yerinde ve uyanık bir ailenin çocuğu olan Corot'nun hayatını kazanmak diye bir derdi olmadı, ama buna karşılık onun ressam olmasını istemeyen anababasının karşı çıkışlarıyla mücadele etmek zorunda kaldı. İstediğini ancak yirmi altı yaşında yapabildi. Güzel Sanatlar Okulu'na girip ressam Berlin ile Michallon'un derslerini izledi. Paris dolaylarında resim yaparak, desen çizerek eğitimini tamamladı, ama İtalya'ya yaptığı ilk yolculuk (1825-1828) bu alanda çok yararlı oldu. Kendisini büyüleyen İtalya ışığını ve doğasını, üçünü de 1826 yılında gerçekleştirdiği *Colosseo, Forum'un Kalıntıları* ve *Narni Köprüsü* (Louvre Müzesi) adlı tablolarında yansıttı. Tasarımı titizliği, kompozisyonunun belirginliği yaptığı sayısız ön hazırlık çalışmalarının ürünüdür. Fransa'ya dönünce Salon'a (Sergi) birkaç çalışmasını gönderdi, birkaç tarihsel resim denedi, ama dönemin akımlarından klasiklerle romantikler arasındaki kavgalardan, tartışmalarını ve düşüncelerini paylaşmamasına karşın başta Daubigny olmak üzere ressamlarıyla arkadaşlık kurduğu Barbizon Okulu'nun öğretilerinden uzak durdu. Ville-d'Avray'ye yerleşmişti, ama zamanının çoğunu Fransa'yı, Normandiya, Morvan ve Beauce'u do-



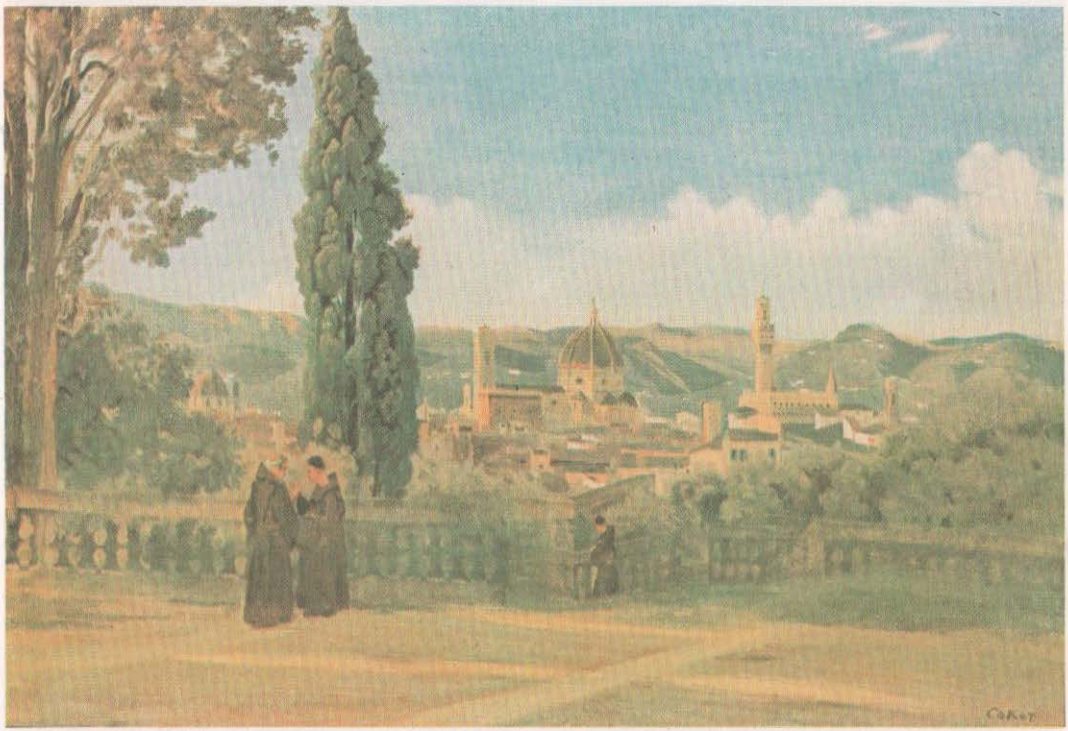
Jean-Baptiste-Camille Corot: *Kendi Portresi*

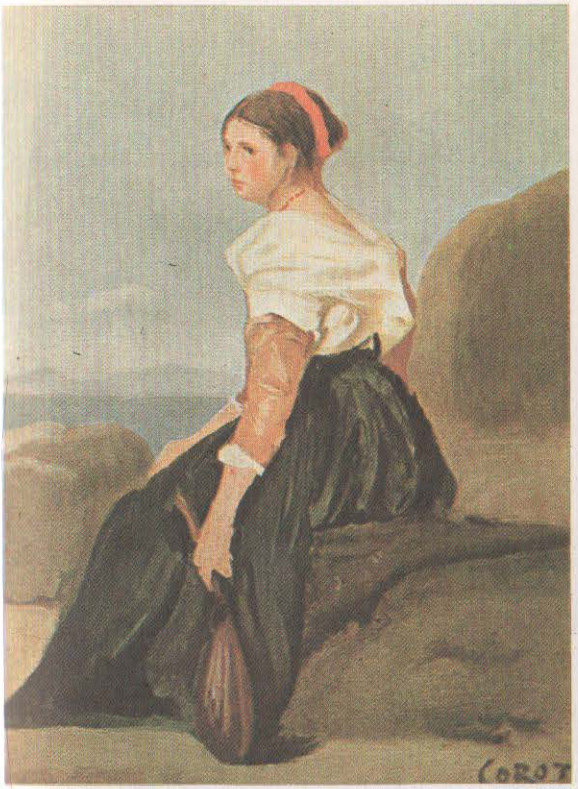
laşmakla geçirdi. Kompozisyonlarının dengesi ve katılığı giderek azaldı, düşlemden biraz yoksun konulara karşın, belli bir yumuşaklık ve daha özgün bir tasarıma yöneldi *(Mantes Piskoposluğu, Chartres Katedrali).* Bazan ülküsel dünyanın iç düşgörüsünde yiten saydamlıkların ince kullanımıyla değişiklikler yaptığı bir egemen renk bireşimi kullandı (*Mortefontaine Anısı,* 1864, Louvre Müzesi).

Bu içsellik ve doğal duyarlık onu, önem bakımından peyzaj düzeyinde olmasa da yaşamı boyunca geliştirdiği bir tür olan portre resmine götürdü (*"Romalı Odalık" Marietta,* 1843, Petit-Palais Müzesi; *Claire Sennegon,* 1845'e doğru; *İncili Kadın,* 1868-1870, Louvre Müzesi); *Mandolinli Çingene Kadın,* 1874, Museu de Arte, Sao Paulo). Sanki daha o zamanlar Degas'nın yapıtının habercisi olan bir renkli izlenimler uyumunun yavaş yavaş egemenliğine girdiği duyumsanır.

J.Meier-Graefe: *Corot* (1930) - M.Sérullaz: *Dessins de Corot au Louvre (Paris 1939)* - *D. Baud-Bovy: Corot* (1957) - A.Robaud: *L'oeuvre du peintre,* Catalogue... par E. Moreau-Nélaton, 5 vol. (Paris 1965)

Jean-Baptiste-Camille Corot: *Floransa, Boboli Bahçelerinden Görünüm.* 1835-1840

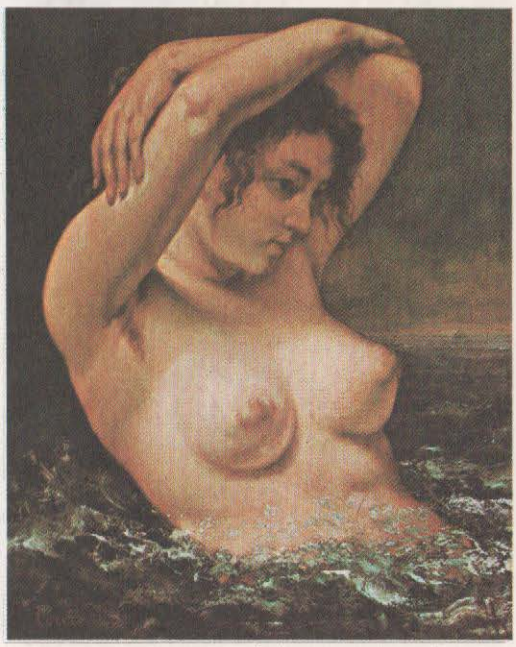




Jean-Baptiste-Camille Corot: *Mandolinli Kadın* 1826-1828

COURBET Gustave (Ornans 10.6.1819 - La Tour de Peitz, İsviçre 31.12.1877). Zengin bir mülk sahibinin oğlu olan Courbet, ilkin Petit Séminaire d'Ornans'da, daha sonra Besançon Krallık Koleji'nde öğrenim gördü. Bu süre içinde, aynı zamanda, Güzel Sanatlar Okulu'na ve David'in eski öğrencisi ressam Flajoulot'nun derslerine devam etti. 1839'da, arkadaşı, yazar Max Buchon'un şiir kitabını taşbaskısıyla resimledi. 1840 yılında Paris'e gitti ve, hukuk öğreniminden vazgeçerek, resim akademilerine ve Louvre'daki kopya seanslarına devam etti. Kendisine örnek aldığı gözdeler, Giorgione, Corréggio, Rembrandt ve İspanyol ressamlarıydı, ama Caravagio'ya ilgi, Gros, Géricault, Ingres ve Delacroix'ya hayranlık duyuyordu. Nü'ler ve portreler yaparak, yaşamını fırçasıyla kazanmaya başladı. Yaptığı çok sayıda kendi portreleri, kendi imgesinin kendisini ne ölçüde büyülemiş olduğunu ortaya koyar: *Pipolu Adam,* Musée Fabri, Montpellier; *Siyah Köpekli Courbet,* Musée du Petit-Palais, Paris. Bohem hayatı yaşadı, birçok siyasal haraketle ilişki kurdu ve ünlü bir portresini (Musée Fabre, Montpellier) yapacağı Baudelaire'le tanıştı. Salon'a gönderdiği ilk tabloları kabul edilmedi, ama 1849'da sergilenen *Ornans'da Öğle Sonu* (Après-dîner à Ornans) başarı kazandı: Yapıt özellikle Ingres ve Delacroix'nın ilgisini çekti. Çalışmalarını *Taş Kırıcılar* (Casseur de pierre) ve özellikle, gürültü çıkartan ve bir anlamda Gerçekçilik'in bildirgesi olan *Ornans'da Gömme Töreni* (Enterrement à Ornans) ile sürdürdü. Ama bu Gerçekçilik (Realizm) değişik biçimlerde karşılandı: 1853 Salonu'nda sergilenen *Yıkanan Kadınlar*'ı (Baigneuses) III. Napoleon tarafından aşağılandı. *Ressamın Atölyesi*'ne (Atelier du peintre) gelince şimdi Louvre Müzesi'nde bulunan bu tablo, *Evrensel Sergi*'ye kabul edilmedi ve bunun üzerine Courbet, protesto olarak, bu tablosunu başka otuz dokuz yapıtıyla birlikte, serginin girişinde bulunan ve "Realizm Pavyonu" adı takılan bir pavyonda sergiledi. Bu sergi, Courbet'nin kendi yeteneğine olan inancını hiçbir bakımdan sarsamayan eleştirmenlere karşın başarı kazandı: Birçok *Kendi Portresi*, *Atölye*, bunların yanısıra *Karşılaşma* (ya da *Günaydın Bay Courbet*) adıyla anılan tablosu onun özseverliğinin (narsizm) apaçık belirtileridir. *Suda Geyik* (1861, Musée des Beaux-Arts, Marsilya) tablosunda da görüldüğü gibi, kimi zaman dramatik boyutlar eklediği sağlam yapılı birkaç peyzajın (*Ornans'ın Büyük Meşesi,* 1864, Museum of Arts, Philadelphia; *Fırtınadan Sonra Etretat Yalıyarı,* 1870, Musée des Beaux-Arts, Marsilya) dışında, çalışmalarını, 1853 yılında yaptığı *Yıkanan Kadınlar*'da olduğundan daha az saldırgan yapan, bu saldırganlığı azaltan sıcak ve kösnül bir ışıkla kuşattığı nü (çıplak) temasına dönüş yaptı (*Kaynakta Yıkanan Kadınlar,* 1862, Metropolitan Museum of New York; *Uyuyan Kadınlar,* 1866,

Gustave Courbet: *Dalgalarda Kadın.* 1868



Petit-Palais, Paris; *Papağanlı Kadın.* 1866, Metropolitan Museum of Art, New York). Siyasal düşünceleri yaşamının sonunda başını iyice belâya soktu. Komün'den sonra, Vendôme sütununun yıkılmasının başlıca sorumlusu sayıldı. Harp divanına çıkartılıp Sainte-Pélagie'ye kapatıldı ve ağır bir cezaya çarptırıldı. Sığınmak zorunda kaldığı İsviçre'de bir süre sonra öldü.

J.Meier-Grafe: *Courbet* (1924) - P.Courthion: *Courbet raconté par lui-même et par ses amis* (1948) - P.Mac Orlan: *Courbet* (1951) - G.Bazin: *Catalogue de l'exposition Courbet* (1956)

CROME John; oğlu John Berna Crome'den ayırmak için OLD (Yaşlı) CROME denir (Norwich 22.12.1768 - Norwich 22.4.1821). İlkin uşaklık yapan John Crome daha sonra bir tabela ressamının yanına çırak girdi. Ama, hiç kuşkusuz, bir özel koleksiyonda bulunan Hollandalı ve İngiliz ustaları inceleyerek ve kopya ederek kendi kendini yetiştirdi. Bu özöğrenimli (otodidakt) Norwich'e re-



John Crome: *Le Boulevard des Italiens.* 1815

Gustave Courbert: *Siyah Köpekli Kendi Portresi.* 1840-1844





Johann Christian Clausen Dahl: *Vezüv'ün Püskürmesi.* 1826

sim öğretmeni olarak yerleşip burada Norwich adlı bir okul kurdu ve yaşamının büyük bir bölümünü bu kentte geçirdi. Paris'e yaptığı bir yolculuğun ürünü olan *Demirci Dükkânı* (1809) ve *Boulevard des Italiens* dışında, John Crome'un yapıtı neredeyse tümüyle peyzaj ve doğayı konu edinmiştir (*Tepeli ve Ağaçlı Peyzaj,* Victoria and Albert Museum, Londra). Tablolarında, bir su tabakasının gerçeksizliğinde yansıyan eski binaları, ışık ve gölge zıtlıklarını, ağaç topluluklarını canlandırarak, Hollandalı ustaların havasını bulmakta şaşırtıcı bir başarıya ulaşıyordu (*Yare Bataklıklarında Ayın Doğuşu,* 1808-1810, National Gallery, Londra); ve bu çalışmalarında insan figürlerine çok az yer veriyordu (*Çoban ve Koyunları,* Tate Gallery, Londra).

H.S.Theobald: *J.Crome's etchings* (London 1906) - C.H.Collins Baker: *Crome* (1921)

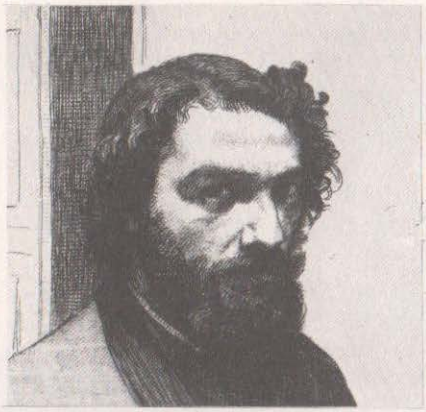
DAHL Johann Christian Clausen (Bergen 24.2.1788 - Dresden 14.10.1857). Babası balıkçıydı. Yaşamını kazanmak için duvar boyacılığı yapmak zorunda kaldı. Ancak yirmi üç yaşında yazılabildiği Kopenhag Güzel Sanatlar Akademisi'nde ressam Eckersberg'in öğrencisi oldu. Danimarka Kralı VIII. Christian'ın çağrılısı olarak gezilerine katıldı, Tirol, Napoli ve Roma'yı ziyaret etti. Geziden çalışmalar ve peyzajlarla döndü (*Vietri'den Görünüş, Capri Adasında, Vezüv'ün Püskürüşü*). 1818 yılında yerleştiği Dresden'de Caspar David Friedrich'in öğrencisi ve dostu oldu. Daha sonra aynı kentin Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmenlik yaptı ve ömrünü burada tamamladı.

Yapıtlarının büyük bir bölümünde Kuzey görünümlerini konu aldı (*Deniz Kazası, Sakson İsviçresi, Kıyılardan Görünüş, Zeland'dan Büyük Kış Peyzajı*).

Arkeolojik araştırmalarla ve Ortaçağ ağaç yapılarının restorasyonuyla ilgilendi. Bunun sonucu olarak 1837'de Dresden'de bir yayını resimledi: *Norveç Eyaletinin İç Kesiminde Çok Eski Zamanlardan Kalma Çok Gelişmiş Bir Mimarinin Ağaç Yapıları.*

J.H.Langaard: *J.C.Dahls Werk* (Oslo 1937) - A.Aubert: *Die nord. Landschaftsmalelerei u. J.C.Dahl* (1947) - L.Ostby: *J.C.Dahl Tegninger og akvareller* (Oslo 1957)

DAUBIGNY Charles-François (Paris 15.1.1817 - Paris 1878). Mesleğin ön bilgilerini peyzaj ressamı olan babasından öğrendikten sonra Roma'da kendisini etkilemeyen bir yıl geçirdi. Daha sonra Güzel Sanatlar Okulu'nda De-



Charles-François Daubigny: *Bracquemond'un Yaptığı Portre*

laroche'un atölycsine girdi. Ayrıca Grassei ile de çalıştı, Corot ile dostluk ilişkisi kurdu ve hayatını kazanmak için tarihsel resimler ve kitap resimleri (özellikle Eugène Sue' nün *Paris'in Gizleri* için) yapıp sattı. Barbizon okulu ressamlarıyla ilişki kurdu, ama onların topluluklarından uzak durdu. Salon (Sergi) jürisinde yer aldı, burada Monet'yi savundu ve onu Durand-Ruel'e tanıttı. Monet, Courbet ve Boudin'le birlikte, yazı, denizinin ışığına büyülendiği Trouville'de geçirdi. Sonunda, Empresyonizm'in habercisi olan gerçek bir okul kurduğu Auverssur-Oise'a yerleşti. Peyzajlarında ince bir yansıma anlayışı egemendir *(Mavnalar, Oise Üzerinde Güneşin Batışı, Deniz, Optevoz Savağı)*; biçimlerin titreşen bir ışıkta yoğunluğunun azaldığı sade renkler kullandı.

L.Delteil in: *Le peintre graveur illustré*, 13 (1921) - E.Moreau Nélaton: *Daubigny raconté par lui-même* (1925)



Charles-François Daubigny: *Oise Üzerinde Güneşin Batışı*

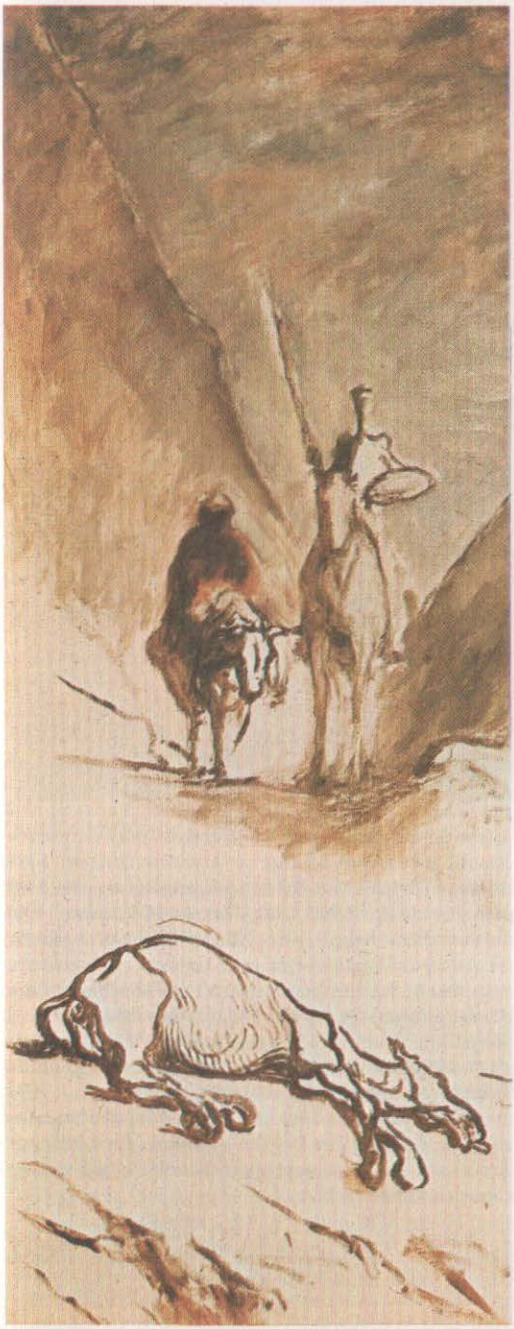
DAUMIER, Honoré (Marsilya 26.2.1808 - Valmondois 10.2.1879). Orta halli bir ailenin çocuğu olan Daumier, 1816 yılında babasının arkasından Paris'e gitti. Yaşamını kazanmak için çok küçük yaşta çalışmak zorunda kaldı, ilkin mübaşir yardımcılığı yaptı, daha sonra bir kitapçıda çalıştı. Bu iş onu kitapla yakınlaştırdı ve Daumier'ye taşbaskı sevgisi aşıladı. İsviçre Akademisi'ne devam ettiği sırada, 1822 yılında tanıştığı Alexandre Lenoir onu heykelcyönlendirdi. 1825 yılından itibaren, Belliard'a taşbaskıcı olarak girdi, sonra desinatör olarak *la Silhouette*'le ve Philippon'un 1830'da kurduğu yeni mizah dergisi *la Caricature*'le işbirliği yaptı. Armut biçiminde, *Gargantua* adlı ünlü Louis-Philippe desenine yeniden başladı, bunun sonucu olarak altı ay Sainte-Pélagie hapishanesine girdi (1832-1833). Hapishaneden çıkınca, *la Caricature*'de yayınlanan taşbaskılardan yola çıkarak, parlamenterlerin bir dizi renkli pişmiş toprak büstlerini yaptı. Bu dayanıksız özgün toprak çalışmalar, 1930'a doğ-



Honoré Daumier: *Eugène Monnier'in Yaptığı Portre*

ru bronza döküldü (eksiksiz dizi yalnızca Lyon ve Marsilya Güzel Sanatlar müzelerinde bulunuyor).

Daumier daha sonra, Diaz, Huet, Jeanron, Barye, Corot ve Daubigny ile birlikte bir tür sanatçılar topluluğunda (ortaklığında) yaşamaya başladı ve kendini ressam ve heykelci olarak tanıtmaya çalıştı. Jürilerin sürekli düşmanlıkları karşısında, ögünü siyasal taşbaskılarla aldı. Bunların en ünlüsü olan *Transnonain Sokağı* (la Rue Transnonain), Nisan 1834 cumhuriyetçiler ayaklanmasını bastırmakla görevli birliğin geceleyin öldürdüğü bir bina sakinlerinin trajik öyküsünü dile getirir. Bu yapıt olayın ancak bir bölümüdür, fakat siyasal gücü ve bağlanması benzersizdir: Daumier, aşırı polis baskılarını ve yazgısını elinde tuttuğu insanların yoksulluk ve güçsüzlüğünü ortaya koymaktadır. *Transnonain Sokağı* için kovuşturma açıldı, *La Caricature* yasaklandı. Bunun üzerine Daumier eylemini *le Charivari*'de sürdürdü ve bu kez, mevcut iktidarı destekleyenlere, yani burjuvalara karşı tavır aldı *(Yüz Birler, Robert Macaire, Adalet Adamları)*. Güncel olayları ve halkın yaşamını yakından izlemeyi sürdürdü *(Sığınanlar, Üçüncü Mevki Vagon)*. 1851 yılında, yarım aylıklı karnı aç subay ve Bonapartist kışkırtıcı ajanı sim-



Honoré Daumier: *Don Kişot ve Ölü Katır.* 1867

geleyen *Ratapoil* tipini yarattı. 1860'da gazetecilikten ayrılıp kendini tamamen resme verdi. Tablolarında taşbaskıcıya özgü anlatım düzeni vardır ve çizgilerin anlatımsal sadeliği ve güçlü tekrenklilikle Goya'nın yapıtına erişirler: *Oymabaskı Meraklısı, Crispin ve Scapin, Çamaşırcı Kadın* (bunların hepsi Louvre Müzesinde bulunuyor), *Don Kişot* (Neue Pinakothek, Münih).

1865 yılında Daumier hemen hemen kör oldu, Corot'nun yardımları sayesinde Auvers-sur-Oise yakınlarındaki Valmondois'ya yerleşti ve burada öldü.

H.Focillon, in Gazette des Beaux-Arts, 71 (1929) - J.Lassaigne: *Daumier* (1938). - F.Grényl: *H. Daumier Fromprobleme seiner Kunst* (Zürich 1946) - C.Roger-Marx: *H.Daumier* (Paris 1949) - G.Schack: *H.Daumier* (Hambourg, Berlin 1965) - R. Rey: H. Daumier (New York 1965).



Honoré Daumier: *Ratapoil*

DAVID Jacques-Louis (Paris 30.8.1748 - Brüksel 29.12.1825). Neo-Klasik ressam Vien'in öğrencisi olan David, 1774 yılında, *Antiochos ve Stratonike* ile Roma Ödülü'nü kazandı (Ecole des Beaux-Arts, Paris). Vien ertesi yıl Roma'daki Fransa Akademisi'ne müdür olarak atanınca David'i de birlikte götürdü; İtalya'yı dolaştılar, müzeleri, koleksiyonları, Pompei ve Herculanum kazılarını ziyaret ettiler. David bu klasik ortamdan etkilendi ve birçok çalışma yaptı.

1780 yılında Paris'e geri dönünce, resimde Neo-Klasisizm anlayışını savundu ve bu okulun önderi oldu. David'e göre, eski Grek ve Romalılar, özellikle heykel alanında, mutlak güzelliği ölümsüzleştirmişlerdir. Bu güzellik anlayışı, denge, dinginlik, ritm, kahramanların vücudu ile çevrelerinin arasındaki uyumla eşanlamlıdır. 1783 yılında, *Hektor'un Ölümüne Ağlayan Andromake* (Ecole des Beaux-Arts, Paris) adlı taslosuyla Akademi'ye kabul edildi. Sonra tekrar İtalya'ya gitti ve 1785 yılında, *Horace'ların Yemini* (le Serment des Horaces, Louvre Müzesi, Paris) adlı tablosunu sergiledi. Bu tablo daha sonra Paris'te sergilenince büyük bir başarı kazandı ve Neo-Klasik sanatın bildirisi olarak kabul edildi. *Sokrates'in Ölümü* (1787, Metropolitan Museum of Art, New York), *Pâris'in Aşkları ve Helena* (1789), *Oğullarının Cesetlerini Brutus'a Getiren Bulucu Muhafızlar* (1789, Louvre Müzesi) adlı tablolarıyla bu yolda yürüdü.

Büyük bir tutkuyla 1789 devrimine bağlandı (*Jeu de Paume Yemini*, Versailles Müzesi). Bir "Montagnard", Marat, Robespierre ve Saint-Just'ün siyasal yandaşı olarak, büyük halk şenliklerinin olağanüstü düzenleyiciliğini yaparken, XVI. Louis'nin ölümü doğrultusunda oy kullandı. Devrimin kurbanları, kuramla hiçbir ilişkisi bulunmayan, ancak dostlarının ölümünden etkilenen bir sanatçının duyumsayabileceği duygular uyandırdı onda. (*Katledilen Marat*, 1793, Musées royaux des Beaux-Arts, Brüksel; *Bara'nın Ölümü*, 1794, Musée Calvet, Avignon). Siyasal tutumu yüzünden 9 Thermidor günü hapsedildi, 1795 affından yararlanarak çabucak özgürlüğüne kavuştu. Bunun üzerine, *Sabin Kadınlarının Kaçırılışı* (l'Enlèvement des Sabines, 1796-1799, Louvre Müzesi, Paris) ile antikiteye dönüş yaptı; hayranlık uyandıran portreler gerçekleştirdi (*Monsieur Sériziat ve Madame Sériziat*, 1795; *Madame de Verninac* -Delacroix'nın kızkardeşidir-, 1799; *VII. Pie'nin Portresi*, 1805; *Madame Récamier*, 1800). Bu portrelerin hepsi Louvre Müzesi'nde bulunmaktadır. Yeni yüzyılın başlamasıyla, yeni bir ideal bulduğu imparatorluk destanının peşinden gitti ve onu *İmparatorun Kutsallaştırılışı Ayini* (1805-1807, Louvre Müzesi, Paris), *Kartallar Korusu* (1810, Versailles Müzesi) adlı yapıtlarında ölümsüzleştirdi. David bu dönemde ününün doruklarındadır. Ama, Restorasyon döneminde, XVI. Louis'nin öldürülmesi için oy verenlerden biri olduğu için sürgüne gönderildi ve Belçika'ya sığındı. Bu ülkede herkesin saygısını kazanmış, öğrencilerinin sevgisiyle kuşatılmış durumda öldü.

Jacques-Louis David: *Kendi Portresi*





Jacques-Louis David: *Sabin Kadınlarının Kaçırılışı*. 1796-1799

R.Cantinelli: *J.L.David* (1930) - D.L.Dawn: *J.L.David, artist member...in:* American Historical Review, 57 (1952) - L.Hautecoeur: *L.David* (Paris, 1954)

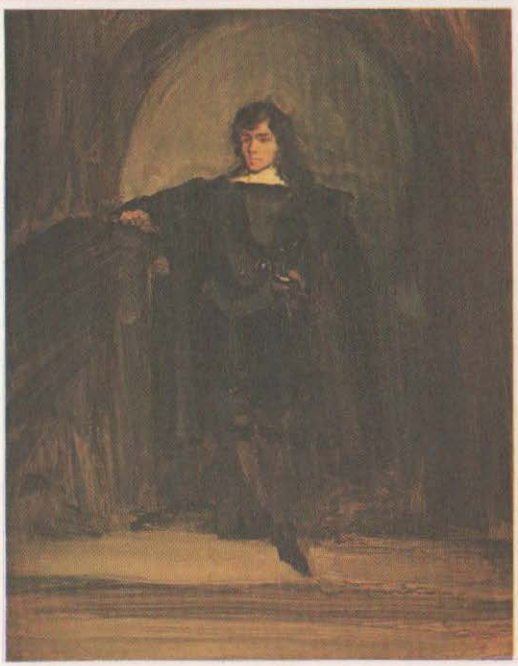
DELACROIX Eugène (Saint-Maurice 26.4.1798 - Paris 13.8.1863). Delacroix, ünlü abonoscu (ince işler yapan marangoz) Riesener'le akrabalığı bulunan bir sanatçı ailenin çocuğudur. Bir söylentiye göre de Talleyrand'ın evlilik dışı oğludur. Çocukluğu Marsilya ile Bordeaux arasında geçti. Babasının ölümü üzerine annesi Paris'e döndü, De-



Eugène Delacroix: *Ofelya'nın Ölümü.* 1844

lacroix burada İmparatorluk Lisesi'ne yatılı olarak girdi. Okulda sağlam bir klâsik kültür aldıktan sonra, akrabası Riesener onu, David'in öğrencisi ressam Guérin'in atölyesine soktu. Géricault ile tanıştı ve onunla birlikte başta Rubens ve Rembrandt'ınkiler olmak üzere kuzeyli ressamların Louvre'daki bütün önemli tablolarını keşfetti. 1822 Salonu'nda *Dante ve Vergilius Ölümden Sonra Ruhların Gittiği Yerde*'yi (Dante et Virgile aux Enfers, Louvre Müzesi, Paris) sergileyerek ün yolunda ilk adımını attı. David'cilerin tedirgin olmalarına karşın, genç gazeteci Adolphe Thiers'nin sözcülüğünü yaptığı eleştirmenler bu tabloyu bir başyapıt saydılar.

Delacroix, kendisini ve çağdaşlarını daha iyi anlamamıza olanak sağlayan *Günlük*'üne de 1822 yılında başladı. Bonington'la tanışması ve İngiliz peyzaj ressamlarının çalışma tarzlarını keşfetmesi, sanatçının nesnelere bakışını önemli ölçüde etkiledi. Bu nedenle, Salon'da sergilenmeden bir gün önce *Sakız Adası Kırımları* (Massacres de Scio, 1824, Louvre Müzesi) adlı tablosunun fonunu değiştirdiği ileri sürülür. 1822 yılında Sakız adasında kı-



Eugène Delacroix: *Hamlet Kıyafetinde Kendi Portresi.* 1824'e doğru



Eugène Delacroix: *Yakub'un Melekle Savaşı.* 1856-1861

lıçtan geçirilen yirmi bin Yunanlının kırımının trajik öyküsünü dile getiren bu yapıt, yalnızca bir siyasal tavır alış değil, aynı zamanda gerçek bir romantizm bildirisi ve aynı yıl asiler arasında can veren Byron'a bir sungudur.

Eugène Delacroix: *Evlerinde Cezayirli Kadınlar.* 1834



Ertesi yıl İngiltere'ye gitti. Burada yalnızca renkçi resmi değil, aynı zamanda Shakespeare'den Byron'a kadar yazınsal akımları da keşfetti.

Dönüşünde, 1828 Sergisi'nde kösnül yüküyle eleştirmenleri kızdıran *Sardanapal'ın Ölümü*'ne (la Mort de Sardanapale) çalışmaya başladı. Siyasal bakımdan bağlanan ve kurtuluş hareketlerinin gelişmesinin çekimine kapılan Delacroix allegorik bir esine yöneldi (*Messelongion Yıkıntılarında Can Veren Yunanistan, Halka Önderlik Yapan Özgürlük*). Tarihi küçümsemez, ama *Liège Piskoposunun Öldürülmesi* (Assasinat de l'Evêque de Liège), kompozisyonunun karamsar lirizmiyle, anekdodik bir yeniden üretimden çok opera dünyasına daha yakındır.

1831 yılında, Fas ve Cezayir'e gitmesi gereken bir diplomat, Mornay kontu, Delacroix'ya kendisiyle gelmesini önerdi. Sanatçı Akdeniz ışığına çarpıldı ve bu ülkelerden birçok taslak defteri ve yeni bir esin kaynağıyla döndü (*Evlerinde Cezayirli Kadınlar,* 1834; *Yahudi Düğünü,* 1839, Louvre Müzesi, Paris).

Paris'e dönüşü çalışma isteğini kamçıladı. *Taillebourg Savaşı* (1837, Versailles Müzesi) ya da *Constantinopolis'in Haçlılar Tarafından Alınışı* (1841, Louvre Müzesi, Paris) gibi tablolarıyla kendini aşarken, bir yandan da resmi siparişleri yerine getirdi: Bourbon Sarayı'nın Kral salonu ve kitaplığı için freskler ve duvar resimleri, Paris'teki Saint-Denis du Saint-Sacrement Kilisesi için bir

Pieta (Çarmıhtan İndirilmiş İsa'yı kucağında tutan resim), Louvre'da Apollon Galerisinin tavanı (*Yılan Python'u Öldüren Apollon* 1849-1851), Komün yangınında yok olan Belediye Sarayı'nın Barış solunu, nihayet Saint-Sulpice Kilisesi Saints-Anges şapelinin dekorasyonu (*Yakub'un Melekle Savaşı*). Delacroix'nın yapıtı 1855 Uluslararası Sergisi'nde resmi onaya kavuştu ve Büyük Onur Madalyası'yla ödüllendirildi. Géricault'nun sürdürücüsü olan sanatçı, katışıksız renklerin kullanımına ve herşeyden önce anlatımsal bir fırça darbesine dayalı kişisel lirizmini yavaş yavaş benimsetti. Bir kösnül olarak, kompozisyonun hazzına, dokununca canlanacakmış gibi görünen kösnülü nesnelerin yığılmasına, ülküselleşmiş bir çizgiye indirgemediği ama kıpraştırmaktan hoşlandığı kadın vücudunun görkemine bıraktı kendini. Ömrünün sonunda Furstenberg Alanındaki atölyesi ile Paris dolaylarındaki kır evi arasında yaşadı.

R.Escholier: *Delacroix, peintre, graveur, écrivain,* 3 vol. (Paris 1926-1929) - A.Battes: Die Farbe bei Delacroix (Diss. Frankfurt 1942) - R.Escholier: *E. Delacroix* (Paris 1963) - G.P.Mras: *E.Delacroix's theory of art* (Princeton, N.J., 1966)

DELAROCHE Hippolyte, ya da **Paul** (Paris 17.7.1797 - Paris 4.11.1856). Aynı zamanda Gros'nun öğrencisi ve Horace Vernet'nin damadı olan Delaroche, çağdaşlarınca oldukça beğenildi. Romantizmi, Delacroix'nınkine göre daha ılımlı, dolayısıyla da daha kabul edilebilir nitelikteydi. Özellikle Fransa ve İngiltere tarihleriyle ilgilenmiş olduğunu belirtmek gerekir (*Duc de Guise'in Katli,* 1835, Musée Condé, Chantilly). Bu konuyu biraz abartılmış bir yapay duygululuk ya da tumturaklılıkla işlemiştir (*Edouard'ın Çocukları,* Louvre Müzesi, Paris; *Londra Kulesinde İdam Edilen Jane Grey* 1834, National Gallery, Londra).

P.Mantz: P.Delaroche (1856) - J.R.Rees: *H.Vernet et P.Delaroche* (London, 1880) - P.Colin: *Le romantisme* (Bruxelles 1935)

Paul Delaroche: *Edouard'ın Çocukları*





Eugène Devéria: *IV. Henri'nin Doğumu.* 1827

Eugène Devéria: *Héloise ve Abélard*



DEVERIA Achille (Paris 6.2.1800 - Paris 23.12.1857) ve **Eugène** (Paris 22.4.1805 - Pau 3.2.1865). Girodet'nin öğrenciliğini yapan Achille yetkin bir desenci ve gravürcüydü. Özellikle sayısız kitap resimleriyle, moda dergilerinde yayınlanan gravürleriyle, bunların yanısıra, romantik dönemin içinde yer alan sanatçılardan yaptığı portrelerle tanındı.

Gene Girodet'nin öğrencisi olan Eugène de iyi bir renk ustasıydı, resimlerinde konu olarak tarihe ağırlık vermiştir. 1827 Salon'unda sergilediği *IV. Henri'nin Doğumu* (Louvre Müzesi, Paris) adlı dev boyutlu tablosu, o sıralar, genç romantik resmin bir bildirisi olarak kabul edilmiştir.

M. Gauthier: *A. et E. Devéria* (Paris 1925)

DIAZ DE LA PENA Narcisse (Bordeaux 20.8.1808 - Menton 18.11.1878). Çok küçük yaşta yetim kaldığı için bir porselen fabrikasına çırak olarak girdi. Paris'e ancak 1830 yılında gelip resim çalışmaya başladı. İlk yapıtlarında Ortaçağ ve Doğu'dan esinlenmişti, ama Théodore Rousseau'yla kurduğu dostluk, Barbizon topluluğuna katılmasına yol açtı. Fontainebleau ormanı, açık havanın ve orman altı bitkilerinin etkisiyle, onun kendini bulduğu yerdir: Peyzajları başlangıçta allegorik ya da mitolojik figürlerle yüklüdür (*Uyuyan Nympha*,



Narcisse Diaz de la Pena: *Gölekli Manzara*

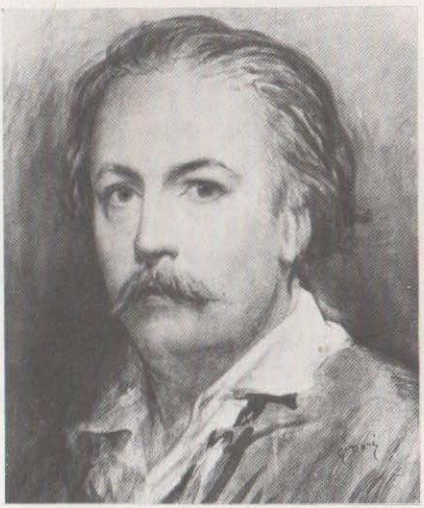
1850-1855'e doğru, Louvre Müzesi, Paris), ama kendini yalnızca doğa betimlemesine vererek bu anlayışından uzaklaştı. Bu tarzda, çoğu zaman alabildiğine belirginleşen, sert fırça darbeleriyle gerçekleştirilen kuvvetli ışık ve gölge zıtlıklarıyla çalıştı (*Fontainebleau Ormanında Jean de Paris Tepeleri*, 1867, Louvre Müzesi, Paris; *Yaklaşan Fırtına*, 1871, Puşkin Müzesi, Moskova).

Gustave Doré: *Gargantua'nın Paris'e Girişi*



R.Ballu: *les Artistes contemporains: Diaz* (1877) - G.Hédiard: *Les Maîtres de la lithographie: Diaz* (Paris 1895)

DORE Gustave (Strasbourg 6.1.1832 - Paris 23.1.1883). Gustave Doré'nin sanatçı yeteneği çok erken ortaya çıktı, çok genç yaşta Desenci ve taşbaskıcı oldu. On beş yaşında, Paris'te, *Charivari, La Caricature* ve *Journal pour rire*'in yöneticisi olan Philippon'la tanışma şansına sahip oldu. Philippon onunla, haftada iki gravürünü yayınlamak üzere, bir anlaşma yaptı. Yoksul ailesine bakabilecek kadar başarı kazandı. Üslûbu gelişti: Karikatür ve



Gustave Doré: *Kendi Portresi*

yansılamadan (parodi) uzaklaşıp, yazın yapıtlarını resimlemeye yöneldi. *Rabelais*'si 1853'te, Balzac'ın *Contes drolatiques*'i 1855'te Eugène Sue'nün *Juif errant*'ı 1856'da yayınlandı. 1861 yılında Dante'nin *Cehennemi*'ni yayınlattı, sonra Hetzel için Perrault'nın *Contes*'unu, 1866'da *İncil*'i 1867'de La Fontaine'in *Fables*'ini Resimledi. Yeteneği, coşkusunun ve imgelem gücünün çapındadır. Kişilere düşsel (fantastik) bakışı, imgenin aşırı ölçüde yok edilişiyle zorlanır. Yeni bir evren kurulmadan önce çizgisi alabildiğine değişime uğrar: *Macbeth'in Büyücülerinin Cumartesi Gece Toplantısı*'nda (Sabbat des sorcières de Macbeth), ateşin çevresinde kaygı verici kişilerin dansı, ürkütücü yıkıntıları aydınlatan yalımların dansıyla uyum halindedir, ve *Buzdağları Arasında Gemi*'si (1876), içinden beyaz kocaman hayaletlere benzeyen buzdağlarının çıktığı beyaz lekelerin sanrılı yan yana gelişinden başka bir şey değildir.

M.Rose: *G.Doré* (London 1946) - K.Farmer: *G.Doré* (1967) - H.Lebalnc: *Catalogue* de l'oeuvre complète de *G.Doré* (éd.1931)

DURAND Asher Brown (Jefferson Village, New Jersey 21.8.1796 - South Orange 17.9.1886). Hudson River School'dan dostlarının yapıtlarından esinlenerek gerçekleştirdiği gravür dizileriyle *(Amerika Görünümü)* başlangıç yapığı peyzaj resmine adanmadan önce, otuz beş yaşına kadar gravür yaptı. *Kardeş Ruhlar* (Kindred Spirits, 1849, New York Public Library), Hudson River School'un önderi ve ustası Thomas Cole'a bir saygı sungusudur. Her şeyden önce, Avrupa'yla bir ilişkisi bulunmayan el değmemiş ve yabanıl bir doğayı betimlemekle yükümlü bir Amerikalı ressam olmak tutkusuna karşın, bir inceleme gezisi sırasında Barbizon ressamları ve bunların kuramlarıyla tanışıktan sonra, bu Catskill görünümlerini, bu kayaları, bu çağlayanları, bu kırık ağaçları, bu mavimsi uzaklıkları, Eski Dünya'nın romantizmine istediğinden çok daha yakın bir duygusal bakış içinde aktarmaktan kendini kurtaramadı.

J. Durand: *The life of A.B.Durand* (New York 1894)



Karl-Philipp Fohr: *Kendi Portresi.* 1816

FOHR Karl-Philipp (Heidelberg 26.11.1795 - Roma 29.6.1818). Münih'te yetkinleşmeden ve bu kentte Alman primitiflerini keşfetmeden önce, ilkin Heidelberg'de, daha sonra da Darmstadt'ta çalıştı. 1816 yılında Roma'ya gitti. Böylece, Latin görünümünü ve Venedik resminin rengini keşfetti. Sanat anlayışı, Alman romantizminin, Roma peyzajlarının klasik yapısının ve ışığının, Koch'un Nasıralılar okulu öğretisinin bir bireşimi (sentezi) doğrultu-



Karl-Philipp Fohr: *Sabin Tepelerinde Manzara.* 1818

sunda gelişti. Deseni son noktasına kadar romantiktir. *Ren Kızlarını Dinleyen Hagen*'i çizdikten sonra Tiber nehrinde boğuldu. Peyzaj resimleri, doğal bir dekor yaratmayı amaçlayan güçlü bir renk değerlendirme anlayışını kanıtlar. Ters ışıklı ağaçların yapısı, dağların mavimsiliği, Roma kırlarının görünümünü her şeyden önce bir duyarlık uyanışı sayan sanatçıların çizgisinde yer aldığına tanıklık eder (*Tivoli'de Çağlayanlar*, Stadelsches Kunstinstitut, Frankfurt).

A.V.Schneider: *C. Ph. Fohr Skizzenbuch Buldnisceichnungen Ot. Künstler in Rom* (1952) - G.Poensgen: *C. Ph. Fohr und das Café Greco* (1957)

FRIEDRICH Caspar David (Greifswald 5.9.1774 - Dresden 7.5.1840). Friedrich'in romantizmini, kuşkusuz, çocukluğunun görünümleri etkiledi: Baltık kıyıları, Harz dağları, buzların çözülmesi sonucu erkek kardeşinin içinde boğulduğu Elbe kıyıları, yirmi yaşına kadar yaşadığı doğduğu kent, Dresden'e kesin olarak yerleşmeden önce Kopenhag Güzel Sanatlar Akademisi'nde dört yıl geçirdi. Dresden'te Kleist, Tieck, Novalis, Runge gibi büyük Alman romantiklerle ve 1810 yılından itibaren de Goethe ile ilişki kurdu.

Derinlemesine bir çözümlemeden çok "peyzajın doğaüstüleştirilmesi"ni amaçlıyordu. Bu bakış açısı onu Goethe'nin felsefe anlayışından çok Gustav Carus gibi bir bilgine, çok yakın ilişkiler kuracağı Norveçli Dahl gibi bir ressama daha yakınlaştırdı.

Yapıtlarının oluşumunu yönlendiren duyguları öylesine yoğun bir biçimde yaşıyordu ki bir zihinsel hastalığa yakalandı ve yaşamı trajik bir sonla noktalandı.

Sanatı, teknik planda, dikkatsiz bir seyircinin gözünden kaçabilecek bir desen nesnelliğinin, özel bir renk kullanımının ve bir yapı kaygısının kanıtıdır. Kederli ve bomboş, hemen hemen "sürrealist" bir evrenin habercisi olan bu biçimsel yetkinlikten kaynaklanan bir tür huzursuzluk ortaya çıktı kısa zamanda. Bu zamana bağlı olmayan peyzajlar ve dekorlar dünyasında, romantik bir operada olduğu gibi, bütün tekrarları ressamın ruhsal durumuyla ilişkili bulunan gerçek anabezekler (leitmotiv) belirdi.

Sanatçının dünyasına sürekli bir ölüm duygusu egemendir. Bu duygu çam ağaçlarının ortasında trajik bir biçimde ortaya çıkar *(Dağlarda Haç ve Katedral)*, bununla birlikte bu duygu, kutsal ve kurtarıcı bir çile ve kilise anlayışıyla yumuşatılmıştır.

Doğa tuhaf bir şekilde düşman bir arkadaştır (*Buz Denizi*. 1823-1824'e doğru, Kunsthalle, Hambourg); insanın içinde pek rahat etmediği çetin bir dekordur doğa (*Ayı Seyreden İki İnsan*, 1819, Gemalde-galerie, Dresden; *Rügen Adasında Peyzaj*, 1816, özel kolleksiyon; *Denizde Ayın Doğuşu*, 1820-1826, Staaliche Museen, Berlin). Tablolarında insan yapay olarak konulmuş gibidir, bize sırtını dönmüş ve düşlerinde yitmiştir. Renkleri, desen ve konuların çok dramatik niteliklerini başarıyla ısıtır.

En anlamlı yapıtlarından biri hiç kuşkusuz *Deniz Kıyısındaki Keşiş*'tir (1808-1809), bu tabloyu Prusya krallık prensi sergilenir sergilenmez satın almıştır. Friedrich, bizi resmin ötesine bu tablodaki kadar hiçbir zaman götürmemiştir. Tual birbirine eşit olmayan üç bölüme ayrılmıştır: İlk planda beyaza yakın bir toprak, birkaç beyaz köpükle kabartılmış, neredeyse, siyah bir deniz ve devsel bir gökyüzü.

Küçücük, kahverengi bir silüet olan keşiş hafifçe sol tarafa sığınmıştır. Bu karaltı öylesine küçüktür ki sanki tabloya bir canlılık getirmekten çok uçsuz bucaksız doğa karşısında insanın varlığının yok edilmesi amaçlanmıştır.



Caspar David Friedrich: *Kendi Portresi*. 1810'a doğru

Caspar David Friedrich: *Buz Denizi*. 1823-1824'e doğru





Caspar David Friedrich: *Kuğular*. 1820

Işık yayılmayı başaramamıştır; toprak, su ve hava gibi üç ögeye bir varlık kazandırmak için kullanılmıştır. Fırça darbeleri ilk ikisini, yani toprak ve suyu belirginleştiriyorsa da havanın beyazdan yeşile uzanan rengi tablonun dengesini bozan geniş bir leke gibidir. Bu aşırı boşlukta biraz da yıkıcı nitelikle bir soyutlama isteği göze çarpar.

Friedrich'in önemli bir etkisi oldu. Resim evreni, deseni, iç yansıması, neredeyse madeni bir evrende, XIX. yüzyıl Alman sanatının bütün yönelimlerini güçlü bir şekilde içeriyordu.

E.Bauer: *C.D.Friedrich Ein Maler der Romantik* (1961) - Irma Emmrich: *C.D.Friedrich* (Weimar 1964)

FROMENTİN Eugène (La Rochelle 24.10.1820 - Saint-Maurice 27.8.1876) Fromentin edebiyatcı, sanat eleştirmeni ve ressamdı. Günümüzde özellikle *Dominique* adlı romanı ve gezi öyküleriyle tanınan bir yazardır, resim alanında ise iki özelliği göze çarpar: Bir yandan, kendisi için bir esin kaynağı olacak olan Kuzey Afrika'nın egzotizminin (Cezayir'e birçok yolculuklar yaptı) etkisi altında bir yolculuk ve ışığa vurgun peyzaj ressamı (*Şahin Avı*, 1863, Louvre Müzesi, Paris); öte yandan, Hollanda ve Belçika müzelerini ziyaret edecek ve buralardan çok önemli bir yazınsal çözümleme (*Geçmişin Ustaları*, 1876) geti-

Eugène Fromentin: *Şahin Avı*; tazı payı. 1863





Johann Heinrich Füssli: *Lady Macbeth.* 1784

recek kadar Kuzey resmine düşkün, tutkulu bir renkçi ressam.

A.Lagrange: *L'art de Fromentin* (Paris 1952) - P.G.Castex: *La critique d'art en France du XIX^e siècle, 2 vol.* (1958)

FÜSSLİ Johann Heinrich (Zürich 6.2.1741 - Putney Heath, Londra 16.4.1825). Füssli ilk resim bilgilerini ressam olan babasından öğrendi. Daha sonra, din adamı olmaya karar verdiği için, özellikle Latince ve Grekçe alanla-

rında olmak üzere sağlam bir klasik eğitim gördü, ayrıca Shakespeare'i Almancaya çevirecek kadar İngilizce öğrendi. Bununla birlikte, bu tasarılarından vazgeçti, ressam olmaya karar vererek 1763 yılında Londra'ya gitti. Reynolds'un tavsiyeleri üzerine İtalya'ya geçti ve burada birkaç yıl geçirip kalıntılardan, eski anıtlardan ve Michelangelo'dan etkilendi (*Yıkıntıların Karşısında Ressam* 1778, Kunsthaus, Zurich). Londra'ya dönünce, üslûbu neo-klasisizmin güçlü etkisini korudu ama melankoliyle yüklenerek kısa bir süre sonra fantastik ve düşsele yöneldi. Birçok değişkesini yapacağı *Karabasan* (1781, Kunsthaus, Zurich) adlı tablosu onu halka tanıttı.

Milton'un yapıtlarını resimledi, Shakespeare'den esinlenerek (*Titania, Bottom ve Periler, Lady Macbeth*), erotik ya da ölümle ilgili artdüşünceden yoksun bulunmayan kaygı verici bir dünya yarattı.

1790 yılında seçildiği *Krallık Akademisi*'sinde (Royal Aeademy) 1799'a kadar estetik dersleri verdi. En aşırı Alman fantastiği ile en romantik İngiliz düşlerinin bireşimi olmayı başaran verimli bir meslek yaşantısından sonra Londra yakınlarında öldü.

P.Ganz: *Die Zeichnungen J.H.Füsslis* (1947) - F.Antal: *Füssli studies* (1956) - U.Ditcburn-Bosch: *J.H.Füsslis Kunstlehre* (1968)

GAINSBOROUGH Thomas (Sudbury, Suffolk 14.5.1727 - Londra 2.8.1788). Suffolk kırlarında tek başına bir peyzaj çıraklığı yaşadıktan sonra, 1733 ve 1745 yılları arasında, o sırada Londra'da bulunan Fransız gravürcüsü Gravelot ile çalıştı. Daha sonra, St.Martin Lane Akademisi'nde tarih ressamı Francis Hayman'ın atölyesine girdi. Bu oldukça sıradan ressamın yanında dört yıl çıraklık yaptı, bu arada, peyzaj ve portre ressamı olarak tanınmaya başladı. Bu sırada, özellikle, peyzaj ressamı olarak büyük bir başarı kazanmasını sağlayan *Chaterhouse*'u (1748, Foundlin Hospital, Londra) ve tualin büyük bir bölümünü manzaranın kapladığı portreler (*Mr ve Mrs Andrew*, 1748, National Gallery) yaptı. Bir süre Ipswich'te yaşadıktan sonra, 1759 yılında zamanın moda kaplıca merkezi Bath'e yerleşti, ve burada kısa bir zaman içinde gözde bir portre ressamı oldu. Zengin müşteriler, kişilerin ruhsal gerçekliğini her zaman gerçeğe uygun biçimde ama iyi niyetle tuale geçiren bu ressamın yeteneğini hemen değerlendirdiler. 1770 yılına doğru en özgür yapıtını, genellikle, mavıyi soğuk bir renk kabul eden Reynolds'a bir meydan okuma sayılan *Blue Boy*'u (Mavi Çocuk) gerçekleştirdi. Ama belki de Watteau'nun *Gilles*'inin bir öykünmesinden başka bir şey değildir bu tablo. Gainsborough 1774



Thomas Gainsborough: *Mrs. Richard Brinsley Sheridan.* 1783

Thomas Gainsborough: *Kendi Portresi.* 1787

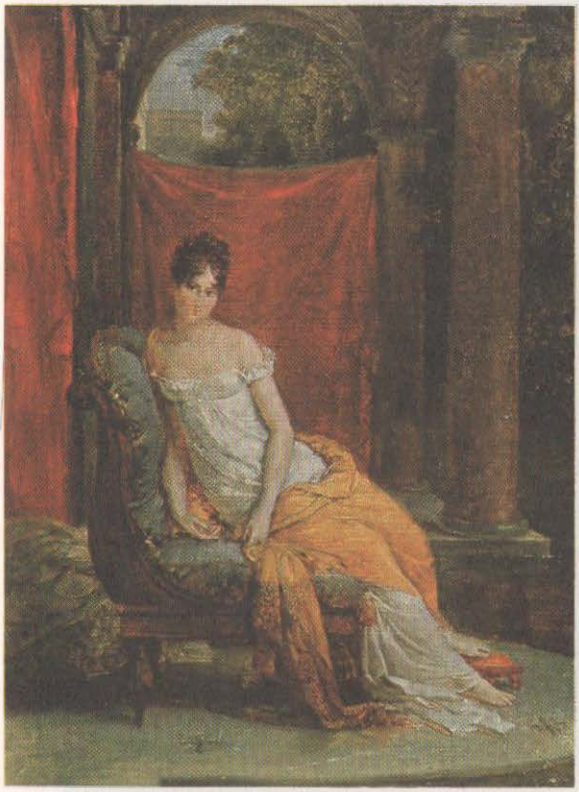




Thomas Gainsborough: *The Blue Boy (Mavi Çocuk).* 1770

yılında Londra'ya döndü. Resim hayatını bu kentte yeni portreler (*Mrs Sheridan*, 1783, National Gallery, Londra) ve "fantezi" resimleri yaparak tamamladı. Renk sayesinde, ışığı ve şiirsel bir boyut vererek varlıkların ve nesnelerin özünü yansıtmayı başardı. Sanatı, sona eren XVIII. yüzyıl akımlarının bir bireşim taslağı niteliğindedir.

●.Millar: *Gainsborough* (1950) - E.Waterhouse: *Gainsborough* (Londra 1958)



François Gérard: *Madame Récamier*. 1802

GÉRARD François (Roma 4.5.1770 - Paris 11.1.1837). Babası Fransa'nın Roma büyükelçiliğinde idare memuruydu. Annesi İtalyandır. Genç yaşta Paris'e geldi ve 1784 yılında resim çalışmalarına destek olan David'in atölyesine girdi. Başlangıçta, neo-klasik anlayış içinde tarihsel ya da mitolojik resimle ilgilendikten sonra, çok başarılı olduğu portre türüne bağlandı; yerleştirme inceliği ve desenindeki esneklikle gerçekçiliğini ılımlı hale getirdi: *Madame Récamier'nin Portresi* (1802, Carnavalet Müzesi, Paris) ve ressamın geç dönem yapıtı *Isabey ve Kızı* (1795, Louvre Müzesi, Paris), hiç kuşkusuz bu çalışmalarının en tanınmış olanlarıdır. Napoléon'un gözde ressamı (*Austerlitz Savaşı*, 1810, Versailles Müzesi) olan sanatçı aynı zamanda XVIII. Louis'nin de resmi ressamıdır. 1814 Salonu'nda sergilediği bir XVIII. Louis portresi Gérard'a baron ünvanının verilmesine yol açtı; aynı zamanda, *X.Charles'ın Resim'de Kutsanması* (1829, Versailles Müzesi) adlı bir tablo yaptı. Bununla birlikte, günümüzde, büyük boyutlu tarihsel resmi yaşatmak için gösterdiği çabalardan çok, hakkı verilmiş bir romantik anlayış ve biraz da burjuva beğenisine uygun daha gösterişsiz çalışmalarından dolayı değerlendirilmektedir.

C. Ephtussi in: *Gazette des Beaux-Arts* (1890-1981) - A. Perate Les esquises de Gérard, in: *L'Art et les Artistes*, 10 (1910); Katalog des Ausstellung *"Gros, ses amis, ses élèves"* (Paris 1936)

GERİCAULT Théodore (Rouen 26.9.1791 - Paris 26.1.1824). Burjuva bir ailenin çocuğudur. Carle Vernet, Guérin ve Gros'un derslerini izlemek üzere doğduğu kenten ayrıldı. Bu süre içinde hayran olduğu Rubens, Caravaggio ve Velásquez'in Louvre Müzesi'ndeki yapıtlarının kopyalarını yaptı. Parıltılı ışık içinde, genel olarak heykelsi biçimler yaratmak sanatını onlardan öğrendi. Atlara vurgundu, bu nedenle manej ve haralarda sayısız at çalışmaları yaptı. Bu çalışmalar ilk büyük yapıtı olan *Saldıran Avcı Subayı* (Officier de chasseur à cheval chargeant) ile sonuçlandı (1812, Louvre Müzesi, Paris).

Théodore Géricault: *Saldıran Avcı Subayı*. 1812





Théodore Géricault: *Denizanası'nın Salı (Méduse'ün Salı)*: Taslak

Sonunun neye varacağını düşünmeden XVIII. Louis'-nin Muhafız birliğine katıldı, ama hayal kırıklığına uğrayıp Yüz Günler'den sonra görevinden istifa etti ve bir gönül serüveninin sonucu olarak Fransa'dan ayrılıp İtalya'ya gitti (1816). Burada, daha önce Louvre Müzesi'-nde görüp hayran kaldığı klasik yapıtları buldu; Michelangello'nun Sixtine kilisesindeki fresklerinin, Rafaello'nun resimlerinin ya da Carvaggio'nun yapıtının usanmadan sayısız taslaklarını yaptı. Aynı zamanda at yarışlarıyla da ilgilendi (*Roma'daki Corso'da Berberî Atlarının Yarışı,* la Course de chevaux barbes sur le Corso à Rome, 1817, Louvre Müzesi, Paris). Fransa'ya dönüşünde, döneminin halkoyunu kızdıran çeşitli olayların resmini yaparak resmi bir siyasal silâh olarak kullandı: "Méduse (*Denizanası*)" adlı bir Fransız gemisinin kaptanının beceriksizliği yüzünden bir kayalığa bindirerek batışı. Bitkin düşmüş ve deliliğin sınırlarına varmış kazazedelerin ufukta bir yelkenli gördükleri duygusal anı yansıtan dev boyutlu tablosuna karar vermeden önce, Géricault birçok taslak ve çalışma yaptı (*Denizanası'nın Salı,* Le Radeau de la Méduse, 1818, Louvre Müzesi).

Yapıtlarındaki piramit biçimli hareket, ters ışık uygulamaları, dehşet ve çılgınlık sahneleri, siyasal ve felsefi düzey, ayrıntıların gerçekçiliğine karşın, onu resim alanında Romantizm'in temsilcilerinden biri yapmıştır. Başarısı sarsıntıya uğrayan Géricault İngiltere'ye gitti. Burada, değişik bir ışık, daha "akışkan" bir hava, manzarayı bir başka biçimde ele alan ve rengi tablonun egemen ögesi durumuna getiren bir tarz keşfetti. Ayrıca bu ülkede at tutkusuna (*Epsom Derby'si,* le Derby d'Epsom, 1821, Louvre Müzesi), bu yazgısal tutkusuna yeniden kavuştu. Yazgısal, çünkü Fransa'ya dönüşünde attan düşecek ve bir daha iyileşmeyecektir. Yeni kazalara karşın ata binmek ve çalışmak için direndi. İnsan varlığının sorgulanması ve kişiliğinin en aşırı uçlara kadar uzanan duygusal araştırma biçiminde dile gelen hastalıklı yönü bu



Théodore Géricault: *Deli Kadın*



Girodet-Trioson: *Dohler kardeşler*

sırada ortaya çıkıp gelişti; bu anlayış içinde Salpêtrière hastanesinde delilerin resmini yaptı. Nihayet, korkunç maddi ve manevi acılar çektikten sonra, 1824 yılında gerçek bir romantik kahraman olarak öldü.

K. Berger: *Géricault, drawings and water colours* (New York 1946) - A. del Guercio: *Géricault* (Milano) - F.H.Lem: Géricault, portraitiste, in: *L'Art*, 62 (1963)

GIRODET Anne-Louis, (Montargis 29.1.1767 - Paris 8.12.1824) **(GIRODET-TRIOSON)** David ve Prud'hon gibi sanatçıların yanında gördüğü eğitim, daha sonra bir süre İtalya'da bulunması, sanat yaşamının başlangıcını neo-klasisizminin etkisine soktu. İlk konularını mitolojiden aldı (*le Sommeil d'Endymion*, 1792, Louvre Müzesi, Paris; *Danaé recevant la pluie d'or*, 1799, Museum der Bildenden Künste, Leipzig). Fontaine kendisinden Malmaison şatosu için bir dekor yapmasını isteyince, Girodet-Trioson, Macpherson'un *Vatan İçin Ölen Kahramanların Hayaletleri Ossion Tarafından Odin'in Cennetine Kabul Ediliyor* (les Ombres des héros morts pour la patrie, reçues par Ossian dans le paradis d'Odin) adlı şiirinin izleği üzerine epik bir resim yaptı. Bununla birlikte, epik resmi bıraktı ve portresini yaptığı (1809, Saint-Malo Müzesi) ve kendisine yeni konular esinlendiren (*Atala'nın Gömülme Töreni*, les Funérailles d'Atala, 1808, Louvre Müzesi, Paris) Chateaubriand'ın romantizmine yöneldi. *Kahire Ayaklanması*'nı (la Révolte du Caire, 1810, Versailles Müzesi) resimledi ve sanat yaşamını Bernardin de Saint-Pierre'in *Paul ve Virginie*'sini resimleyerek tamamladı; ve ileri yaşlarda romantizmin öncülerinden biri olarak ortaya çıktı.

J.Adhémar: *L'enseignement académique en 1820: Girodet et son atelier*, dans: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français (1933)

GIRTIN Thomas (Londra 18.2.1775 - Londra 9.11.1802). Topografyacı Edward Dayes'in öğrencisi olan Girtin, ken-

Thomas Girtin: *Saint-Denis Sokağı*. 1802'ye doğru



disine her zaman büyük bir hayranlık duyacak olan Turner'la dostluk ilişkisi kurdu. İlk yapıtları (İngiltere ve Galler Ülkesi'nin manastır kalıntıları ve eski şatoları) gravür sanatından çok özellikle resimsel topografyaya bağlıydılar ve duyduğu kaçış gereksinimi Avrupa'nın büyük bir bölümünü kapsıyordu. İskoçya ve Galler Ülkesi'ne yaptığı geziden sonra Paris'e gitti; burada, ölümünden sonra *A Selection of the most picturesque Views in Paris and its environs* (1803, Paris ve Çevresinde En Resimsel Görünümlerden Bir Seçme) adıyla yayınlanan bir gravür kitabında yer alan bir dizi suluboya resim yaptı.

Gravür ve özellikle suluboya çalışmalarıyla romantik ve peyzaj anlayışı getirdi: Suluboyanın saydamlığı ve hafifliği ışığı tam anlamıyla dönüşüme uğratır *(Bolton Abbey)*. Estetik anlayışı kendisinden sonraki kuşağı önemli ölçüde etkiledi.

T.Girtin et D.Loshak: *The art of T.Girtin* (1954)

GOYA Y LUCIENTES Francisco (Aragon 30.3.1746 - Bordeaux 16.4.1828). Goya resim öğrenmeye çok küçük yaşta, Zaragoza'da ressam José Luxan'ın yanında başladı. Ama haylaz gençlik yaşantısı, bir yığın karmaşık serüven sonucu, onu Zaragoza'dan ayrılıp Madrid'e gitmeye zorladı. Daha sonra Roma'ya gidip burada İtalyan resmini inceledi, ama yeni bir aşk macerası yüzünden Madrid'e dönmek zorunda kaldı, burada Mengs ve Bayeu ile çalıştı; meslek yaşamına duvar halısı taslakları ve çeşitli kiliseler için freskler yaparak başladı. Kral ailesinin desteğini sağlayacak kadar tanındı: 1780'de San Fernando Akademisine onur üyesi, 1789 yılında da kralın ressamlığına atandı. Alba Düşesi ile dedikodulara meydan okuyan bir ilişki kurduğu saray ve gündelik yaşam sahnelerini resimlemekten hoşlandığı halk arasında geçen bir yaşam sürmeye başladı. Sanatıyla yaşama ve daha sonra Fransız-İspanyol savaşına tam anlamıyla katılan Goya, hem resim hem de taşbaskı alanında, korkunç bir tarihin ressamı, büyük toplumsal çalkantıların acımasız çözümleyicisi, hangi çağda olursa olsun savaşların iğrençliklerini doğuran bütün karabasanların yansıtıcısı olmayı başardı.



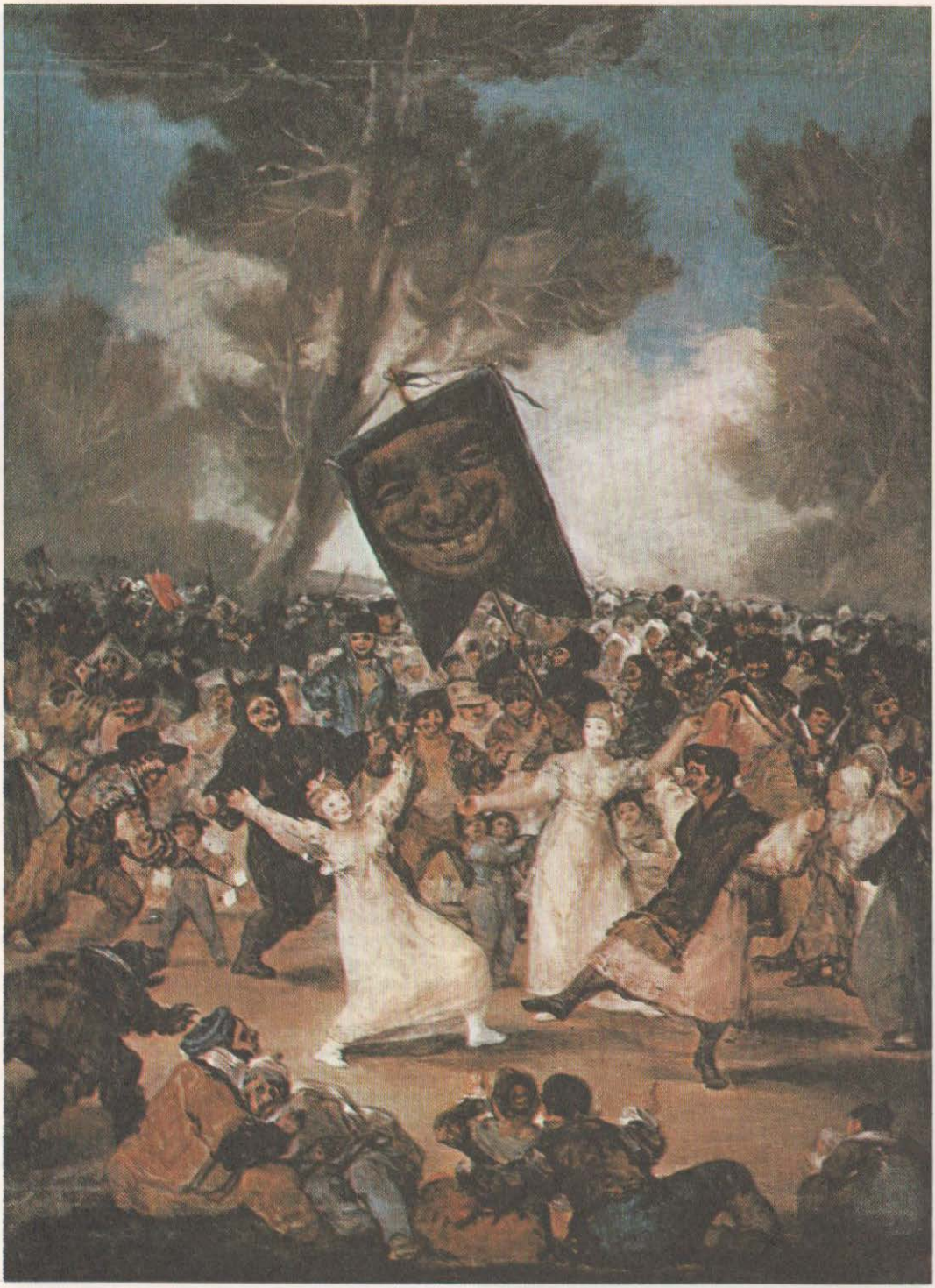
Francisco Goya: *Memlükler'in Saldırısı*. 1814

Francisco Goya: *Kendi Portresi*. 1816



1814 yılında sürgüne gittiği Bordeaux'da 1828 yılında öldü. Hastalığın ve kendisiyle dünya arasına giren sağırlığın yıkımlarına karşın yaşamının sonuna kadar çalıştı *(Sağırın Evi)*. Goya'nın yapıtı tümüyle romantizmden kaynaklanır: Aşırı kişiselleştirme, portrelerindeki *(Kral IV. Carlos'un Ailesi)* korkunç dışavurumculuk (ekspresyonizm), kösnül bakış, toplumsal nedenlerin ötesinde suç ortaklığı *(Alba Düşesi'nin Portresi, Mayalar)*, düşsel koreografiye dönüşen toplumsal çözümleme *(Sardalyanın Gömülme Töreni*[1]*)*, savaşın suçlanması *(İki ve Üç Mayıs)*, tarihsel sarsıntıların karabasanı *(Çocuklarını Parçalayan Dev Saturnus)*. Işık ve rengin temel öge olduğu resim tekniği, resim yapısının belirleyici ögesi olan bilinçaltına dalmayı amaçlar. Çizgiler giderek bütün yararına ortadan kalkarlar; yüzler, buruşuk maskelere, karikatürlere ya da ölü kafalara dönüşürler. Deseni ime (işarete), ima-

(1) Karnaval'ın sonunu simgeleyen ve Büyük Perhiz'den bir gün önce yapılan törende toprağa sardalya gömülür. (Çev.)



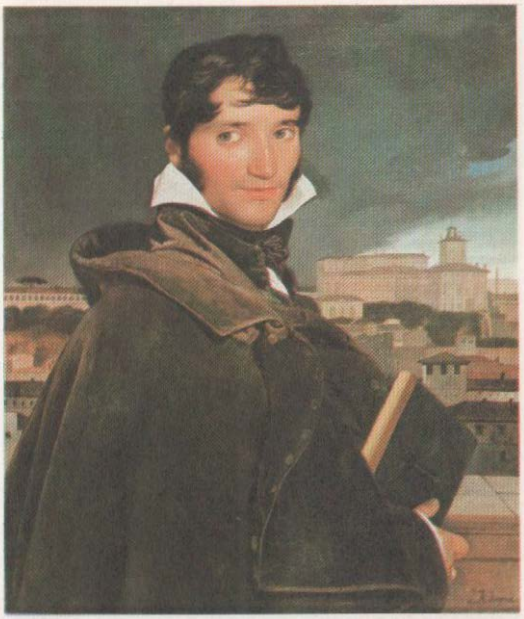
Francisco Goya: *Sardalyanın Gömülme Töreni*

ji bir korkunç ve düşsel dışavurumculuğun (ekspresyonizm) aracına dönüştüren bu iç boyuta, belki de ıslak kazı ve taşbaskıda *(Düşlemler, Atasözleri, Boğa Güreşleri, Savaşın Yıkımları)* daha çok ulaşır *(Hayaletler Arasında Yürüyen Adam, Etobur Akbaba, Aklın Uykusu, Yamyamlık Sahneleri, Boğarak Öldürme Cezası).*

Onda bilinçli siyasal amaçlar aramak belki de biraz fazla zorlama sayılabilir. Ama sığındığı kişisel inzivada, canavarlar, günahkâr kişiler, ölü tanrılar dizisiyle onun kişiliğini kuşatan ve ona evrensel bir boyut vermek için kişiliğini aşan, sahip olduğu sanat gücüdür.

X.Desparmet Fitzgerald: *L'Oeuvre peint de Goya* (Paris 1928-1950) - J.Adhémar: *Goya* (Paris 1941) - A.Malraux: *Saturne, Essai sur Goya* (Paris 1950) -J.Held: *Farbe und Licht in Goyas Malerei* (Berlin 1964) - J.F.Chabrun: *Goya* (Paris 1965)

GRANET François-Marius (Aix-en-Provence 17.12.1775 - Aix-en-Provence 22.11.1849). Granet, ilkin, 1797 yılından itibaren David'in öğrencisi olduğu ve daha sonra 1802-1819 yılları arasında Roma'da yaşadığı ve ömrü boyunca bu kente sık sık gittiği için yadsınmaz bir biçimde neo-klasisizmin etkisinde kalmıştır. Bununla birlikte çalışma tarzı bu etkiden özgün bir biçimde kurtulmuştur: Işık etkilerini, dehlizlere ya da karanlığa gömülmüş kile-



Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Granet'nin Portresi.* 1807

Grandville: *Balzac, Frédéric Lemaitre ve Théophile Gautier*



selere sızan güneş ışınlarını tuale aktaran çok kişisel ve çok romantik bir yöntemi vardır (*Barberini Alanındaki Capucinler Kilisesinin Korosu*, Musée des Beaux-Arts, Lyon). 1820'den itibaren Versailles şatosu yöneticisi ve 1830 yılında da Institut üyesi oldu. Sözde tarihsel turde bazı denemeler yaptı (*Tasso'yu Ziyaret Eden Montaigne*, FabreMüzesi, Montpellier), ama özellikle altın renkli bir ışıkla yıkanan yalın anıtlarıyla Roma kırlarını resimlediği olağanüstü peyzajlarıyla tanında (*Ognissanti Kilisesi*, Granet Müzesi, Aix-en-Provence).

F.Novotny: *Painting and sculpture in Europe 1780-1800* (Harmondsworth 1960).

GRANDVILLE Jean-Ignace-Isidore GERARD (Nancy 15.9.1803 - Vanves 1847). Bu romantik desen ressamı ve gravürcü 1825 yılında yerleştiği Paris'te çıldırarak öldü. İlk taşbaskı dizisi olan *Günün Dönüşümleri* (les Métamorphoses du jour, 1829-1830) onu halka tanıttı. *La Caricature, le Charivari, le Magasin pittoresque*'de gravürler yayınladı, daha sonra başka gravürcülerin de işleyeceği, Louis-Philippe'i armut biçiminde temsil eden ünlü karikatürü yarattı. Çağdaşlarını sürekli olarak hayvan kılığına sokması sanatçının en büyük özelliğidir. Tekniği sağlamdır, ancak amacı biraz zorlamadır bazen. Aynı zamanda, Swift, De Foe, Florian ve La Fontaine'i resimledi, ama çok sapkın bir bakışı vardır. Romantik coşkunun hiçbir zaman önermediği insan varlığının en garip ve en sağlıksız değişiminden hoşlanan sanatçı her zamanı canavarı aradı.

GROS Antoine-Jean, Baron (Paris 16.3.1771 - Meudon 26.6.1835). Başlangıçta, minyatürcü olan babasıyla resim çalışmaya başlayan Gros, 1785 yılında, ömrü boyunca ateşli bir hayranı olacağı ve eğitiminin derin bir etkisini taşıyacağı David'in atölyesine girdi. Joséphine de Beaumarchais'nin koruyuculuğu sayesinde, o sırada Birinci Konsül görevinde bulunan Napoleon ile İtalya'ya karşılaştı. Bu olay, gelecekteki imparatorun bütün gelişmelerini sadık bir biçimde izleyecek ve onun resmi ressamı (*Bonaparte Arcole Köprüsünde*, Bonaparte au pont d'Arcole, 1796, Versailles Müzesi; *Napoleon Eylau Savaş Alanında*, Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau, 1808, Louvre Müzesi; *Yafa'da Vebalıları Ziyaret eden Bonaparte*, Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa, 1804, Louvre Müzesi) oldu. Halk yığınlarının gözünde imparatorun yüceltiltneseni amaçlayan bu yapıtlarda, Gros'nun öğrettiği klasik kuramlara saygı ile kendi mizacına özgü coşku arasında bölünmüş olduğunun duyumsanması çok ilginçtir: Bir kıyamet günü ışığı içinde, Eylau savaş alanının karlarının gri rengi üzerinde yaralıları ve korkunç görünüşlü cesetleri üst üste yığmaktan alıkoyamaz kendini, oysa *Vebalılar*'da, bütün romantik kaçışları dile getiren bir doğu dekoru içinde, zavallı hastaların ortasında bir ermiş gibi görünür siyaset adamı.

1815 yılında Institut üyesi olan Gros, David'in sürgüne gitmesi üzerine onun atölyesini yönetti; tarih ve portre ressamlığını sürdürdü. Ama herkesin eleştirisine uğradı,



Antoine-Jean Gros: *Kendi Portresi*

kendisine Ingres'i tercih eden öğrencileri tarafından terk edildi, nevrasteniye yakalandı. Kendini Seine nehrine atarak yaşamına son verdi.

H. Lemonnier: *Gros* (Paris, 1905) - Germaine Barnand et Y. Sjöberg: *Gros, ses amis, ses élèves* (Paris 1936)

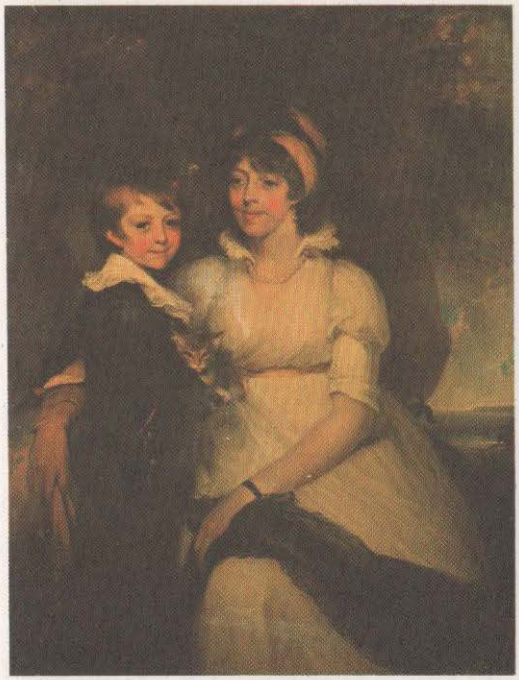
Antoine-Jean Gros: *Bonaparte Arcole Köprüsünde*. 1796





Antoine-Jean Gros: *Sapho Leukada'da*. 1801

HOPPNER John (Whitechapel, Londra 4.4.1758 - Londa 23.1.1810). Başlangıçta resim ile müzik arasında bocaladı. Ama sonunda resme yöneldi ve kral III.George'un kendisine bağladığı ödenek sayesinde 1775 yılında Kraliık Akademisi'ne (Royal Academy) girdi. 1782 yılında önromantik eğilimli *Kral Lear*'i belli bir başarı kazandı, ama kısa bir süre sonra portre ressamlığına yöneldi: 1785 yılında, kralın en küçük üç kızının portresini yaptı ve 1793 yılında Galler Prensi'nin resmi ressamlığına atandı. Reynolds'ın ölümünden sonra, Lawrence'la birlikte zamanın en aranan portre ressamlarından biri oldu (*Gençkız Portreleri,* 1803 yılında yayınlanan dizi; *Menekşe Kılığında Mrs Jordan).*



John Hoppner: *Genç Kadının ve Küçük Çocuğun Portresi*

Bütün çağdaşları gibi açık-koyu lekeleri, birbirine zıt ışık-gölge fırça vuruşlarını sever. Kişilerini çerçeveleyen dekorlar bunlara biraz dramatik ton verir ve tavırları çoğu zaman biraz abartılmış bir duyarlılık yansıtır.

H.P.K.Skipton: *J.Hoppner* (London 1905) - E.K.Waterhouse: *Painting in Britain 1530-1790* (1962)

HUET Paul (Paris 3.10.1803 - Paris 9.1.1869). Guérin ve Gros'nun öğrencisi olan Huet, başlangıçta Géricault'nun etkisinde kaldı, Delacroix ile dost oldu. Ama bununla birlikte sanat yaşamı çok kişisel doğrultuda gelişti. Her şeyden önce, doğaya yöneldi ve 1817'den itibaren Seine kıyılarında, Seguin adasında, daha sonra Honfleur'de,



Paul Huet: *Pierrefonds Şatosunun Kalıntıları.* 1868'e doğru

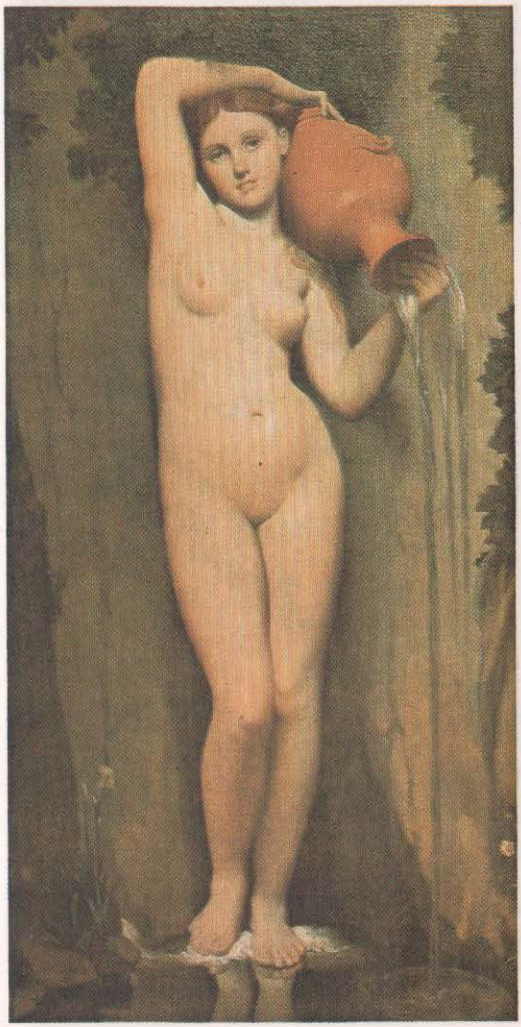
Trouville ya da Tréport'da konuya dayalı resimler yaptı. Gerçekte denizi (*Granville Burnundaki Dalgakıranlar,* Brisants à la pointe de Granville, 1853, Louvre Müzesi) ya da azgın doğa güçlerini (*Saint-Cloud'da Su Baskını,* Innondation à Saint-Cloud, 1855, Louvre Müzesi) betimlemekten hoşlanıyordu. Bonington ile kurduğu dostluk, üslûbunda etkisini gördüğümüz İngiliz resmini tanımasına olanak sağladı. Aynı zamanda Fontainebleau ormanında resim çalışmaları yaptı, ama Barbizon okuluna katılmadı. Fransa'da yalnızca Romantizm doğrultusunda değil fakat daha sonra empresyonizm adını alacak yönde de olmak üzere peyzajın gelişimine büyük ölçüde katkıda bulundu.

G.Hediard: *P. Huet* (Le Mans 1891) - P. Miquel: *De l'aube romantique à l'aube impressioniste: P. Huet* (Paris 1962)

INGRES Jean-Auguste-Dominique (Montauban 29.8.1780 - Paris 14.1.1867). Bir bezemecinin (nakkaş) oğlu olan Ingres müzik ile resim arasında bocaladı. Toulouse'da, ressam Roques'un atölyesinde çıraklığa başladı. 1797 yılında Paris'e gidip David'in atölyesinde çalıştı, sonra 1799 yılında Güzel Sanatlar'a girdi ve iki yıl sonra *Agamemnon'un Elçilerini Kabul Eden Akhilleus* (Achille recevant les ambassadeurs d'Agamemnon, 1801, Ecole des Beaux-Arts, Paris) adlı tablosuyla Roma Büyük Ödülü'nü kazandı. Bununla birlikte, devlet bursunu geciktirdiği için hemen İtalya'ya gidemedi. Bu dönemde, aralarında Rivière ailesinin şimdi Louvre Müzesi'nde bulunan portreleri olmak üzere çok güzel portreler yaptı. Nihayet 1806 yılında Roma'ya gitti ve burada, bütün yaşamı boyunca büyük bir tutkuyla bağlanacağı Rafaello'yu keşfetti. Peyzajlar (*Rafaello Gazinosu,* le Casino de Raphael, Musée des Arts décoratifs, Paris), portreler (*François-Marius Granet,* 1807, Granet Müzesi, Aix-en-Provence), nüler (*Valpiçon'lu Yıkanan Kadın,* la Baigneuse de Valpinçon, 1808 ve *Büyük Odalık* la Grande Odalisque, 1814, Louvre Müzesi), mitolojik temalar (*Didipus ve Sfenks,* Oedipe et le Sphinx, 1808, Louvre Müzesi; *Jupiter ve The-*

tis, Granet Müzesi, Aix-en-Provence), edebiyat konuları (Napoleon'un buyruğuyla Quirinal Sarayı'nın tavanı için *Ossian)* resimledi. O zamana kadar Paris'e gönderdiği yapıtları beklediği başarıyı elde edemedi. Bunun neden olduğu küskünlük nedeniyle 1824 yılına kadar ilkin Roma'da daha sonra da Floransa'da kaldı. Ama 1824 yılında, Restorasyon hükûmetinin bir resmî siparişini gerçekleştirmek üzere Paris'e döndü: *XIII. Louis'in Andı,* Salon'da büyük bir başarı kazandı ve Delacroix'nın yapıtıyla karşılaştırıldı. Artık Ingres, Delacroix'nın renk ve romantizmine karşıt olarak bir desen ustası, güzel ve klasisizmin mutlak ustası olarak kabul edildi. Ingres 1825 yılında Institut'ye girdi, 1829 yılında Güzel Sanatlar Okulu'na öğretmen olarak atandı ve 1833 yılında bu okulun başkanı oldu.

Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Kaynak.* 1856





Jacques-Louis David: *Ingres'in Portresi*

Aziz Symphorien Şehidi (Martyre de saint Symphorien) adlı tablosunun başarısızlığa uğraması üzerine Roma'ya gitti ve burada 1841 yılına kadar Villa Médicis'i yönetti. Paris'e dönünce, ölümüne kadar, tekniğinin yetkinliği, ışık-gölgeden yararlanmayan yalın renginin güzelliği, klasik sanatı kendine özgü bir biçimde özümseyip yorumlaması, konularının değişkenlik ve zenginliği herkes tarafından kabul edildi. Resmi ve özel siparişleri karşılayamaz duruma geldi. Bu dönemde, *la Vicomtesse d'Haussonville*'in (1845), *la Baronne James Rothschild*'in (1848), *Madame Moitessier*'nin (1856) portrelerini yaptı. Gene aynı dönemde, klasisizmi unutarak kendini resmin kösnüsüne bıraktığı ve kadına kösnül ve cinsel bir görünüm verdiği görkemli nüler gerçekleştirdi (*Kaynak,* la Source, 1856; *Türk Hamamı,* le Bain turc, 1859, Louvre Müzesi).

G. Wildenstein: *Ingres* (1954) - G.Picon: *Ingres* (1967) - D.Ternois: *Ingres et l'ingrisme.* Etat des travaux et bibliographie, in: *l'Information d'histoire de l'art,* 12 (Paris 1967)

IVANOV Aleksandr Andreievič (Saint-Pétersbourg 16.7.1806 - Saint-Pétersbourg 3.7.1858). Bu ressamın sanat yaşamı, Zola'nın *l'Oeuvre* (Yapıt) adlı romanının, ulaşılması olanaksız bir idealin peşinden giden kahramanının yaşamını düşündürür. Her şeyden önce *İnsanlığın Tapınağı ve Erden Irmağı Kıyısında Halka Görünen İsa* (Tretiakov Müzesi, Moskova) adlı iki büyük tablosuyla anımsanır. Bu iki tablo için yaptığı sayısız alıştırmalarda Overbeck'in neo-klasisizminin ve 1830'a doğru Roma'da görüştüğü

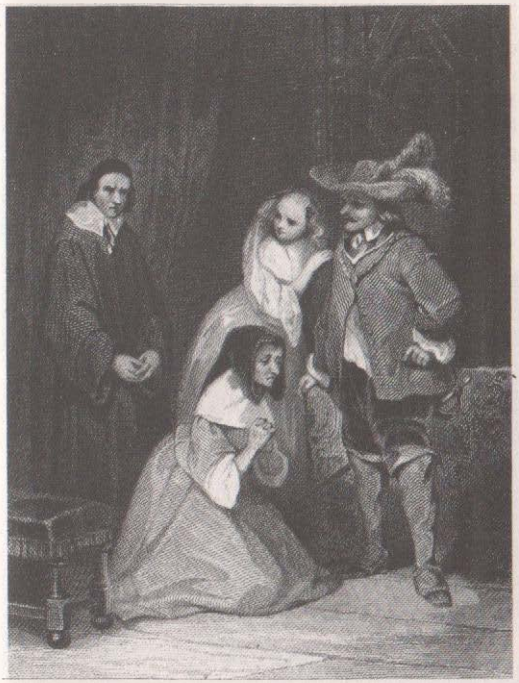


Joseph Anton Koch: *Çavlan.* 1796

Nasıralı ressamların etkisinde kaldığı görülür. Bununla birlikte bu saflık ideali, gitmeyi düşlediği Filistin'de bulacağını sandığı bir tür nesnel gerçeklik gereksinimiyle dengelenmiştir. Ulaşmak istediği birikim noktasında, aşılması olanaksız soğuk bir güçsüzlükte kendisini yitirmekten başka bir şey yapamadı.

M.W.Alpatow: *A.A.Ivanov*, 2 cilt. (Moskova 1956) - Katalog der Ausstellung: *A.A. Ivanov* (1956)

JOHANNOT Tony (Offenbach 9.11.1803 - Paris 4.8.1852). Kardeşleri Charles ve Albert'le birlikte çalışan Johannot sayesinde romantik kitap sanatı ile tanışmak olanağı bulduk. Metin içinde yer alan gravürlerin başlatıcılarından biri olan bu sanatçı, bu alanda, ağaç oymabaskı ustalığına Ortaçağ özlemli fantastik bir yan eklemiş ve böylece trubadur üslûbunu başlatmıştır. Walter Scott, Balzac ve Vigny'nin yanısıra arkadaşı Charles Nodier'nin (1830) *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châ-*



Tony Johannot: Victor Hugo'nun *Cromwell*'i için illüstrasyon

teaux adlı yapıtını resimledi. *L'Artiste, le Magasin pittoresque, le Musée des familles* gibi dergiler için çizdi, *Paul ve Virginie* (1838), *Manon Lescaut* ve *Werther*'i, ayrıca, XIX. yuzyılın ilk yarısında ortaya çıkan büyük kitapseverlik akımının günün beğenisine uyarladığı eski metinleri (*Don Quichotte*, 1836) resimledi.

A. Marie: *Albert et Tony Johannot* (Paris 1925)

KOCH Joseph Anton (Obergibeln, Elbigenalp 27.7.1768 - Roma 12.1.1839). Tyrol bölgesinde doğan Avusturyalı ressam Koch resim öğrenimine Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nde başladı. Daha sonra, 1795 yılında kesin olarak Roma'ya yerleşmeden önce, İsviçre dağlarında, Ren nehri boylarında yaya dolaştı. Nasıralılar (nazaréen) topluluğu ile ilişki kurdu, ancak topluluğun katı kuralcılığından uzak durdu. Buna karşılık, "duygusal peyzajlar"ında *(Subiaco Yakınlarında Çavlanlar)* doğanın romantik bir görünümünü vermeyi yeğledi.

Roma'lı peyzaj ressamlarının derslerinin ve Poussin'in etkilerinde kalmıştı, ama ne yazık ki ne onların niteliklerine ne de sağlam yapılarına sahipti: Kendini çoğu zaman katı bir kompozisyon kaygısında yitirmiştir. Bununla birlikte, bazı teknik zayıflıklarına karşın belli bir plastik ve entellektüel boyuta ulaşarak peyzajları sayesinde tanınmayı başardı (*Gökkuşaklı Epik Manzara*, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe).

O.R.v.Lutterotti: *J.A.Koch* (1940) - A.Bertini in: *l'Urbe*, 26 (Roma 1963) - K. Kosel in: *Kunstchronik*, 20 (1967)

Thomas Lawrence: *Derby Kontesi Elisabeth Farren*



LAWRENCE Thomas (Bristol 13.4.1769 - Londra 7.1.1830). Thomas Lawrence, sırasıyla avukatlık, gümrük memurluğu ve nihayet birçok kentte (Bristol, Devizes, Oxford, Weymouth, Bath) otelcilik yapan babasının peşinden gitti. Resme olan yeteneği çok küçük yaşta ortaya çıktı ve Bath kentinde ressam William Hoare'ın öğütlerinden yararlandı. İlkin pastel daha sonra da yağlıboya ile portre çalıştı. 1787 yılında Londra'ya yerleşip Krallık Akademisi'nin derslerini izlemeye başladı. Sir Joshua Reynolds'ın ilgisini çekip sarayda başarı kazandı.

1790 yılında, aralarında kraliçenin, York Dükü'nün ve Prenses Amelie'ninkiler de olmak üzere on üç portre sergiledi ve 1792 yılında Reynolds'un ardından kralın birinci ressamı oldu.

1792 yılında akademi üyeliğine atanan Lawrence uzun bir moda portre ressamlığı kariyeri yaşadı. 1814 yılında Louvre'deki yapıtları incelemek üzere Paris'e gitti, ama kısa bir süre sonra Windsor şatosu için ünlü kişilerin bir dizi portresini yapmak üzere İngiltere'ye geri çağrıldı.

1818 yılında tekrar gittiği Paris'te X.Charles ve Berry Dükü'nün portrelerini yaptı. Bu sırada, büyük bir hayranlık duyduğu Delacroix ile tanıştı. Bir kalp hastalığı sonucu 1830 yılında Londra'da öldü.

Zaman zaman tarihsel resim *(Coriolan, Hamlet, Şeytan)* denemesine karşın, Lawrence her şeyden önce bir portre ressamıdır: *Sir Willam Curtis, Lady Dover, Derby Kontesi Elisabeth Farren, Master Lambion.* Bunların yanı sıra resmî portreler de yapmıştır: *Kral IV. George, Papa IV. Pie, Richelieu Dükü.* Hiç kuşkusuz, en önemli izleyicisi olarak Reynolds'a çok şey borçludur. Ama onun kadınları resimleme tarzına, kişilerini güzel görünümlü dekorlara yerleştirmek beğenisine, titreşimli ve aydınlık fırça vuruşuna çok daha romantik bir fırça ustalığı eklemiştir.

D.Goldring: *Regency portrait painter* (1951) - *A Catalogue of the paintings, drawing, and pastels of Sir Th. Lawrence*, in: Walpole Society, 39 (1964)

MARTIN John (Hecham yakınlarındaki Haldon Bridge, Northumberland 19.7.1789 - Londra 17.2.1854). Sanat yaşamına, porselen üzerine resim yaparak ve araba kapılarına arma çizerek başladı. 1806 yılında Londra'ya yerleşti ve yapıtlarını 1812 yılında Krallık Akademisi sergisine sundu. William Blake'in yoğunluğunun boyutlarında olmasa da sanatı aynı vahiyci esinden kaynaklanır (*Öteki Dünyanın Irmaklarını Arayan Sadok*, Southampton Art Gallery). Gözüpekliği başına işler açtı, ama *Güneşe Durmasını Buyuran Yeşu* (1816) adlı tablosu başarı kazandı. Daha sonra, mimariye tutkun, katı perspektifli ve vahiyli bir ışık içinde küçücük insanların kaynaştığı büyük kompozisyonlar yaptı *(Tufan, Musa'nın Ölümü, Son İnsan,*

John Martin: *O'nun Öfkesinin Büyük Günü.* 1852

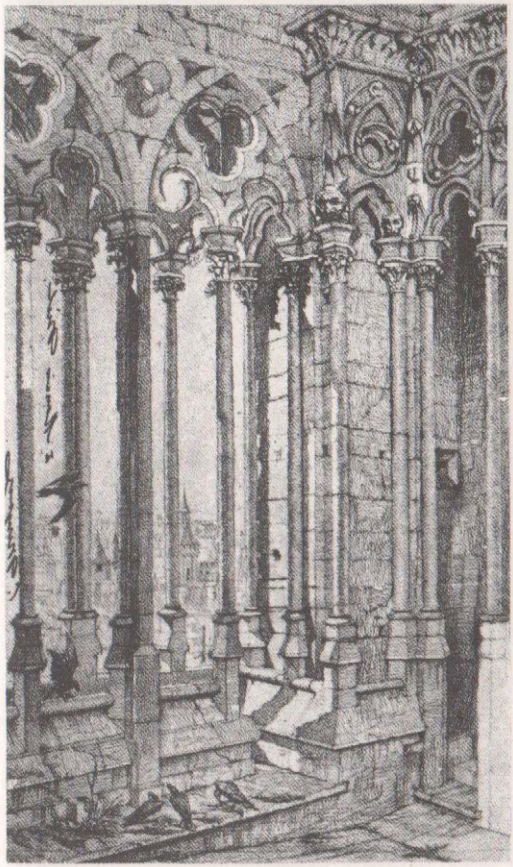


Babil'in Düşüşü, Suların Çekilmesi, Göksel Kent ve Pandoemonium, Balthazar'ın Şöleni). O'nun Öfkesinin Büyük Günü (1852), *Kıyamette Yargı Günü* (1853) ve *Göğün Otlakları* (1853) adlı üç tablosu çok daha olağandışı ve kıyametle ilgili nitelikler taşır.

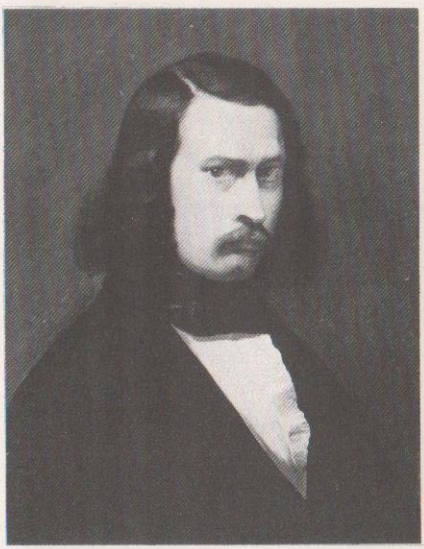
Th. Balston: *J. Martin* (1947) - C.Thompson in: Gazette des Beaux-Arts, 6 (1965)

MERYON Charles (Paris 23.11.1821 - Charenton 13.2.1868). Meryon 1849 yılından itibaren kendini tamamen resme ve özellikle gravüre vermeden önce deniz subaylığı yapıyordu. Islak kazıları teknik düzeyde benzersiz bir kesinlik ve belirginliğe sahiptir. Düşsel ve vahiyci bir üslûbu vardır. Bütün yapıtlarında hemen hemen Paris'i konu almıştır, ama olağandışılığın ortaya çıkarmak istediği gizemli bir Paris'tir bu: Ürkütücü dolambaçlı yollar, kaçak gölgeler, canavar kılıklı orospular. 1850 - 1855 yılları arasında gerçekleştirdiği yapıtlarından *Notre-Dame'ın Absidi* ve *le Petit Pont* (1850), *le Pont Neuf* (1853) ve *Morg*'u (1854) anımsıyoruz. 1862'de *le Grand Châtelet*'yi, 1865 yılında da *Denizcilik Bakanlığı*'nı yaptı. Bu son resimde, havada uçan garip makinalar ve Concorde Alanı'nda gökyüzünde süzülen fantastik kuşlar görülür. Düş gerçek üstüne dönüşmüş, dışardan sakin görünüşlü kent bilim-kurgunun korkunç karabasanına teslim olmuştur. Zaten Meryon, 1886 yılında Charenton akıl hastanesine kapatılmasıyla sonuçlanacak olan delilik nöbetleri geçirmektedir. İki yıl sonra ölmeden önce tamamen çıldırmış durumdaydı.

Charles Meryon: *Notre-Dame'ın Dehlizi*. 1853



L. Delteil: Le peintre-graveur illustré, 2: *Ch.Meryon* (Paris 1907) - E. Ecke: *Ch. Meryon* (1928)



Jean-François Millet: *Kendi Portresi*

MILLET Jean-François (Gréville 4.10.1814 - Barbizon 20.1.1875). Millet, iki deniz arasına sıkışmış bir gölge olan Cherbourg yakınlarındaki Gréville'de doğdu. Çiftçi olan ailesi bir ölçüde eğitim görmüş kişilerden oluşuyordu. Kendi kendine resim yapmaya başladı daha sonra Cherbourg'da David'in öğrencisi Mouchel'in yanına çırak girdi. 1837 yılında Paris'e gidinceye kadar Gros'nun bir öğrencisinin yanında çalıştı. Paris'te Delaroche'un yanında çalıştı, Louvre'de başta Michelangelo olmak üzere İtalyan ressamları, aralarında Poussin olmak üzere de Fransız klasiklerini inceledi.

1840 Sergisi'ne gönderdiği ilk tablosu reddedildi. Normandiya'ya döndü, evlendi ama kısa bir süre sonra dul kaldı. Bu arada hayranlık uyandıracak portreler yaptı (*Madam Millet'nin Portresi, Louis Courtois'nın Portresi, Bir Deniz Subayının Portresi*). Aynı zamanda, hayatını kazanmak için Boucher'in etkisinde janr (genre) sahneleri yaptı.

Cherbourg'da bir yıl kaldı, yeniden evlendi ve *Kuş Yuvalarını Bozan Çocuk, Uzayan Gece Toplantısı, Uyuyan*



Jean-François Millet: *İlkbahar*

Dikişçi Kız gibi janr sahneleri yaptı. 1845 yılında geri döndüğü Paris'te sanat yaşamının en iyi dönemi başladı *(Saint Jean tourmenté par les femmes, Oedipe détaché de l'arbre, le Vanneur, Faneurs et faneuses se reposant près d'une meule de foin).* 1848 Devrimi'nin neden olduğu güçlükler, bu sırada Paris'i kasıp kavuran kolera salgını Millet'yi ailesiyle birlikte Barbizon'a yerleşmek zorunda bıraktı. Millet, 1860'da orta Fransa'ya yaptığı bir, Normandiya'ya yaptığı iki yolculuk dışında hayatının sonuna kadar burada yaşadı. İşçileri ve toprak insanlarını konu alan yapıtının en önemli bölümünü bu dönemde gerçekleştirdi: *les Carriers, les Scieurs de long, le Semeur, la Tondeuse de moutons, l'Homme à la house, les Batteleurs* (1850), *les Glaneuses* (1857), *l'Angélus* (1859). Bu tablolardan *Başak Toplayan Kadınlar* (les Glaneuses) ve *Akşam Duası* (l'Angelus) hiç kuşkusuz Millet'nin en ünlü yapıtlarıdır. Millet aynı konuyu ele aldığı çok güzel desenleriyle de tanınmıştır. Kalın fırça darbeleriyle çalıştığı, çoğu zaman açık lekelerle belirginleştirilmiş koyuluklarla işlediği olağanüstü konuları ele alan yapıtı, bununla birlikte, değişik tepkilerle karşılanmıştır. Kırlarının "kabalığı" kimilerini tedirgin etmiş ve sosyolojik insan anlayışı oldukça geç kabul edilmiştir. 1867 yılında açtığı sergi, nihayet başarının başlangıcı oldu: Légion d'honneur'ün şövalye rütbesine lâyık görüldü. 1870 sa-

Jean-François Millet: *Başak Toplayan Kadınlar*



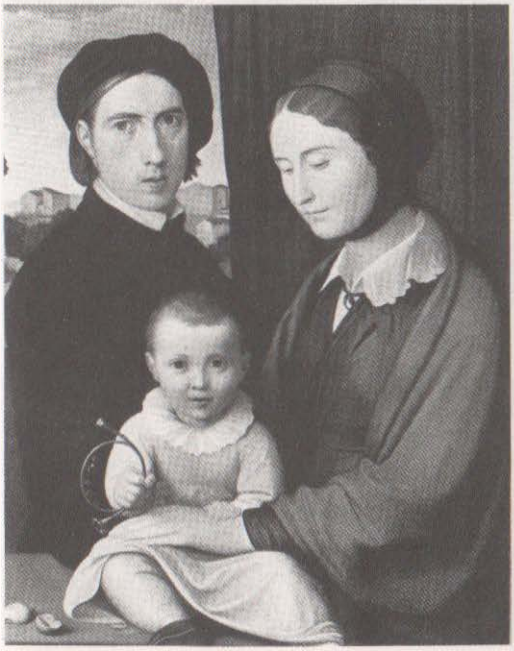
vaşı sırasında Cherbourg'a döndü *(la Petite Eglise de Gréville)* ve kısa bir süre sonra Pantheon'un dekorasyonuna katılmaya davet edildi. Bu siparişi gerçekleştirmesine ölüm engel oldu.

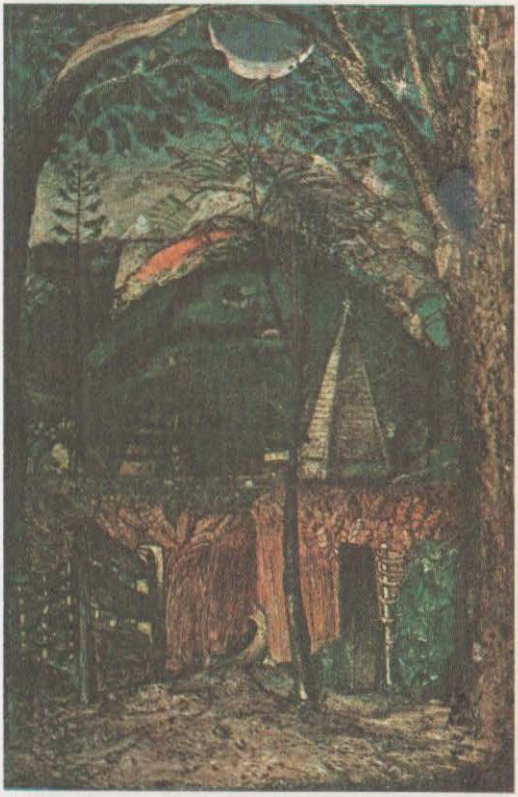
Ch. Terrasse: *Millet* (1933) - P.Gay: *J.-F. Millet* (Paris 1951) - J. Bouchot: *Dessins de J.-F.Millet* (1960)

OVERBECK Johann Friedrich (Lubeck 3.7.1789 - Roma 12.11.1869). Viyana'da öğrenim gördükten sonra okul arkadaşı Franz Pforr'la birlikte Lukasbound'u ya da Aziz Luka (Saint-Luc) derneğini kurdu. Daha sonra 1809 yılında Roma'da Sant'Isidoro manastırına yerleşti. Burada Nasıra (nazarécn) hareketini başlattı. Bu okulun estetik anlayışı, eski Ortaçağ'a yaraşır katı ve tinsel bir sanata dönüş savıyla, sanatçının tinsel tavrına uygun düşmektedir (1813 yılında Katolik oldu). Onun kişisel tutumu kısa bir süre sonra, Quattrocento'nun (XV. yüzyıl İtalyan sanatı) "saf" primitifliğine dönüşü savunan bir estetik öğreti durumuna geldi. Casino de la Villa Massimi'nin dekorasyonuyla görevli ekibe katıldı ve Prusya başkonsolosu Bartholdy'nin siparişi üzerine Zuccaro sarayının fresklerini yaptı. Bununla birlikte, onun resimleyiciliği *(Düşlerini Anlatan Yusuf, Çılgın Bakireler ve Bilge Bakireler)* Rafaello'nun donuk bir öykünmesinden başka bir şey değildir. Buetki *Sanatlarda Dinin Utkusu* (1840, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt) adlı tablosunda daha da belirgindir: Sanata bir tür dinsel görev yüklemiştir. Alman romantik dönemine, öğretisi ve estetik tavrından daha çok bu yönüyle egemendir: Yadsınmaz yavanlığın ötesinde, yapı, dile getirilen düşüncenin yardımcısı olduğu için, kusursuz bir mimar olarak ortaya çıkar. Hiç kuşkusuz, bunca hayranlık kazanmış olmasını, belli bir güven verici tutuculuğa bağlı olan bu öğretisel yenilik girişimine borçludur.

C.G.Heise: *Overbeck und sein Kreis* (1928) - J.Ch.Jensen: *Friedrich Overbeck. Die Werke in Behnhaus,* in: Lübecker Museumshefte, 4 (1963) - K. Andrews: *The Nazarenes* (Oxford 1964)

Johann Friedrich Overbeck: *Aile Portresi*





Samuel Palmer: *Tepede.* 1826'ya doğru

PALMER Samuel (Wallworth, Londra 27.1.1805 - Reigate 24.5.1881). Bu İngiliz ressam, Dürer, Lucas de Leyde ve Elsheimer gibi Alman ve Hollandalı gravürcülerin yapıtlarını özenle inceleyerek çok genç yaşta suluboya çalışmaya başladı. Cox ve Turner'e karşı derin bir hayranlık duyuyordu, ama üzerindeki kesin etki William Blake'inki oldu.

Kent bölgesinde yerleştiği küçük bir köy olan Shoreham'da 1826-1832 yılları arasında, kendi düşüncelerini paylaşan ressamlarla bir topluluk oluşturdu. Edebiyatın çekimine kapıldı, mistik yazıları ve Alman gizlicilerinin

(occultiste) yapıtlarını okudu, ancak Coleridge ya da Wordsworth gibi kendi yurttaşlarına öncelik verdi. Yağlıboya resim yaptı *(Çoban Yıldızı ile Ay Işığında Buğday Tarlası, Vahiy Vadisi)*, ama kendisini en iyi biçimde görkemli suluboya resimlerinde dile getirdi (*Shoreham'da Bir Bahçe*, 1829'a doğru, Victoria and Albert Museum). Doğa, varlıklar ve nesneler arasında kurmayı başardığı olağandışı bağ onu görünüşte Füssli ve Blake'ten daha sakin ve dünyanın şiirine daha çok bağlı, son derece özgün bir yaratıcı yaptı.

G.Grigson: *S.Palmer. The visionary years* (1947) - R.Melville: *S.Palmer* (1956) - C.Peacock: *S. Palmer: Shoreham and after* (1968)

PIRANESE Giovanni Battista (Venedik 4.10.1720 - Roma 9.11.1778). Piranese aynı zamanda hem mimar, hem gravürcüydü. Ama her ikisinde de gerçekliği düş ve karabasana dönüştüren bir düşcü olarak göründü. İlk derslerini Venedik'te amcası Lucchesi'den aldı, mimarlık, resim ve gravür okumak üzere Roma'ya gitti. Hayatını kazanmak için tiyatro dekorları resimledi. Mimarlık yapmak için Venedik'e geri döndü, ama durmadan Roma antik yapıtlarını, Herculaneum ve Pompei kalıntılarını çizerek İtalya'yı dolaştı. Bu çizimlerinden görkemli gravürlerini yaparken yararlandı.

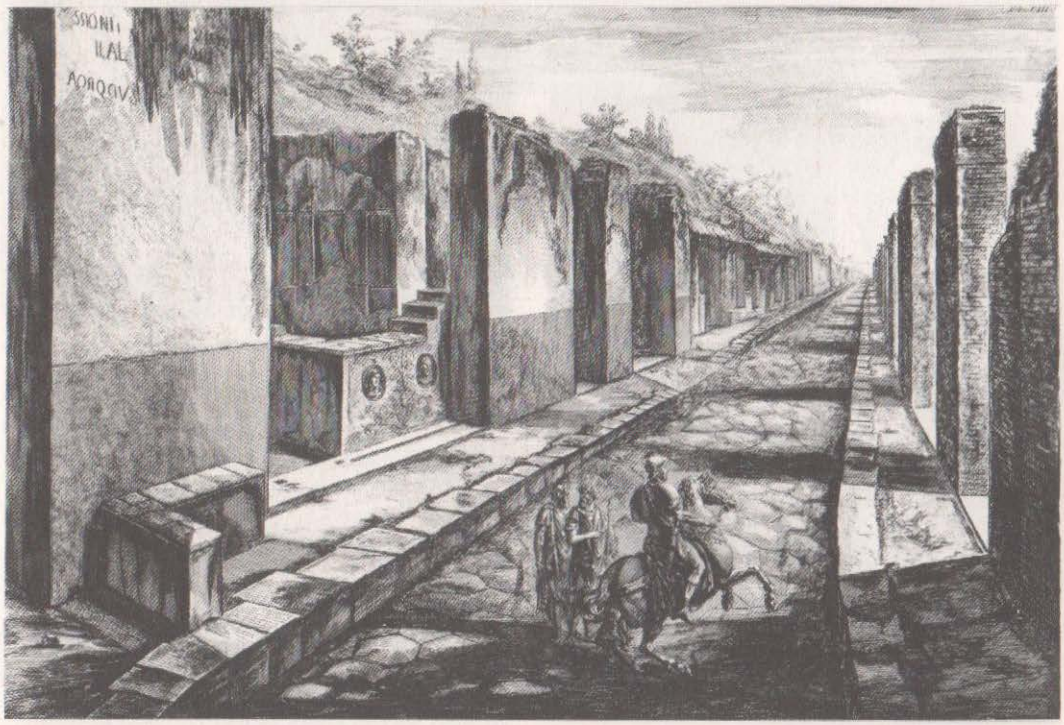
1748 yılında, *le Antichite romane de tempi della Republica*'yı yayınladı, bu ilk yapıtını iki binden fazla gravür izledi. Ama asıl büyük başarısı ünlü *Carceri* dizisi olacaktır. Bu dizide desen olağandışı bir iç mekân esinlendirir: Işık, çizgi ve plan kullanımı, görüş açısı ("alttan görüş"ü yeğlemiştir), mekânı, yeni evrenlerin, birbirine eklenen kuşku götürmez mekânların kaygı verici bir sıralanması halinde parçalamayı başarmışlardır. Piranèse, tasarımının olağandışı ve karmakarışık yapılarının yığılmasına egemen olan tedirgin edici havasıyla Romantizm'e bağlanır.

H.Focillon: *G.B.Piranèse*, 2 vo. (Paris 1929) - H. Thomas: *The drawings of G.B. Piranèse* (London 1954) - H. Volkmann: *G.B. Piranèse, Architekt und Graphiker* (1965)

PRUD'HON Pierre-Paul (Cluny 4.4.1758 - Paris 16.2.1823). Çıraklığa Dijon'da, bu kentin müzesinin kurucusu François Devorge'un yanında başladı. 1780-1783 yılları arasında Paris'te yaşadıktan sonra Roma'ya giderek burada 1788 yılına kadar kaldı. Canova ile dost oldu, Rönesans ve özellikle kendisini "sfumato" tekniğinde etkileyecek olan Vinci ve Corrèggio aracılığıyla İlkçağ yapıtlarını feşfetti.

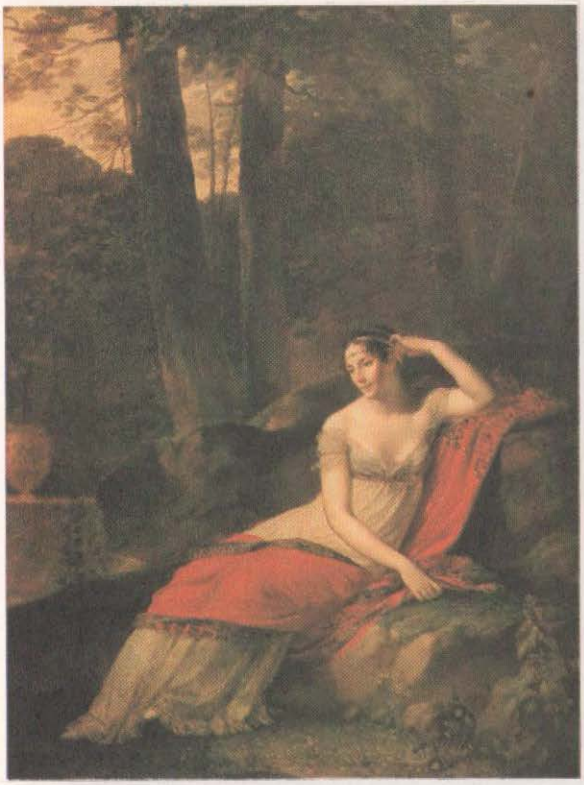
1789 yılında Paris'e döndü, politika ile ilgilendi ve portre ressamlığına başladı (*Saint-Just'ün Portresi*, Musée des

Giovanni Battista Piranèse: *Pompei'den Görünüş*





Pierre-Paul Prud'hon: *Psykhe'nin Kaçırılışı.* 1808



Pierre-Paul Prud'hon: *Joséphine la Malmaison'da*

Beaux-Arts, Lyon), ama "thermidor" gericiliği karşısında başkentten ayrıldı.

Paris'e 1796'da döndü, Didot'nun kitaplarını resimledi, bir ordu müteahitinin isteği üzerine Lanois konağının dekorasyonuna başladı, 1799 yılında *Yeryüzüne İnen Bilgelik ve Gerçek*'i (la Sagesse et la Vérité descendant sur la terre, Louvre Müzesi, Paris) başarıyla sergiledi. Desteğini kazandığı Joséphine'in son derece romantik bir portresini yaptı: Dekor ve puslu fırça tekniğinin modelin ruhsal gerçekliğini ve melankolisini yeniden yarattığı bir kompozisyonda, nefis bir "sfumato"da modelin silüetini büyük bir başarıyla aktarmaktadır. Napoleon ve Marie-Louise'in desteklerini korumayı başardı. Bu sırada büyük boyutlu tablolar yaptı (*Suçu İzleyen Adalet ve Öç*, 1808; *Psykhe'nin Kaçırılışı*, 1808, iki tablo da Louvre'de bulunmaktadır; *Venüs ve Adonis*, 1812, Wallace Kolleksiyonu, Londra). Ama 1815 olaylarında ve İmparatorluk'un düşüşünden sonra, sanatını yalnızca portre yaparak sürdürdü.

C.Martine: *Les dessins de Prud'hon* (1924) - G. Grappe: *P.-P.Prud'hon* (1958) - P.Quarre in: *Annales de Bourgogne*, 32 (1960)

RAFFET Denis (Paris 2.3.1804 - Cenova 11.2.1860). Özellikle taşbaskısı olarak tanınan sanatçının, Gros ve Charlet'nin yanında eğitim gördükten sonra oldukça parlak bir sanat yaşamı oldu.

Büyük Napoleon destanının romantik ressamıdır. Sanatı savaşın, II. Yıl askerlerinin ve Büyük Ordu'nun muhafız birliği erlerinin bir övgüsüdür. Büyük bir ressamdan çok nesnelerin resimsel görünüşüne bağlı yetenekli bir röportajcının esin kaynağını ararken bütün Avrupa'yı dolaştı ve Cezayir'e kadar gitti *(le Réveil, la Grande Revue)*.

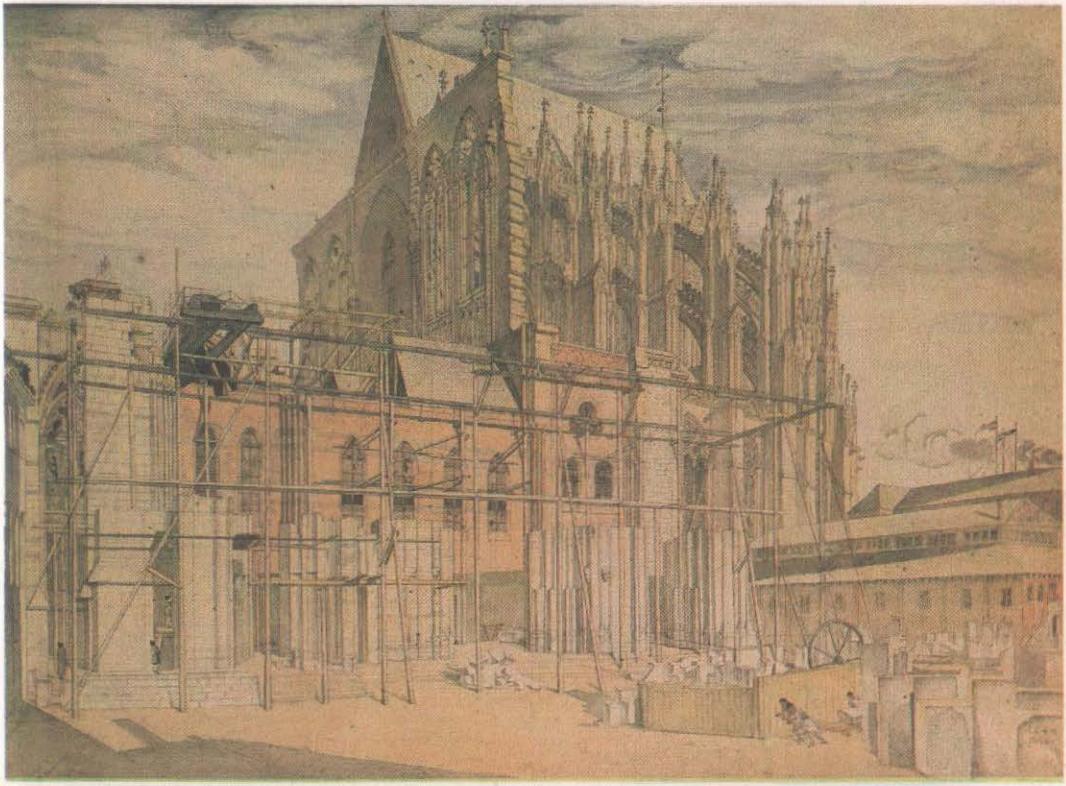
M.F.Lhomme: *Raffet* (1892) - G. Oprescu: *Rumän, Landschaffter, geschen von französ. Künstlern* (Bucarest 1926)

Denis Raffet: *Rusya'dan Geri Çekiliş*, 1812



RAMBOUX Johann Anton Alban (Trêves 5.10.1790 - Köln 2.10.1866). Trêves'li olan bu ressam XIX. yüzyılın ilk yıllarının öğretilerinin hemen etkisinde kaldı. Roma'da bulunduğu sırada, Overbeck'in kurmuş olduğu Lukasbund ya da Aziz Luka derneğine katıldı. XV. ve XVI. yüzyıl yapıtlarından çok sayıda kopya çalıştı ve bunların sanat anlayışlarından derinlemesine etkilendi. Daha sonra Paris'e gidip David'in öğrencisi oldu, ardından sanat yaşamını sürdüreceği Münih'e gitti.

Kullandığı klasik tekniğe karşın sanatı düşsel ve özgürdür *(Köln Katedrali Koro Yerinin Güney-Batı'dan Görünüşü)*. Rönesans tablolarını suluboya ile kopya etmeyi seçtiği için her şeyden önce bir suluboya ustasıdır Ramboux. Ama onun sanat yöntemine belirginlik getiren daha çok karakalemdir, bu olanağı alışılmamış biçimlerde kullanmıştır. Örneğin *Köln Katedrali*'nde, seyirci ilkin yapı iskelelerinin belirginleştirdiği çok sağlam mimari yapıyı farkeder, ama göz tabloda insan bulunmayışıyla ya da hemen hemen bulunmayışıyla, devsel Ortaçağ yapısı-

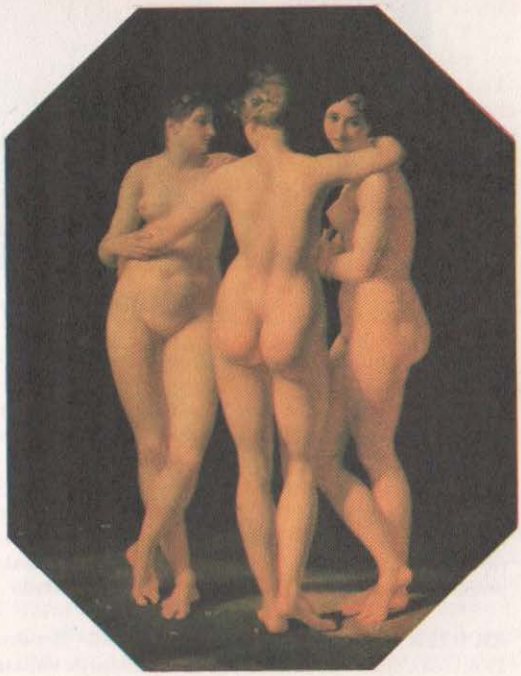


Johann Anton Alban Ramboux: *Köln Katedrali Koro Yeri, Güney-Batıdan Görünüş.* 1844

nın yüceltilişiyle şaşkınlığa düşer yavaş yavaş, ve Blake' in sanatını anımsamamıza yol açan bir tedirgin edici göğü ikiye bölen tamamlanmamış yapı giderek ortaya çıkar. Bir neo-gotik sanatıdır bu, bir mimari çizimi benzersiz bir düşe dönüştüren bir yıkıntı görünümüdür, geçici ve düşsel olana bir çağrıdır.

E. Zahn in: *Trierer Ztschr. für Gesch. und Kunst des Trierer Landes und seiner* Nachbargebiete, 30 (1967)

REGNAULT Jean-Baptiste (Paris 19.10.1757 - Paris 12.11.1829). Paris'te Vien'in atölyesinde çalıştı ve 1776 yılında, *Büyük İskender ve Diogenes* (Alexandre le Grand et Diogène, Ecole des Beaux-Arts, Paris) adlı tablosuyla Roma Ödülü'nü kazandı. Roma'da incelediği ilkçağ sanatı ve Rönesans resminden derinlemesine etkilendi. Ama onun neo-klasisizmi sık sık karşılaştırıldığı David'inkinden çok daha sevimli ve daha özentilidir. Esin kaynakları değişiktir, dinsel (*İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi,* Descente de croix, Louvre Müzesi, Paris) olduğu kadar



Jean-Baptiste Regnault: *Venüs'ün Üç Tanrıça Arkadaşı*



Adrian Ludwig Richter: *Sainte-Geneviève.* 1841

tarihsel (*Desaix'in Marengo'da Ölümü,* la Mort de Desaix à Marengo, Versailles), allegorik (*Fransa'nın Meleği Özgürlük ve Ölüm Arasında,* la Génie de la France entre la Liberté et le Mort, 1795, Kunsthalle, Hambourg) ya da mitolojik (*Io,* 1825, Brest Müzesi; *Akhilleus'un Eğitimi,* l'Education d'Achille, 1783, Louvre Müzesi, Paris) kaynaklardan esinlenmiştir. Her zaman arıtılmış ve ince renk kullanımı, neo-klasik ile romantizm arasında başarılı bir bireşim kurmayı başarmış olmasına karşın haksız yere unutulmuş bir sanatçının kişiliğini kanıtlamaktadır.

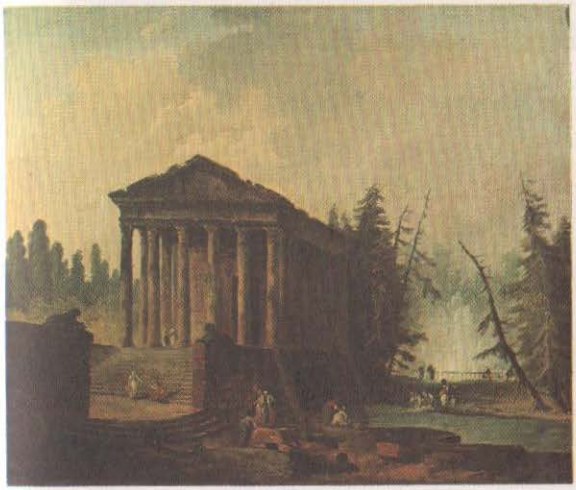
RICHTER Adrian Ludwig (Dresden 28.9.1803 - Dresden 19.6.1884). Gezilerini resimlemek üzere kendisiyle birlikte gelmesini öneren Prens Narichkine'in dikkatini çekerek sanat yaşamına Dresden'de başladı. Kitapçı Arnold, 1823 yılında, İtalya'da üç yıl kalması için olanak sağladı. Bu yolculuk Richter'i Nasıra (nazaréen) hareketine ve özellikle Schnorr von Carolsfeld'e derinlemesine bağladı. Öğretmenlik yapmak üzere doğduğu kente döndü.

Bir peyzaj ressamıdır, ama Almanya'da sık sık rastlandığı gibi sanatçının dağları ve gölleri *(Riesengebirgeler' de Dağ Gölü)* bir iç düşün yansımalarıdır. Soğuk renklerin oldukça geometrik kullanımı nedeniyle bunların biraz kuru bir yapıları vardır. Richter, eski Ortaçağ Almanya'sının kentsel görünümünün romantik bir tasarımını gerçekleştirmeyi başardığı desenlerinde daha başarılıdır.

E. Kalkscmidt: *L. Richter* (1948) - L. Kempe: *L. Richter* (1955) - K.J.Friedrich: *L. Richter und sein Schülerkreis* (1956)

ROBERT Hubert (Paris 22.5.1733 - Paris 16.4.1808). Babasının uşak olarak yanında çalıştığı Choiseul Dükü'nün Roma'ya büyükelçi olarak atanması nedeniyle Hubert Robert sanat eğitiminin en önemli bölümünü İtalya'da yaptı. Burada Fragonard ve Saint-Non başrahibi ile dost oldu. İtalya'da birçok yolculuk yaparak anıt, kalıntı ve peyzaj taslaklarını çoğalttı. Pannini ve Piranèse'in yıkıntı resimlerinin etkisinde kaldı, 1765 yılında Paris'e dönünce bu tarzın Fransa'da öncüsü ve ustası oldu. Bu nedenle, yapıtı, az ya da çok düşsel bir peyzajlar dizisinden oluştu. Hâttâ güncel olmak istediğinde bile (*Opera Yangını*, l'Incendie de l'Opéra, 1781 ya da *Bastille'in Yıkılışı*, la Démolition de la Bastille, 1789, Musée Carnavalet, Paris) aktarmak istediği öykü yerini düşsel bir dünyaya bırakır.

Hubert Robert: *Antik Tapınak*



Provence'a yaptığı bir geziden en iyi resimlerden bazılarını getirdi: *Nîmes'deki Kare Ev*, *Gard Köprüsü*, *Orange Zafer Anıtı ve Amfitiyatrosu* (Louvre Müzesi, Paris). Tekniği kısa ve kesin fırça vuruşlarına, anlatımcı ve çoğu zaman da sıcak renklere dayanır (*Roma Yangını*), belirgin hızlı çalışmaya karşın, peyzajların yapı ve ögelerini büyük bir özenle bir araya getirmiştir (Rıhtım, *Yıkıntılarda Yakaran Keşiş*). Bunun sonucu olarak da ortaya şiir ve melankolinin sürekli olarak zamandan kaçışı anımsattığı bir düşlem sanatı çıkmıştır.

P. Sentenac: *H. Robert* (1929) - H. Burda: *Die Ruinen in den Bildern H. Robert* (1967) - Marguerite Beau: *La collection des dessins d'H. Robert au Musée de Valence* (Lyon 1968)



George Romney: *Kassandra Kılığında Lady Hamilton*, 1785-1786'ya doğru

ROMNEY George (Dalton-in-Furness 15.12.1734 - Kendal 15.11.1802). İnce işler yapan bir marangozun oğlu olan Romney doğduğu köyde Edward Staele adlı bir portre ressamıyla resim çalıştı. Gezici portre ressamı olarak sanat yaşamına başlayan sanatçı, 1762 yılında Londra'ya gidip tarihsel konulu kompozisyonlar yaptı (*General Wolfe'un Ölümü*). 1764 yılında Fransa'ya, 1773'e doğru İtalya'ya gitti, Roma'da tanıştığı Füssli'nin etkisinde kaldı. 1775 yılında Londra'ya dönünce soylu sınıfın gözdesi portre ressamlarından biri oldu. Allegorik kompozisyonlarının gözde modeli gelecegin Lady Hamilton'ı idi; büyük bir aşkla bağlandığı bu gençkızın *Ariane* (1785, National Maritime Museum, Greenwich) olarak resmini yaptı. Yaşamının sonunda, "Shakespeare Galerisi"ni hazırlamakta olan gravürcü John Aldermann Boydell'in siparişi üzerine *Fırtına*'yı yaptı. Bu dönemde suluçizi (lavis) resimler yapan ressamın yönelimi kesinlikle romantikti. Aynı zamanda Milton'ın etkisinde kalan Romney son çalışmalarında giderek dramatikleşti (*Shakespeare'e Açılan Doğa*, mürekkep ve suluçizi, 1786). Ölümünden birkaç yıl önce delirdi.

A.B.Chamberlain: *G. Romney* (1911) - E.K.Waterhouse: *Painting in Britain* 1530-1790 (1953)

ROUSSEAU Théodore (Paris 15.4.1812 - Barbizon 22.12.1867). Resmi neo-klasik ressam Lethière ile peyzaj ressamı Rémond'un atölyelerinde öğrendi. Doğayı daha iyi duyumsamak için 1830 yılında giriştiği "Fransa turu"nu Auvergne'de başlayıp Normandiya'da bitirdi. Aynı zamanda müzelerde Van Goyen, Hobbema ve Ruysdaël



Théodore Rousseau: *Fontainebleau Ormanında Yol: Fırtına İzlenimi*

gibi Hollanda'lı peyzaj ressamlarını inceledi. 1833 yılında, Saind-Cloud'da Huet'nin yanında çalışmaya başladı ve Salon'da *Granville Dolayları*'nı ve 1834 yılında *Kestane Ağaçlı Yol*'u sergiledi. Ama daha sonraki yıllarda yapıtları reddedildi. Millet, Diaz, Daubigny, Dupré ve Barye'ye katılıp Fontainebleau ormanına yerleşti, burada Barbizon okulu adı verilecek yeni peyzaj ressamları okulunu kurdular. 1848 Devrimi, resmî bir siparişle (*Günbatımında Fontainebleau'da Orman Çıkışı*, Louvre Müzesi, Paris) Rousseau'ya şanlı bir başkente dönüş sağlamışsa da, ömrünün sonuna kadar, görmek istediği görünümler peşinde dolaşan bir sürekli gezgin olarak kalmıştır. Kahverengi-yeşil uyumuna, pembe ve mavi bulutlara, önden gelen ışığa, ağaçların yapısına, bitkilerin fantastik varlığına tutkundu. Daha o zamanlar empresyonist özellikler gösteren fırça vuruşları, bir renkli titreşimler dizisidir.

P.Dorbec: *Th.Rousseau* (1910) - Th.de Forges et H.Toussaint: *Th.Rousseau, Catalogue d'exposition*, Louvre (Paris 1967)



Thomas Rowlandson: *Knaresborough Barınağı, Yorkshire*. 1807

ROWLANDSON Thomas (Londra 14.7.1756 - Londra 22.4.1827). Rowlandson'un resim eğitimi, bir Avrupa gezisi için terkettiği Londra Krallık Akademisi'nde başladı. Paris'te geçirdiği günler sanatı için bir belirleyici oldu. 1780 yılına doğru Londra'ya dönünce, inatla sürdürdüğü portreyi bırakıp hiciv ve karikatüre yönelerek toplumu acımasız bir gerçeklikle eleştirdi. Kazandıkları büyük başarının sonucu olarak sanatçıyı gerçek bir derinliğe ulaşmazsızın çoğaltmaya yönlendirmiş olan çok sayıda yapıt bıraktı. Goldsmith, Fielding, Sterne ve W. Combe'ın resimleyicisi olan Rowlandson her zaman metnin resimsel güzelliğiyle ilgilenmiştir. Belki de kendini en çok *English story* ve *Humorist* için kısa zamanda yaptığı desenlerde vermiştir.

B.Falk: *Th.Rowlandson, his life and art* (London 1923) - J.Grego: *Rowlandson the caricaturist* (New York 1969) - J.B.Hartmann: *Th.Rowlandson* (Tübingen 1971)

RUNGE Philipp Otto (Wolgast 23.7.1777 - Hambourg 2.12.1810). Sanat yaşamının kısalığına karşın Runge'nin yapıtı önemini sürdürmüştür. Yirmi yaşına kadar ticaretle uğraştıktan sonra, aile serveti sayesinde kendini resme verdi. Hambourg, Kopenhag ve özellikle Friedrich'le dostluk ilişkisi kurduğu Dresden'de çalıştı.

Modellerinin toplumsal düzeylerinden çok onların ruhsal durumlarına ilgi duyan bir portre ressamıdır *(Kendi Portreleri, Üçümüz, Hülsenbeck Çocuklar).* Ama iyi bir romantik olarak doğa, peyzaj, bitki örtüsü ile geçen zaman, hayat, insanın yazgısı arasında tutkuyla bir ilişki kurmaya çalışmıştır. Saf primitifliğe dönüş bağlamında, insanın yaşamını dile getiren bir dizi tablo tasarladı. *Günün Saatleri* adını verdiği bu dizide, seriyciye, evrenle bir kozmik görüş içinde düşünce ve duygu ortaklığı kurmayı sağlayacak uygun hir müziğin seslerini sunmayı düşlüyordu. Tekniği, kompozisyon anlayışı, renk kullanımı (*Mısır'dan Kaçarken Dinlenme,* 1805, Kunstalle, Hambourg) aynı temel düşünceden kaynaklanıyordu. Edebiyat ya da felsefe ile buluşmaları onu, idealin görünüşte klasik bir yapının içinde eridiği bu gizemli sanatın öncüsüne dönüştürdü. Zihinsel evrimi temelde, sanatı, ruh *(sele)* ve duygudan *(empfindung)* yola çıkan bir plastik gerçeklik sayan Ludwig Tieck'le tanışmasından kaynaklanır. Tieck peyzajın olduğu gibi kopya edilmesine karşı çıkıyor, ama doğanın ögelerini, kendi duygularını başkalarına aktarmaya elverişli imler halinde dile getirmenin bir aracı olarak görüyordu. Bu öğreti Runge için bir kural durumuna geldi ve bu kural, Schelling ve barok ressam ve kuramcı Jakob Böhm'le kurulan ilişki sonucu iyice pekişti. Nihayet Novalis belki de Runge'yi en çok etkileyen kişi oldu, ve ona doğanın en küçük ögelerinde algılanabilecek bir tür gizemli bildiri bulunduğunu kabul ettirdi. Runge, Novalis'ten daha zihinsel, hattâ ritmin müzikalitesiyle ilgili bir kavram aldı, bu onu tablolarını kozmik ritmin bir tür somutlaşması olarak düşünmeye ve tuali Evrenin ebedî ritminin simgesi ("Symbole für den ewigen Rythmus des Weltalls") gibi görmeye götürdü.

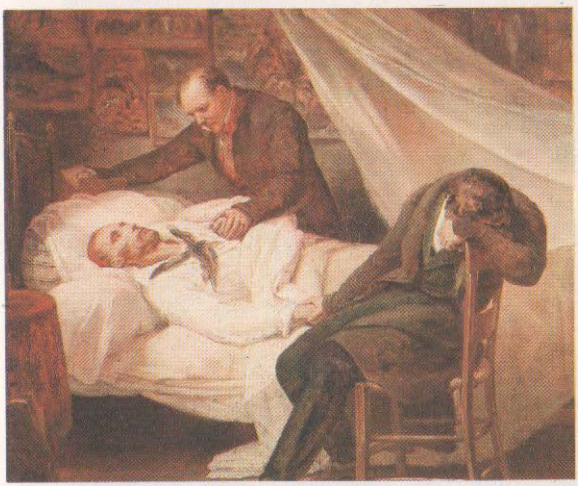
A.Aubert: *Rungedie Romantik* (1909) - O.Böttcher: *P.O.Runge* (1937) - Ch. A. Isermeyer: *P.O.Runge* (1940) - Margit M.Vasella-Lüber: *P.O.Runges briefe* (1967)

Philipp Otto Runge: *Üçümüz.* 1805



SCHEFFER Ary (Dordrecht 10.2.1795 - Argenteuil 15.5.1858) Hollanda kökenli sanatçı 1812 yılında Paris'e geldi, Prud'hon'un atölyesinde çalıştı ve 1830 yılında saray ressamı oldu. Portrelerin dışında tarihsel konulu tablolar (*Saksonlar'a Boyun Eğdiren Charlemagne,* 1837, Château de Versailles) yaptı, Hellenler'in durumuyla (*les Femmes souliotes,* 1827, Louvre Müzesi, Paris) ve güncel olaylarla (*Géricault'nun Ölümü,* 1824, Louvre Müzesi, Paris) ilgilendi. Kimileri onun kişiliğinde romantik okulun önderini görüyorlardı, ama kültürü ve yazar yetenekleri onu Dante, Shakespeare, Goethe ya da Byron'u resimlemeye yönlendirmişse de sanatı romantik olmaktan çok düşçü özellikle gösterir.

Ary Scheffer: *Géricault'nun Ölümü.* 1824

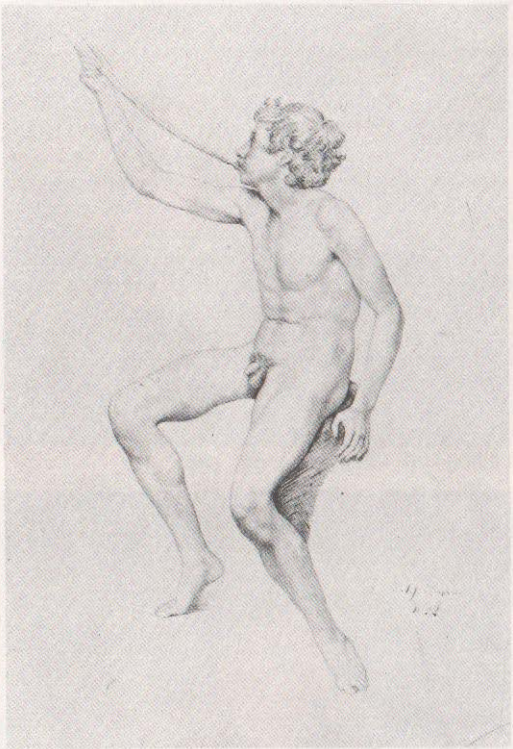


SCHNORR VON CAROLSFELD Julius (Leipzig 26.3.1794 - Dresden 24.5.1872) İlkin Roma'da Nasıralılar (Nazaréens) topluluğunun üyesi olan sanatçı, bu toplulukla Quattrocento (XV.yy.İtalyan sanatı) İtalyanlarının idealini bulmuştu. Ama Albert Dürer'in çok daha dışavurumcu olan Alman sanatı kısa zamanda onu etkisi altına aldı.

Daha sonra sanatını Bavyera kralı I.Louis için dekorlar yaparak sürdürdü.

Desenleri *(Johann Schaffer von Leonhartshoff'un Portresi)* klasik bir öğretiye bağlanma istemine tanıklık ederlerse de resimleri *(Çocuk İsa'nın Ailesini Ziyaret EdenAziz Yuhanna Ailesi)* renksel güçleriyle, Alınan etkisinin İtalyan idealine nasıl karşı koyduğunu kanıtlarlar. *Ressam Victor Emil Janssen'in Portresi* gibi bir yapıt, genellikle öğretiye körü körüne bağlı ama eğilimleri nedeniyle çok daha bireysel araştırmalara yönelmiş olan bu ressamın sanatının belirsizliğini gösterir. Tablodaki kişinindörtte üçü verilmiştir, bu da yüzün yapısını, yarı aralık ağzı, bir nesneye bakan gözü belirginleştirmektedir. Demek ki iki tutku söz konusudur burada: Yeni bir ifade biçimi araştırırken klasik yapıyı korumak.

A. Schahl: *Gesch. der Bilderbidel von J.Schnorr von Carolsfeld* (Leipzig 1936) - W. Schultze: *J.Schnorr von Carolsfeld,* in: Sächs. Lebensbilder, 2 (1938)

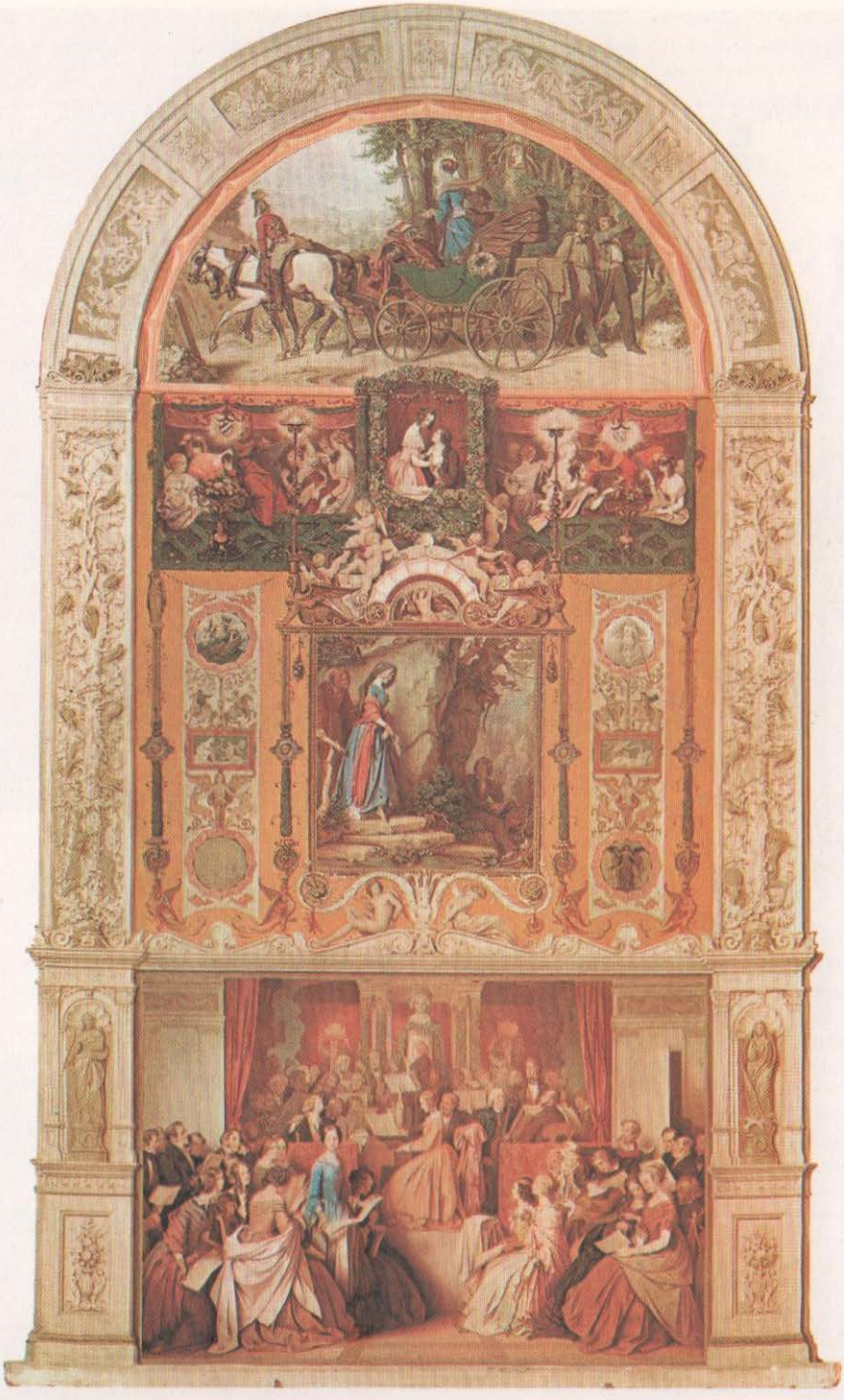


Julius Schnorr von Carolsfeld: *Pipolu Çocuk.* 1822

SCHWIND Moritz von (Viyana 21.1.1804 - Münih 8.2.1871). Avusturyalı ressam Schwind gençliğinde Franz Schubert'le tanışmasına olanak sağlayan sanatçı topluluklarıyla ilişki kurdu. Cornelius ve Schnorr von Carolsfeld gibi Nasıralı (nazaréen) ressamların derslerini izledi ve sanat yaşamına çağdaşı şairleri resimleyerek başladı. Daha sonra fresk tekniği çalıştı. Münih krallık sarayının (1828), Karlsruhe Sanat Müzesi'nin (1840-1842), Holenschwangau şatosunun, Wartburg şatosunun (1855) ve Viyana Operası'nın (1869) dekorasyonunu yaptı. Ayrıca Glasgow katedrali için vitray taslakları hazırladı.

Üslûbu Nasıralılar'ınkine yakındır, ama konularını Ortaçağ Alman destanlarından almıştır: İşlediği konulara göre renkleri biraz soğuk ve belki de deseni biraz fazla klasiktir.

U.Christoffel: *M.von Schwind, Reise und Märchenbilder* (1951)
E.Hanfstaengl: *M.Von Schwind* (1953)



Moritz von Schwind: *Senfoni*



Carl Spitzweg: *Zavallı Şair*

SPITZWEG Carl (Münih 5.2.1808 - Münih 23.9.1885). Spitzweg gençliğinde eczacılığa yöneldi ilkin, ama 1832 yılında İtalya'ya yaptığı bir gezi ve uzun bir nekahat dönemi sonunda resim yapmaya karar verdi. Hollanda'lı ustalara yakınlık duydu, Hansonn, Büyük Edouard Schleich'le çalıştı ve sanat yaşamına *Fliegende Blätter* dergisinde janr (genre) sahneleri resimleyicisi olarak başladı. Romantizm sonrası bir sanatçıdır, ama kent tasarımlarında yetkin bir ozan ve halk yaşamının ve janr sahnelerinin *(Kır Eğlencesi)* eşsiz ressamı olarak kendini kabul ettirmiştir. Sanatı kimi zaman tiyatro dekoru izlenimi uyandırırsa da, çoğu zaman, duyarlığı XIX. yüzyılın en gelişmiş akımlarma yaklaşan iyi bir renk ressamı olarak görünür. Eskimiş bir çerçeve içine peri masallarının eski Almanyasını, çağının belli bir eleştirisini aktarmaktan hoşlanmıştır: Yatağının içinde kıvrılmış, yoksul odasına akan yağmur damlalarından ıslanmamak için büyük bir şemsiyenin altına sığınmış *Zavallı Şair*'i bunun en gülünç örneklerinden biridir.

G.Roennefahrt: *Carl Spitzweg* (1960) - E.Höhne: *Spitzweg* (1961) - J. Chr. Jensen: *C. Spitzweg* (1971)

George Stubbs: *Ata Saldıran Aslan*



STUBBS George (Liverpool 24.8.1724 - Londra 10.7.1806). Stubbs hiç kuşkusuz İngiltere'de hayvan resmi yapan ressamların en önemli temsilcisidir. Hayatını portre ressamı olarak kazanırken, tıp ve anatomi öğrenimi yaptı. Hattâ York hastanesinde anatomi öğretti. Bir Roma yolculuğu yaptı ve İngiltere'ye dönünce *Atın Anatomisi* adlı bir inceleme kaleme alıp resimledi, bu kitap 1766 yılında yayınladı. At, sanatçının en önemli tutkusuydu; atı inceledi ve yalnızca etten kemikten bir yaratık olarak değil fakat gerçek bir sevgi nesnesi olarak resmini yaptı: *Aslanın Korkuttuğu Kır At* adlı tablosunun üç değişkesi biliniyor, bunlardan birine Géricault büyük bir hayranlık duymuştur. Aynı zamanda peyzajlar, av sahnceleri resimledi, ama atın varlığı sürekli bir öge olarak kaldı.

W.S.Sparrow: *Stubb and Ben Marshall* (London 1929)

TURNER William (Londra 23.4.1775 - Chelsea 19.12.1851). Suluboya ressamı Thomas Girtin'in dostluğu ve zengin bir kolleksiyoncunun kolleksiyonundaki eski ustaları kopya etmesine izin vermesi Turner'e ilk sanat bilgilerini sağladı. Bu resim meraklısının evinde, kendisini atmosferin belli-belirsizliği üzerine yaptığı araştırmayla etkileyecek olan suluboya ressamı Cozens'la tanıştı. 1789 yılında Krallık Akademisi'ne girdi ve ertesi yıl Lambeth Palace'ın bir görünümünü sergiledi. Bunun üzerine yayıncılar zamanın modası "pittoresk" yayınlar için kendisine kent görünümleri ısmarladılar. Bu, ülkenin ortalarına, Galler ülkesine ve Yorkshire'a yolculuk yapmasına yol açtı.

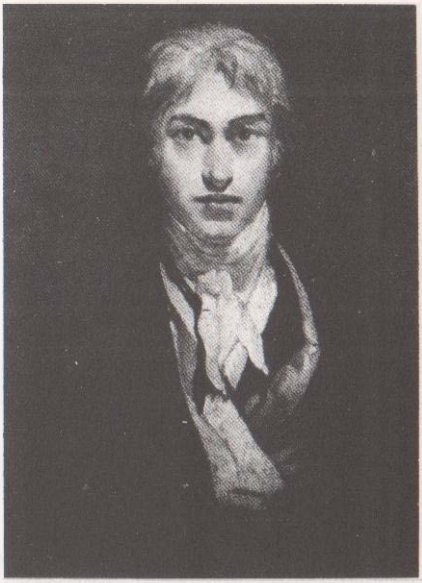
1793 yılında, ilk kez *Bora* adlı yağlıboya bir resim sergiledi; 1796 yılında *Denizde Balıkçılar,* 1797'de de *Güneşin Doğuşu* adlı tablolarını sergiledi. 1802 yılında ilk kez kıta Avrupa'sına bir yolculuk yaptı, Ren kıyılarını ve İsviçre'yi gezdi. 1807 yılında, Thomas Malton ve mimar Thomas Hardwick'ten öğrendiği bir teknik olan perspektifi öğretmek üzere Akademi'ye hoca oldu. Aynı yıl, Claude Lorrain'in "Liber Veritatis"inin bir öykünmesi olarak, oyma çalışmaları derlemesi "Liber Studiorum" unu yayınlamaya başladı. Türlere göre bir peyzaj sınıflandırması yapmıştı bu derlemede. 1804 yılında, kazandığı başarıların sonucu olarak kendi galerisini açtı. 1819 yılında, daha sonra 1829 ve 1840 yıllarında ziyaret edeccği

William Turner: *Lordlar Kamarası ve Avam Kamarası Yangını.* 1834





William Turner: *Reichenbach Çağlayanı*



William Turner: *Kendi Portresi*

İtalya'ya gitti. Kapalı, insandan kaçan bir kişiliği vardı, birçok kez insanlardan kaçıp uzaklaştı ve bunlardan birinde, 1851 yılında, Thames kıyılarında, takma bir adla yaşadığı pis bir kulübede öldü.

Son derece zengin yapıtında birkaç dönem vardır. Sanat yaşamının başlangıcında Hollandalılardan ve Wilson'un peyzajlarından etkilendi. Daha sonra, 1819'a kadar Claude Lorrain'in yoğun etkisini yaşadı *(Kartaca'nın Kuruluşu, Siste Doğan Güneş, Dido ve Aenas, Kartaca Yıkıntısı).*

İtalya'ya yaptığı bir yolculuktan sonra, 1819 yılından itibaren, öncelik verdiği ışığı aramaya başladı. Yavaş yavaş sıcak tonlardan yararlanır oldu: Erguvan kırmızısı, mavi, portakal rengi, ama özellikle ışıklı ve renkli bir esinlendirme yararına yavaş yavaş betimlemeyi ortadan kaldırdı. Hava, bulutlar, su, sis gibi doğanın sıvı ve uçucu ögeleriyle, meteorolojik olaylarla ilgilendi. Bunlara, basit bir renkli lekeyle dile getirdiği hareketi ekledi. Böylece, yavaş yavaş, empresyonist tasarımının ötesine geçen lirik bir soyutlamaya yöneldi (*Cesur İnsanın Sonu, Fırtınada Yunan Gemi, Denizde Kar Fırtınası* (1842), *Güneşin Doğuşu ve Deniz Canavarı* (1840), *Yağmur, Buğu ve Hız* (1844).

Ama Turner yalnızca atmosfer ressamı değildir: Ev içi tablolarında da olağanüstü bir içtenci ressam olduğu görülür *Petworth'ta Ev İçi, Konser, Gece Toplantısı, Yatak Odası).* Okumayı seven sanatçı hunun doğal sonucu olarak Milton, Byron ve Walter Scott'u resimledi.

Işığı saptamak saplantısıyla yaşayan, desene dayalı bütün ilkeleri cesurca yıkan Turner bütün zamanların en büyük ressamlarından biridir.

J.Rothenstein and M.Burlin: *Turner* (London 1964) - L.Gowing: *Turner, İmagination and reality* (New York 1966) - J.Lindsay: *William Turner* (London 1966)

VERNET Horace (Paris 30.6.1789 - Paris 17.1.1863) Deniz ve savaş ressamı olan **Horace Vernet**, yaşadığı değişik yönetimlerde meydana gelen olayları yüceltmiştir: Napoleon tarihi *(I.Napoleon Friedland Savaşında, Memlükler'in Kılıçtan Geçirilmesi),* Louvre ve Versailles'deki "savaşlar galerisi" için siparişler aldığı Louis-Philipe yönetimi, nihayet resmî ressamı olduğu İkinci İmparatorluk. Çağdaşları tarafından çok beğenildi, ama askeri destanlara duyduğu derin hayranlığa karşın, sanatı oldukça soğuk ve yüzeysel kaldı.

A.Dayot: *Les Vernet* 1898) - Ph.G.Delaroche-Vernet: *H.Vernet* (1907)



Horace Vernet: *Lénore'un Baladı.* 1839

VERNET Joseph (Avignon 14.8.1714 - Paris 3.12.1789). Önceleri dekoratörlük yapan Joseph Vernet güney ışığının büyüsüne kapılınca 1734 yılında İtalya'ya gidip burada 1753'e kadar kaldı.

Aynı yıl, bayındırlık başkanı Marigny markizinden, Fransa'nın büyük limanlarını betimleyen yirmi dört tablolu bir sipariş aldı ve bunları dokuz yıl süren bir gezi sırasında gerçekleştirmesi gerekiyordu. Bunların ancak on beş kadarını gerçekleştirebildi. Bu tablolardan ikisi *(Marsilya Limanı, Toulon Kenti ve Koyu)* Louvre Müzesi'nde,



Joseph Vernet: *Akşam, peyzaj*

ötekiler Deniz Müzcsi'ndc bulunmaktadır. Bu siparişin topograpik ve yapay zorunluluklarına karşın, biraz fazla belirgin çalışma tarzına ve yapısal kesinliğine karşın, Joseph Vernet, Corot'nun üslûbunu muştulayan bir ışığa ve yapı ile doğal ögeler arasında kusursuz bir dengeye ulaşmıştır.

F.Ingersoll-Smouse: *J.Vernet,* 2. vol. (Paris 1926)

WILSON Richard (Pencgocs 1.8.1714 - Llamberis 15.4.1782). Bir din adamının oğlu olan Wilson, kendini derinlemesine etkileyen iyi bir klasik eğitim gördü. İlkin Londra'da portre ressamı Thomas Wright ile altı yıl çalıştı ve kendisi de İtalya'ya gidinceye kadar (1749) portre ressamlığı yaptı. İtalya'da, peyzaj ressamı Zuccarelli ile dostluk ilişkisi kurduğu Venedik'te bir yıl yaşadı. Sonra klasik peyzajı keşfettiği Roma'ya gitti. Burada, peyzaj türünde direnmesi için kendisini yüreklendiren Joseph Vernet ile tanıştı. İtalya'nın ışık ve gökyüzünün etkisinde kalarak Lorrain ve Poussin'in üslûbunu yenilemeye girişti (*Tivoli'de Maecenas Villası,* 1765, Tate Gallery, Londra). Bütün peyzajları, hattâ başta birçok değişkelerini yaptığı *Snowdon Tepesi*'nden görünümler dizisi de aralarında olmak üzere İngiltere'de yaptığı peyzajları da artık bu etkinin izlerini taşıyacaktır.

B.Ford: *The drawing of Richard Wilson* (London 1951)
W.G.Constable: *Richard Wilson* (1953)

Richard Wilson: *Hounslow Fundalığı.* 1770'e doğru



Heykel

Kuşaklar boyunca, sanat tarihinin pek az bölümü Romantik çağ heykeli kadar uzmanlar tarafından değeri bilinmemiş ve yüzüstü bırakılmıştır. Heykel sanatı yıllarca, en iyi durumlarda bile teknik planda ilgi konusu yapılarak, donmuş bir dekoratif sanat ile duygusallık dolu *kitsch* (bayağı beğeni) arasına yerleştirildi. Büyük tarihsel konuları işleyen nice mermer ya da bronz heykel grupları, Londra, Paris ve Viyana'daki uluslararası sergilerde ya da sergi salonlarında ve değişik estetik akımların göz kamaştırıcı sergilerinde olay yaratan nice alçı heykel müzelerin depolarına gömüldü. Sanat tarihçileri ve kolleksiyoncular, bu nesnelerin bir gün eleştirel ve bilimsel bir incelemeye lâyık olabileceklerini pek ender düşünmüşlerdir.

Bir romantik mimari tanımlaması yapmanın güçlüğü, ama buna karşın "Romantik Dönem" mimarisinden söz etmenin daha doğru olacağı bilinen bir şey. Fakat bir romantik heykelden söz edilebilir mi? Bir romantik müzik ya da resim gibi bir romantik heykel var mıdır?

Romantik dönemde heykel, tam anlamıyla özerk olan müzikten, ya da betimleme sanatında meydana gelen barok patlamasından sonra sınırları kesinlikle belli bir yüzeye giderek kapanan resimden tamamen farklı bir biçimde gelişti. Klasik çağda heykel için herhangi bir özerklik söz konusu değildi. Ama bazı temel düşünceleri inceleyecek olursak durumu daha iyi kavrayabiliriz.

Değişik sorunlar söz konusu. Örneğin bir "ilerleme" kavramı var. XIX. yüzyıla özgü niteliklerden biri olan ilerlemeye inanç, doğal olarak, madeni yapı kafeslerinin de tanıklık ettiği gibi, mimari alanına ve aynı şekilde heykel alanına aktarılmıştır. Sanat tarihçisi Gerhard Evers romantik heykel konusunda kabul ettiğimiz, ama günümüzde de anlam bulanıklığını sürdüren yargıya ilişkin olarak bazı temel ögeleri kesin olarak açıklayan tutarlı bir sonuç çıkarmıştır buradan: "Batı'da, 1500-1900 yılları arasında uzanan çağcıl zamanlarda, sanatın doğayı gözlemlemek ve onu sanat yapıtında yeniden üretmek gereksiniminden doğduğu bilinen bir gerçek; optik plânda az-çok kavranılabilecek ya da görülebilecek ve renk ya da taş sayesinde teknik olarak yeniden üretilebilecek şeyin kesin sınırlarına XVII. yüzyılda ulaşıldığını da biliyoruz: Örneğin, fotoğraf kadar aslına sadık olan Hollanda ev içi resimlerinde, ya da Bernin ve öğrencilerinin mermer heykellerinde görüldüğü gibi. Hiçbir XIX. yüzyıl sanatçısı söz konusu çağın sanatçılarının teknik ustalığına sahip değildi ve sanat, o zamandan bu yana, sürekli olarak farklı, sürekli olarak yeni ve yaratıcı olabiliyordu, ama artık ilerleyemiyordu." Demek ki artık ilerleme sanat alanında değil, ama doğa bilimleri, tarihsel doğruluk, toplumsal koşullar ya da yapay ürünlerin teknolojisi gibi sanata az ya da çok bağlı alanlarda aranıyordu. Kitle üretimine olanak sağlayan galvanoplasti benzeri bazı buluşlar heykel için büyük bir önem kazandılar ama onu büyük ölçüde değiştiremediler. Nihayet plastik maddele-

rin ortaya çıkmasıyla XX. yüzyılda bu donmuş durum değişmeye başladı. Çağdaş heykel sanatını bu yeni malzemeler olmaksızın düşünmek olanaksızdır.

Demek ki, bir yandan XX. yüzyılın reddettiği tatmin olmamış ilerlemeye inanç söz konusu. Öte yandan, romantik heykeli, sürekli olarak XX. yüzyılın estetik ilkelerine göre, yani büsbütün yetersiz yargı ölçütlerine ve sınıflandırma yöntemlerine göre, klasisizm ile tarihselcilik (l'historicisme) arasında tanımlama eğilimi söz konusu. Bunu harekete geçiren özel güçleri ve ortaya koyduğu temel sorunları dikkate almak ya da anlamak zahmetine pek ender olarak girilmiştir.

Bu dönemin heykel sanatının temel ögesi insan vücududur. Öykünülmez güzellik ve aydınlığıyla ilkçağ sanatından miras alınan insan heykeli, bir katkısız idea durumuna gelmişti. Aslında, XX. yüzyıl sanat kuramı, gerçekten, bu yapıtlarda hangi güçlerin ve hangi etkenlerin söz konusu olduğunu anlamak yerine İlkçağ örneklerinin öykünülmesinden söz ederek temel bir yargı yanlışı yapmıştır: Oysa, romantiklerin bu en büyük esin kaynakları hiçbir durumda İlkçağ'ın bir öykünülmesi gibi yaşanmış olmayıp, tersine en iyi örneklerde "mış gibi"nin değerine sahipti. Aynı şekilde, Goethe *Iphigenia*'da "Ruhumun aradığı Grek ülkeleri" der, aynı şekilde Hölderlin'in *Hyperion*'u yeni bir Grek idealini çok yalın bir şekilde dile getirir, yine aynı şekilde, bu çağın heykel sanatı, Parthenon'un ve Aegina tapınağının alınlık heykelleri gibi aslında yalnızca bazı Avrupa anakentinde ve bazı hükümdar kolleksiyonlarında bulunan Grek heykellerini öykünmemişlerdir.

Heykeltraşlar ve onlarla birlikte estet topluluğu bu yönelimlere karşı tam anlamıyla romantik bir tepki göstermişlerdir: Kopya ederek ya da öykünerek değil, ama bu idealleştirilmiş, kutsallaştırılmış Grek kültürüne olan tutkularını çağcıl bir bağlama aktararak yeni bir Greklik ideali yaratmışlardır. Örneğin, bir Karl Friedrich von Schinkel'in mimarlıkta kutsallaştırdığı, "aziz"leştirdiği düşüncede bulunan aynı güçler romantik heykelin gelişmesini de koşullandırmışlardır.

Romantik heykel ve Klasisizm

Schelling 1807 yılında, Bavyera kralının yıldönümü için, doğa ile plastik sanatlar arasındaki ilişki hakkında yaptığı konuşmada, sanatın genel olarak daha yüksek ve daha gelişmiş olana -yani insan vücuduna- yönelmesinin temel bir önsezi olduğunu söyler. "Sonsuz bütünü kavramak olanağı size verilmediği ve bütün öteki yaratıklar tek başlarına tasarımlardan başka birşey olmadıkları için, bütünsel varlık bütün tamlığıyla ancak insanda ortaya çıkar: Bundan dolayı, doğayı bütünlüğü içinde insanın varlığında kavramak hakkına sahip değilsiniz sadece, bu aynı zamanda sizin görevinizdir." Ama, bu yeni insan imgesine olanak sağlayan şey, klasik heykel bilgisidir. Alman sanat terminolojisi, modeli İlkçağ Yunan sanatı olan romantik heykel için *plastik* deyimini yarattı. Johann Gottfried Herder 1768-1770 yılları arasında yazdığı ve 1778 yılında Leipzig'de yayınlanan *Plastik. Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum* (Plastik. Pigmalion'un Düşündeki Biçim ve Yapı Üzerine Algılar) adlı yapıtında tanımladı bu kavramı. Resim sanatının "optik" (gözle ilgili) yaratısıyla heykelin "dokunsal" yaratısını karşılaştırıyordu bu yapıtta. Yunan sanatının çağdaş sanat karşısındaki üstünlüğünü sağlayan şey "plastik" ögedir.

Schelling'in sanat felsefesinde *plastik* deyimi sürekli olarak kullanılmıştır. Onların düşüncelerini gerçekçi vücutlarda -yani nesnelerin hem varlığını, hem de ideasını- somutlaştıran *plastik*, düşüncelerini organik ve tam anlamıyla bağımsız, dolayısıyla mutlak nesneler aracılığıyla verdiği oranda heykel olma niteliğine kavuşur. Goethe de 1817 yılında bu yargıyı bir

kez daha özetler: *"Plastik"* (Bundan böyle Yunanlıların onuruna kullanacağımız sözcük) "olan her şeyin öncelikli amacı, vücudunun yansıtılması yoluyla insanın saygınlığının somutlaştırılmasıdır".

Yüzyıllardır yaşadığı dinsel ve toplumsal bağları aşan çağcıl insan, o zaman ortaya çıktı ve sanatta kendini tanımaya girişti. Onun asıl amacı bizzat klasik biçim değil, ama onun gerisinde bulunan düşüncedir. Bu anlamda kavranılan Romantizm, Klasisizm'le hem birlikte bulunan, hem de ona eklenen, tıpkı Klasisizm gibi gerçeği uygunlaştıran bir üslûptur; yani, sonuç olarak, Klasisizm'le temel bir çelişkisi olmayan, ama yeni düşünceleri bir başka yönelim biçimiyle ileri süren bir yöntemdir Romantizm.

Bu nedenle mimari heykelin üstünlüğünü, Klasisizm'in başlangıç döneminde heykelin mimarlığa olan bağımlılığını ve evrimini, bilinçli olarak yorumlamak gerekmektedir. Bu dönemin burjuvası, bir birey olarak giderek kendi bilincine varınca ve nihayet heykel sanatında, özellikle genel nitelikli -tanrılar, kahramanlar, simgesel kişilikler, metaforlar, vb.- bütün betimlemeleri, yani rastlantısalı kendinden uzak tutan bütün biçimleri reddedince, bu yeni tutumun ortaya çıktığı bir biçim yarattı kendisi için. İnsanın başlayan soyutlanmasına (inzivasına), heykel sanatının mimariyle arasında bulunan ve öteki sanatlarla sürdürdüğü katı bağlardan kurtulması olgusu denk düşmektedir. Tarihselcilik (historicisme), bütünsel sanat yapıtı düşüncesini gerçekleştirmek amacıyla, mimarlıkla ilgili kavramlarının arasına heykeli de sokmaya hiç kuşkusuz bir kez daha kalkıştı. Ama, dış görünüşteki başarısına bakıp, heykelin bu bütünleşmesiyle ilgili olarak yanılgıya kapılmamak gerekir. Tanrıların ve kahramanların ülküselleşmiş dünyasında bir siyasal amacın ortaya çıkması, yani heykele siyasal tasarımların yüklenmesi olgusunun ortaya çıkması, sonuç olarak giderilmesi olanaksız bir kopmaya yol açtı.

Schelling, İlkçağ'ı canlandırmayı salık verdiği zaman, Greklik sayesinde Greklik'te güzellik ve gerçeklik düşüncesini yeniden bulmak için, duyularda bir dış güzellik düşüncesi yakalamak isiyordu. Öyleyse, Klasisizm üzerine doyurucu bir yargı, her şeyden önce biçembilim (stylistique) ölçütlerine dayalı bir yargı getirmek çok güçtür. Gerçekten de, sanat yapıtının kendi varlığında sahip olduğu bütün anlatım gücünün zararına, salt biçimsel bir estetik getirmeyi istemek değil midir bu? "Dönemin siyasal ya da kültürel bildirilerinin içeriğinde bulunan köktencilik ve devrimci öğe, bu ne kadar çelişkili görünürse görünsün, heykel sanatına ilişkin olarak, onun, kendinde ideale doğru olan mutlak ve kesin yönelimi tarafından somutlaştırılmışlardır."

Şatolara, saraylara, villalara, kiliselere, şapellere, mezarlara, anıtlara ve anıtsal heykellere bir göz atış, neredeyse Olimpos tanrılarına dönüşmüş büstler yapan küçük ustalar bakımından bu çağın ne kadar zengin olduğunu gösterir. Klasik heykelden söz açılır açılmaz, hemen akla Houdon, Schadow, Tieck, Canova, Zauner, Grassi, Schaller ve Fischer'in elinden çıkma büstler gelir: Bunlar, çoğu zaman, bir altlık ya da oturtmalık (kaide) üzerine dikilmiş ve genellikle duvar gözlerine yerleştirilmiş yalın, süssüz yapıtlardır. Caesar olarak tasarlanan imparator Napoleon büstleri, hemen hemen her yerde geleneksel bir dekoratif öge oldular: Omuzdan başlayan ve göğüsten inen dikey kıvrımlar, başı her zaman oturtmalığın tektonik biçimine bağlarlar.

Bu büst portreler bütün anakentlerde (metropollerde), prens kentlerinde ve aristokratların ya da büyük burjuvaların evlerinde bulunuyordu. Teknik planda çok yetkili olmalarına karşın, tam anlamıyla bir sanat çalışmasından çok özenli bir zanaat çalışması yapan küçük ustaların ürenleriydi bunlar çoğu zaman.

Bu durumun klasik dönemle ilgili olarak bir anlamı olması gerekir, çünkü değer sıralamasını Canova, Thorvaldsen, Sergel gibi sanatçılar oluşturmuyordu yalnızca, ama aynı za-

manda İlkçağ Yunan sanatının ideal imgesinin etkisi bu alanda her zaman hissediliyordu. Küçük ustaların çalışmalarında görülen bu etki, bunların çalışmalarının düzeyini sanatsal niteliğe yükseltiyordu: Dinsel heykel ya da mezar heykelinde, portre ya da janr (genre) heykelinde, hayvan heykelinde ve hattâ alçak ya da yüksek kabartmada, dahası karikatürümsü denilen eğilimlerle, Jean-Pierre Dantan gibi ilginç sanatçılarda, Pierre-Jean-David d'Angers'nin ünlü çağdaşlar galerisinde ya da Honoré Daumier'nin ünlü otuz altı heykelinde, kısacası burjuva anlayışlarına bilinçli olarak karşı çıkan sanatçıların örneklerinde bu durum gözlemlenebilir.

Çok eskilere, klasik eğilimli heykelin ilk dönemlerine gitmek gerekir. Herculanum ve Pompei kazıları, tıpkı mimaride olduğu gibi, heykeltraşların düşüncelerinde de İlkçağ ölçülerine karşı bir tutku dalgasına yol açtılar. Madame de Pompadour'un kardeşi ve Fransa kralının mülklerinin yöneticisi Vandières markisi, Soufflot ve Leblanc'la birlikte, köktenci aydınların çoğunun coşkularının nedenini anlamak için Paestum tapınağını görmeye gittiler. Johann Joachim von Winckelmann, ilk denemelerinden itibaren XIV. Louis'den itibaren Fransız beğenisinde meydana gelen dekadansı mahkûm etti. Fransa'da, Caylus Kontu, Cochin ya da Diderot gibi aydınlar rokay üslûbunun (XV. Louis üslûbu kayalık, mağara ve deniz kabuklarını andıran süs) ölüm belgesini hazırladılar. Bu sırada, Edmée Bouchardon gibi sanatçılar 1723'ten itibaren Klasisizm'e yöneliyorlardı. Bouchardon, Roma'da, Barberini'nin kır tanrısını kopya etti ve ünlü sikke ve madalya uzmanı baron Stosch'un yalnızca bir örtüye sarınmış çıplak gövdeli heykelini yaptı. Aynı sanatçı, Fransız Akademisi için, yeni ifade soğukluğu, hareketinin ılımlılığı ve iç dinginliğiyle özellik kazanan bir *Çarmıhını Taşıyan İsa* heykeli gerçekleştirdi. Böylece, Voltaire, Diderot, d'Alembert, Helvétius ve Rousseau gibi filozof ve ansiklopedistlere çok yakın olan Pigalle, Falconet ya da Houdon gibi duyarlı sanatçılara ilerleyecekleri yol çizilmiş oldu.

Kuramsal temellerin, aynı şekilde kuralların ve "Arkeolojik Klasisizm"in doğuşunun Paris'ten değil de, bu dönemde, Almanlar'ın, İngilizler'in ve İskandinavlar'ın öncülük ettikleri Roma'dan, bu papalık kentinin kozmopolit havasından kaynaklandığı gerçeğini unutmamak gerekir. Yani, hepsi İlkçağ idealini yeniden yaşatmak tutkusunu paylaşan sanatçılardan; yapılan kazılar sırasında ortaya çıkan sayısız yapıtlar sayesinde bu sanatçıların gözleri önünde yükselen İlkçağ'dan.

Canova, Sergel, Thorvaldsen

İtalyan yaratıcı gücü -heykelle ilgili olarak- XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren giderek zayıflıyor gibidir. Kazandıkları Roma Ödülü'nün sağladığı olanaklarla İtalya'da yaşayan Fransızlar daha iyi durumdaydılar, çünkü İtalya'da olduğu gibi, barok anlayışın aşırılıklarının adeta hiç denenmediği, ama tam tersine klasik bir orantı anlayışına her zaman yakın olmuş çok güçlü bir geleneği değerlendirebiliyorlardı. Ve aslında, sanatsal eğilimlerine, düşünce biçimlerine ve romantik anlayışlarına denk düşen bir klasik ideal için İtalyan eğilimine sahip bulunuyorlardı. Özellikle, aşağı yukarı, 1764-1769 yılları arasında Roma'da yaşamış olan Houdon gibi heykeltraşlar için, İtalyanlar'ın "Arkeolojik Klasisizm"i ile karşılaşmak kesin bir sarsıntı oldu. İlkçağ örnekleri, bu Slodtz'un öğrencisi için bitip tükenmez bir esin kaynağı oldular. Ama Houdon hastanelerin teşrih salonlarında anatomi dersleri de izledi ve bu sayede anlatım olanaklarını çeşitlendirmek ve zenginleştirmek olanağı buldu. Daha romantik çalışmaları kendisini daha çok Falconet gibi sanatçılara yaklaştırırken, böylece, tam anlamıyla klasik bazı yapıtları onu Canova'ya yakınlaştırdılar. İtalya'da yaşayan Fransız sanatçılarının çoğu, tıpkı Houdon gibi, klasik beğeniye uydular: İmparatorluk heykel üslûbunun örnek temsilcisi ola-



Canova: *Aşk Tanrısı ve Psykhe*. 1787-1793

cak olan Chaudet, Clodion ve öğrencisi Marin, aynı şekilde, Roma'da İlkçağ örneklerini büyük bir tutkuyla kopya etmiş olan bütün bir Fransız taşra heykeltraşları kuşağı.

Ama bu heykeltraşlar arasında, sona eren XVIII. yüzyıl Roma'sının giderek içinde battığı klasik sanat kuramını aşarak ve bir bireşim oluşturarak, ilginç ama orta düzeyde olan bu ustaları geride bırakabilecek bir dâhi sanatçı eksikti.

Antonio Canova (1757-1822) adında, daha önce Bernardi Toretti II'nin kişiliğinde barok geleneği heykeliyle boy ölçüşmüş olan genç bir Venedikli, 1779 yılının ekim ayında ve yirmi iki yaşında Roma'ya geldi. Bernin, Algardi ve Rusconi'nin yapıtları hemen büyüledi bu genç sanatçıyı. Venedik'in Roma sefiri Zulian'ın siparişi üzerine, klasik geleneğin sürdürücüsü İskoçyalı ressam Gavin Hamilton'ın küçümsenmeyecek etkisini taşıyan, *Thêsus ve Minotauros* adlı bir heykel grubuna çalışmaya başladı. Zaten Hamilton onun daha sonraki çalışmaları için de öğüt verecektir. Şaşırtıcı bir çabuklukla değişik etkileri benimseyip özümseyen Canova, gerçekçi figüratif üslûbunu ılımlılaştırdığı "yeni klasik anlayış" içinde yaptığı heykelleriyle büyük bir başarı kazandı. Papa XIV. Clemens'in onuruna yaptığı anıt, sanat ününü uluslararası düzeye çıkardı. Pek başarıyla gizlenmemiş erdemli geçinmenin, iyilik taslayan bir gönül avcılığıyla boğuştuğu, cilası kusursuz beyaz mermerden yaptığı *Aşk Tanrısı ve Psykhe, Hebeus, Venüs ve Adonis* gibi heykeller onu hükümdar saraylarının gözde heykeltraşı durumuna getirdi. 1805 yılında geldiği Viyana'da imparator II. Franz Joseph'in baş heykeltraşı oldu. Habsbourg, Napoleon, Prusya, Vatikan ve aristokrasi salonlarının kolleksiyonlarının Canova'dan satın aldıkları yapıtların listesi inanılmaz boyutlardadır. Atölyesi siparişlerle dolup taşıyordu. Tanrılar, kahramanlar, periler, tanrıçalar, büstler yaptı, görkemli anıt mezarlar gerçekleştirdi; Arşidüşes Marie-Christine için yaptığı ve Viyana Aziz Augustin kilisesinde bulunan anıt mezarda, piramit biçimli mezarın içinde mermerden bir cenaze alayı görülür.

Canova, 1783-1784 yıllarında Roma'da, bir İlkçağ sanat yapıtları kolleksiyonu toplamak konusunda İsveç kralı III. Gustave'a danışmanlık yapan İsveçli Johan Tobias Sergel'le (1740-1814) tanıştı. Sergel, Canova'nın klasisizm'ine karşı belki de pek duyarlı değildi. Sergel, 1758 yılından itibaren, Larchevêque'e öğrencilik yaptığı Paris'te çalışmış, sonra 1767-1778 yılları arasında İlkçağ sanatına karşı hayranlık duymuştu. Roma'daki dost çevresinin aracılığıyla Nasıralılarla (Nazaréeens) tanıştı. Bu sanatçılar ve özellikle romantik ve fantastik imgelem gücüyle kendisini sanrılı tasarımlara götüren Johan Heinrich Füssli, Sergel'in dünyasını altüst ettiler. *Kır Tanrısı, Diomedes, Minerva, Aşk Tanrısı ve Psykhe* bunun tanıklarıdırlar. Sergel'in, Clodion ve Bouchardon'a duyduğu eğilimin pekiştirdiği sağlam klasisizminin Canova'nın üslûbuyla pek az ilişkisi vardır.

İsveç kralının kendisiyle birlikte gelmesi ve sarayında resmi heykeltraş olması önerisini kabul eden Sergel 1779 yılında Paris'e uğradı. Kendisine Güzel Sanatlar Akademisi'nin kapısını açacağı umduğu *Yaralı Otryade* heykelini bu sırada gerçekleştirdi. Dyveke Helsted, "bu yapıtın anlatımcı klasisizminin David'i belirleyici bir biçimde etkilediği ve onun aracılığıyla bütün Fransız klasisizminin gelişimini yönlendirdiği" görüşündedir.

1797 yılı, bir başka İskandinav için "Roma'da doğuş" oldu: Bertel Thorvaldsen bu yıl Roma'ya gelip Carstens gibi genç köktencilerle tanıştı ve arkeolog Zoega ile dostluk ilişkileri kurdu. Abildgaard'ın daha önce yapmış olduğu yapıtları çok seven ve dolaylı yoldan Thorvaldsen'e örneklik yapan Sergel, bu genç Danimarkalı için bir zıt kutup oluşturdu. Bir yanda Sergel'in duyumculuğu, bir yanda Winckelmann'ın tez ve anlayışlarına çok yakın, çoğu zaman çizgisel olan yalın ve uyumlu bir üslûp. Zaten Thorvaldsen ömrü boyunca bu dingin ve dışavurumsuz üslûptan hiçbir zaman ayrılmadı.

1801 yılında, Canova'yı hayran bırakan *Altın Postta İason* adlı yapıtını Roma'da gerçekleştirdi; kendisinden yirmi yaş büyük olan Canova bu yapıta öylesine hayran kaldı ki para durumu iyi olmayan genç Danimarkalı'ya yapıtının büyüğünü gerçekleştirebilmesi için yardımda bulundu. Bu yeni *İason*'un başarısı bir sipariş dalgasına yol açtı. Thorvaldsen, kısa bir süre sonra, Barberini sarayındaki atölyesinde, Roma'yı ziyaret eden yabancıların ne pahasına olursa olsun görmek istedikleri bir çekim odağı durumuna geldi. 1838 yılında Danimarka'ya dönünce herkesten saygı gördü. Mermer heykelleri dönemin sanat anlayışına öylesine

denk düşüyordu ki kısa zamanda bunların binlerce döküm kalıpları (mulaj) yapıldı; ünlü *Halkı Kutsayan İsa*'sı belki bunların en sevileni ve özellikle XIX. yüzyılda en çok kopya edilen dinsel heykellerden biri oldu.

Thorvaldsen'in sanatında dile gelen klasisizmin biçimsel yasaları ve romantik duyarlık öğrencilerinin yapıtlarına da yansıdı: Roma'da Thorvaldsen'e öğrencilik yapmış olan Bavyeralı Ludwig von Schwanthaler (1802-1848), Thorvaldsen'in çok değer verdiği bu İlkçağ estetiği ile çağcıl idealin bireşimini belki de en uzağa götüren sanatçı oldu. Léo von Klenze'nin Münih'teki anıt-yapısının önündeki *Bavaria*'sı, Köln katedralinin güney kapısındaki heykelleri, Münih revaklarının alınlığı ve Viyana'daki imparator I. Ferdinand'ınki gibi çeşme kompozisyonları bu uyumun dile geldiği yapıtlardır: Oswald Hederer'e göre bunlar, "Bavyera'nın İlkçağ nostaljisi ile Alman mitolojisi arasında ortaya çıkan ulusal tarihsel bilinci"dir. *Odyseus* ile *Nibelungen*'lerin şarkısı arasında aracılık yapan bir heykel sanatıdır. Thorvaldsen'in klasisizminden, Schwanthaler'in sanatında, biraz da beklenmedik bir şekilde, mevsimsiz bir tarihselcilik doğdu.

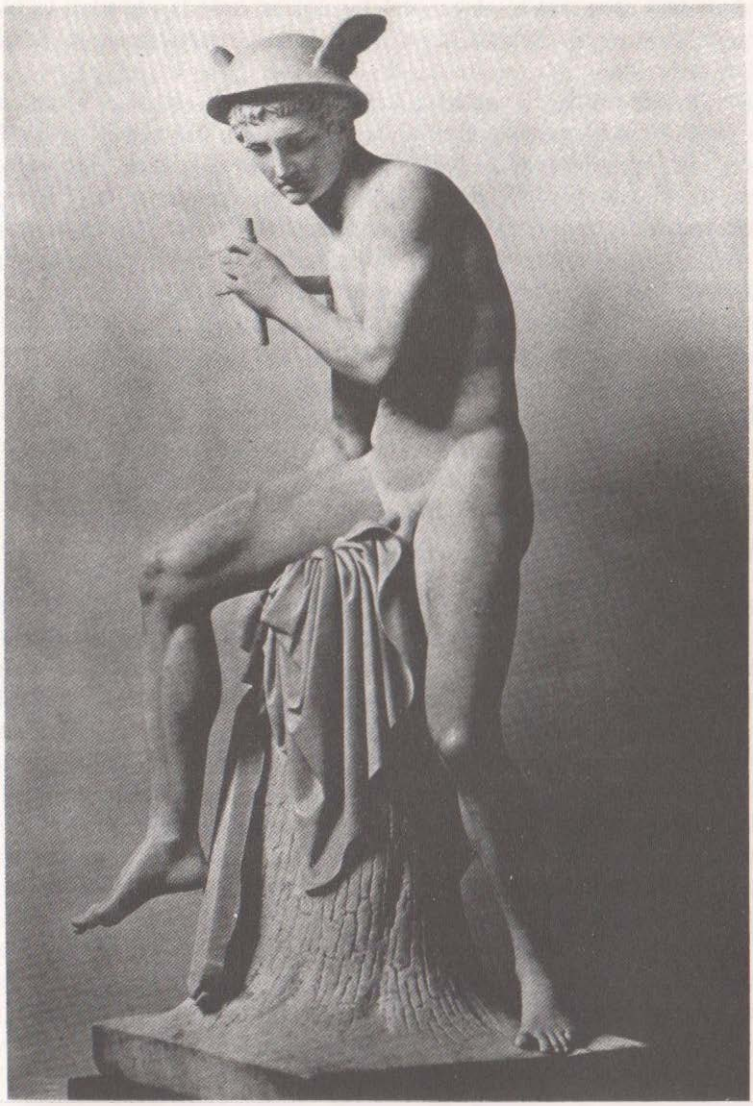
İkicilik (dualisme) ve tekçilik (monisme)

Canova ya da Thorvaldsen'de olduğu gibi bir Schinkel'in klasisizminde görülen kutsala yönelişin bütün çağ boyunca sürmemiş olmasına şaşırmamak gerekir. Kısa bir süre sonra bir eşitleşme ve dünyasallaşma başladı. Çünkü, burjuva sınıfı siyasal alanda güçlendikçe, Fransız Devrimi'nden sonra prensler önemlerini yitirdikçe, "kral" ya da "Allahın lütfuyla hükümdar" gibi kavramlar sarsıldıkça ve Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu anlamını yitirdikçe, ülküselleşmiş tanrıların imgelerinin içerikleri boşaldı. Burjuva sınıfı kendi varlığının, kendi siyasal ve toplumsal konumunun, kendi tarihinin somutlanışını görmek istiyordu. Ve bu da klasik tanrılaştırmaların, metaforların reddinden başka bir anlama gelmiyordu. Tarihsel kişilikler birden ön plana geçtiler: Büyük komutanlar, hükümdarlar ve sanatçılar. Ama bunlar Klasisizm'in ideal giysisini çoktan bırakmışlardı. Kendi gerçek tarihsel giysilerini taşıyorlar ve rastlantısal nişanlarıyla birer kişi olarak canlandırılıyorlardı.

Anakentlerin çoğalması ve ekonominin hızlı gelişimi ile birlikte anıt dikme gereksinimi de arttı. İşte bu sırada tarihsel anıtın dünyasallaştığı görüldü. Artık algılanan kutsallık etkeni değildi, kahramanların şanına dikilen bu anıtların çoğuna egemen olan kişinin bireysel görünümü de değildi, bir tek üniforma yeterliydi. Sona ermekte olan XVIII. yüzyılın, halkı yüreklendirmek için diktiği türden ürküntü verici mermer mezarların çevresinde çeşitli ordulardan askerler dönüp duruyordu.

İdeal biçimler dünyasında bu gerçekçilik patlaması nereden geliyordu? Örneğin, Fransız heykel sanatında, Rude gibi "ikici" bir yapıt yaratan yaşlı ustalar ile "tekçilik" bağlamında çalışan Jean-Baptiste Carpeaux gibi en gençler arasında meydana gelen kopuşma nereden kaynaklanıyordu? Mimarlıkta çoktandır duyumsanan bu kopuşma, en azından mimarların kullandıkları malzemeleri kavrayış biçimlerinde söz konusuydu.

Klasisizm ve Realizm arasında ortaya çıkan ve her şeyden önce bir yandan "ikici", öte yandan "tekci" bir estetik ilke olarak anlaşılması gereken bu gerilim hakkında inandırıcı herhangi bir şey söyleyebilecek nitelikte aslında çok az inceleme vardır. Ama bununla birlikte, bu gerilimi besleyen güçleri anlamak için örneklerden yararlanmak mümkün. Louis David'in *Horace'ların Andı* (le Serment des Horaces) adlı tablosu ikici (dualiste) bir yapıtın tipik örneğidir. Belirgin bir biçimde çizilmiş, en yüksek durumda plastik kişiler, gölge ve ışıkların eğik



Bertel Thorvaldsen: *Mercure, Argus'u Öldürmek Üzere.* 1812-1822

çizgilerinin belirginleştirdiği bir biçim kabartısı... Yemin belirgin bir içimde algılanıyor, sonuçlarının ağırlığı kadınların yakınmalarında hafifçe belli oluyor. Resimsel bir biçimde yansıtılan katı mimari çerçeve, bu sahnede bağlantı ögesi görevi yapıyor. Kişi ve ortam arasındaki zıtlık, ikici sanat yapıtının yapısının belirtici bir ögesidir. Tablolarında "resimledikleri çok belirgin çevre çizgili (konturlu) biçimlerle çelişik bir şeyi ışık kullanarak dile getirdikleri" (Rudolf Zeitler) zaman, Philipp Otto Runge ve Caspar David Friedrich gibi ressamlarda da bu yapı anlayışı görülür.

Bu ikicilik, örneğin Kopenhag Notre-Dame kilisesinde bulunan *Halkı Kutsayan İsa*'a örneğinde olduğu gibi, heykel sanatında da görülür. İsa bir tapınak locasında bir İlkçağ tanrısı gibi canlandırılmıştır, ama tavrı bunun tersi bir anlamı dile getirmektedir: İsa kendisine bakan kişiye doğru kolunu uzatmıştır, oysa böyle bir hareket bir İlkçağ heykeli ya da eskiden bir hıristiyan sunağı üzerinde bulunan bir heykel için düşünülmez bir şeydi. İsa bu havari tavrıyla, yakaran bir insanın davranışına yaklaşmaktadır. Ve Thorvaldsen, İsa'sını kendi içine dalmış bir kişi, kendi içine kapanmış sevimli bir varlık olarak canlandırırken Canova'nın çizgisine yaklaşmaktadır. Burada da ikici ilke söz konusudur: Kadiri Mutlak, yardım sever ve neredeyse dost bir varlık olarak, "aynı zamanda büyük bir fiziksel gücü olan ama büyük bir ruhsal yeteneğe sahip" bir kişidir. Ve bu ikici anlayış 1780 yılından itibaren hemen hemen her yerde, yeni Canova'nın büyük yapıtlarından başlayarak Chalgrin'in Paris mimarisinde, Valadier'nin Roma mimarisinde görülür.

Ama bu ikiciliğe karşı çıkan birçok sanatçı vardır: Örneğin Sergel, Schadow ve 1800'den itibaren İngiliz klasikleri. Tekçiliğin (monisme) ilkesi konusunda durum daha başkadır: Bu anlayışın temsilcileri idealar dünyasını, öteki dünya yaşantısını, Klasisizm'in mirasçılarının sanat anlayışını kabul etmiyorlardı, çünkü az ya da çok köktenci bir gerçekçiliğin yandaşıydılar. Fransız Devrimi siyasal ve toplumsal değişimleri öylesine hızlandırmıştı ki, ussallığı savunan yeni bir atılım ve bireyin vurgulanması, yeni bir "birci" ("moniste") düşünme biçimine de yol açtı. Bir Jean-Baptiste Carpeaux'nun yapıtlarında görülebileceği gibi, yeni bir birci sanata, yeni bir gerçekçi gelişime ortam hazırladı. Doğrusu, burada, ikicilik ve bircilikten hareket ederek bölümler kurmak, falanca sanatçının yapıtlarını özellikle birci yönteme ya da filanca sanatçının da ikici yönteme göre tasarlamış olduğunu ileri sürmek söz konusu değil. Ama Avrupa heykel sanatında meydana gelen bazı gelişmeleri açıklayabilmek için bir olanak bulmak söz konusu: Örneğin, *Marseillaise*'den *Zafer Anıtı*'na (1836) kadar hem dinamik hem de yoğun kişileriyle ve *Mareşal Ney*'in (1853) ayakta duran heykelinde ortaya çıkan coşkun dinamizm ile heyecan yaratmış olan, tam anlamıyla "ikici" sanatçı François Rude'ün Fransa'daki yeri. Çünkü, Klasisizm'in estetiğini, armonisini, denge üslûbunu, parlak görünüşünü ve ölçülü güzelliğini kapı dışarı eden onun gerçekçiliğidir. Ve bir geç dönem başyapıtı olan *Ölümsüzlüğe Erişen Napoleon*'u (1845-1847) ile, sonunda tarihsel plastiğin ideal yapıtını yaratmıştır.

Tarihselcilik*

Klasisizm, Romantizm, Tarihselcilik, İkicilik (dualisme), Bircilik (monisme)... Bu olguları, bu biçemsel ölçütleri nasıl sınırlamalı, sanatçıları bu ulamlardan (kategorilerden), bu yöneliimlerden biri ya da ötekine nasıl sokmalı? Sınırlar pek belirgin değil. Avrupa heykel sanatının değişik eğilimlerini birbirine yaklaştıran bağlar sayıca çok ve değişiktir. Dönemin çok özgün olguları, dönemin beğenisi, siyasal düşünce işe karışıyordu. Bunlar, aynı zamanda, bazı sanatçılara bazı yapıtlar için yapılan siparişlere de bağlıydı.

Kraliçenin kocası prens Albert'in Londra'daki anıtını örnek gösterebiliriz: Kraliçe Victoria'nın kocasının görüntüsü hiç kuşku yok ki bir allegoridir, yükselişi ise mimari ve heykel sanatının sahip olduğu tiyatrosallık ile sahnelenmiştir. Ama pek az bireysel olacağı için "görkemli" Klasisizm böyle bir yapıta uygun düşmezdi.

(*) Tarihselcilik (historisme, historicisme): Geleceğin olduğu gibi geçmişin de şimdi ile belirlendiğini savunan öğreti. (Çev.)

İşte tarihselcilik burada işe karışmaktadır. Bütün bu uygarlık programı -tarihselciliğin anıtları üzerinde genellikle betimlenen "kültürel programlar"ın çoğu gibi didaktik eğilimli- prens Albert'in anıtının ef'rizini canlandırmaktadır. Kıtalar, meslek toplulukları, sanayi, tarım, zanaat, onurlandırılmak istenen kişiyi aşmaktadır: "İmgeye dönüşmüş bin yıllık tarihselcilik" denilebilir. Ve böyle bir cümle, böylesine anıtların gerçekleşmesine olanak sağlayan pozitivist ve eklektik tutumu tam anlamıyla açıklamaktadır. Çünkü böylesi anıtların yapımının en önemli nedeni hiç kuşkusuz tarihe egemen olmak ve onu özetlemek arzusudur.

Bu Londralı anıt örneğine karşı, daha ciddi bir anlayışla düzenlenen bir Viyanalı örnek gösterebiliriz: Semper ve Hasenauer tarafından tasarlanıp, kraliçe Marie-Thérèsc onuruna imparatorluk forumuna dikilen anıt. Zumbusch bir "modern", yani 1870 yıllarının tarihsel barok tarzının yandaşlarından biri olarak kendini kabul ettirdi. Rauch'da, Marie-Thérèse'in anısına dikilen anıtta, kabartma alanları hâlâ egemenliğini sürdürürken, ayakta duran devsel heykeller, elle işlenmiş bronz sütunların ve duvar oyuklarının arasına, kusursuz bir şekilde cilalanmış altlıkların ve göz boyamacı merdivenlerin üzerinde, bütünden tamamen kopmuş durumdadırlar: Marie-Thérèse döneminin ata binmiş generalleri, devlet adamları, bilginleri, sanatçıları. Oysa, yükseltilmiş bir tahtın üzerinde ortada imparatoriçe egemen durumdadır...

XIX. yüzyıl, anıtsal atlı heykel ile yeni bir tarz yarattı (daha doğrusu onu yeniden keşfedip yeniden yarattı): Örneğin, Franz Anton von Zauner'in yaptığı, İmparator II. Joseph'in Viyana'daki görkemli atlı heykeli (1795-1806).

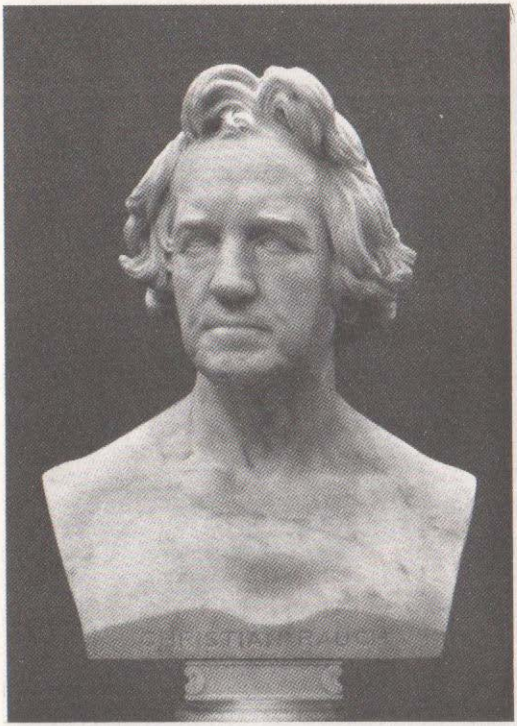
Belli bir imparatorluk anlayışı, Roma gelenekleri, katı bir Klasisizm'in bakış açısı, bir burslu olarak Roma'da yaşamış olan Zauner'in üslûbunda belirleyici rol oynarlar. Onun böyle bir anlayış içinde Viyana kenti için gerçekleştirmiş olduğu bir önemli yapıt, bütün bir mimarlar kuşağının (Käsmann, Kissling, Schaler, Schmelzer, vb.) başvuru kaynağını oluşturmuştur. Thorvaldsen, 1836 yılında, Münih'te örnek bir anıt tamamladı: Prens Maximilien anıtı. Ve ardından çok anlamlı bir dizi atlı heykel ortaya çıktı: Dük *Emmanuel Philibert de Savoie*'nın Turin'deki biraz tiyatrovari heykeli (Carlo Marochetti'nin yapıtı), Denis Foyetiers'nin Orléas'daki *Orléans Bâkiresi*, Louis Eugène Simoni'nin Brüksel'deki *Godefroy de Bouillon*'u, nihayet 1853-1859 yılları arasında tarzın en dinamik yapıtlarından biri: Dominik Anton von Fernkorn'un yapıtı *Aspern Savaşında Napoleon'u Yenen Arşidük Charles* anıtı. Bu yapıt, tarihselciliğin sık sık eleştirildiği bir dönemde kusursuz tekniğiyle ünlendi.

XIX. yüzyılın kültürlü burjuva sınıfı, Goethe, Schiller, Dante, Molière, Shakespeare, Luther gibi nice önemli kişilerin anısını yüceltmek için heykeller dikerek, kendi tinsel temsilcilerinin kişiliklerinde kendisini ülküselleştirdi. Ama mutlakiyetçi XVIII. yüzyılda bunlar özellikle yapıların iç bölümlerine konulurken (örneğin: Houdon'un yaptığı görkemli Voltaire büstü Comédie-Française'dedir), şimdi dışarıya dikiliyorlardı. Alanlar, sokaklar, şatafatlı hıyabanlar yalnızca prenslerin tekelindeydi. Buralarda kişilikler oldukları gibi görünsünler isteniyordu; kişiyi dönemin toplumu içinde canlandırmaya olanak sağlayan tarihsel gerçeklik kaygısıyla giydirmek amacıyla onu İlkçağ'ın zaman dışı, ülküselleşmiş giysisiyle gülünçleştirmek yönteminden vazgeçildi. Garibaldi'den Bismarck'a kadar bütün siyaset adamlarına bu tarz uygulandı.

Sona eren XIX. yüzyıl, özellikle heykel alanında, aşırı uçların bir arada bulunduğu bir çağdır. John Gibson'ın *İffetli Pandora*'sı, Thorvaldsen'in öğrencisi Pierre Alexandre Schoenewerk'in, Reinhold Begas'nın bir yığın etkisini taşıyan *Tarentum'lu Gençkızı*, Rodin'in *Venüs ve Arının Soktuğu Aşk Tanrısı ve Çocuklu Kadın*'ı, Pietro Magni'nin *Kitap Okuyan Kadın*'ı ve Rafaello Monti'nin *Tutkulu Uyku ve Mutlu Düş*'ü ya da Jules Dalou'nun yalınlık ve ölçülülüğüyle benzersiz yapıtı *Brötanya'lı Köylü Kadın*'ı hemen hemen aynı dönemin ürünleridir. Viyana Votivkirche'ini allayıp pullayan Johannes Benk'in İncil kişileri, Eugéne Guillaume'-



François Rude: *Ölümsüzlüğe Uyanan Napoléon*. 1845



Ernst Rietschel: *Rauch'un Büstü.* 1857



Jean-Baptiste Carpeaux: *Garnier*'nin Büstü. 1869

un *Müzik*'i, Jean-Baptiste Carpeaux'nun Paris Operası'nın alnaçındaki *Dans*'ı, esritici bir baroktan esinlenen Rudolf Weyer'in bakhos rahibeleri alayı, Viktor Tilgner'in yüzeyin empresyonist kullanımına örnek olan heykel portreleri ya da Burgtheater'in alnacındaki anıtsal kabartması da bu dönemin yapıtlarıdır.

Her yerde zıtlıklar bir aradadır. Gelenekler, okullar ve estetik kuram denemeleri birbirine karışmıştır. Mimarlık alanında da olduğu gibi dönemin modasına uygun, kusursuz bir biçimde cilalanmış malzemeler, keskin çizgili yüzeylerle bir arada bulunmaktadır; belirgin bir biçimde vurgulanmış çevre çizgilerine benzeyen, neredeyse kösnül, cicili-bicili bir zerafet, anlamdan yoksun bir çağ sonu bezemeciliği, çağcıl bir allegori düşkünlüğüne eklenmekte ve hantal bir ağırlık, en temiz, en ince bir duyumculukla yarışmaktadır. Bütün bu çelişkilerin XIX. yüzyıl için temsil ettiği anlam pek az araştırıldı. Aynı dönemde yontulmuş olan iki portre, bu zıtlığın boyutlarını gösterebilir: Ernst Rietschel'in yaptığı, Goethe döneminin büyük heykeltraşı Christien Daniel Rauch'un büstü ve Jean-Baptiste Carpeaux'nun yaptığı mimar ve dekoratör Charles Garnier'nin büstü. Bu iki büst, aynı dönemin iki yapıtı arasındaki büyük farklılığa tanıklık etmektedirler: Carpeaux'nun yapıtı dünyasal ve alabildiğine birci (moniste) olduğu halde, Rietschel'in yapıtı, klasik portrenin eski geleneğinin izlerinin peşinde, geçmişe yönelmiştir, kurguldur (spéculative). Sanki iki ayrı çağın yapıtlarıdırlar.

ABART Franz (Schlinig, İsviçre 1768 - 1863). Heykeltraş Mathias Punt'a çıraklık yaptıktan sonra Strasbourg ve İsa'lı haçlarıyla büyük bir başarı kazandığı Lucerne' de çalıştı. 1804 yılında *Nikolaus von der Flühe* adlı yapıtıyla Berne sergisine katıldı; burada bir ödül kazandı. 1812 yılında devlet kendisine *Venüs'ün Üç Tanrıça Arkadaşı*'nı ısmarladı. 1828'de en tanınmış yapıtlarından birini gerçekleştirdi: *Berne Ayıları* adlı bu heykel grubu kentin Tarih Müzesi'nin girişinde bulunmaktadır.

H. Lanz: *Verke innerschweizerischer Bildhauer in Basel zur Zeit der Klassizismus, in Jachresberichte des Historischen Museums* (Bâle 1954)

ADAN Juan (Zaragosa 1741 - Madrid 1816). Zaragosa' da José Ramirez'in öğrencisi oldu, 1765 yılında Roma' ya gitti; burada Klasisizm'den alabildiğine etkilendi. 1768 yılında San Fernando Akademisi'nin kendisine bağladığı burs sayesinde 1776'ya kadar Roma'da kaldı. İspanya'ya döndükten sonra Malaga, Lerida, Granada ve Jaén katedralleri için heykeller yaptı. Aranjuez parkı için *Herakles ve Anteios* çeşmesini gerçekleştirdi. Özellikle büstlerini (*IV. Carlos*, 1797; *Marie-Louise de Parme*, 1797) beğenen VII. Ferdinand kendisini 1814 yılında San Fernando Akademisi müdürlüğüne atadı.

BACON John (Londra 1777 - Londra 1859). Babasının atölyesinde eğitim gördükten sonra Krallık Sanatlar Akademisi'ne (Royal Academy of Arts) öğrenci oldu. Büstler, heykeller, neo-klasik alegoriler ve bazıları Saint-Paul katedrali ve Westminster manastırında bulunan mezarlar ve ayrıca Napoleon'a karşı yapılan savaşta ölen (1809) general Sir John Moore'un büyük mezarını yaptı.

A.Cox-Johnson: Gentlemen's agreement in *Burlington Magazine* 101 (1959)

BANKS Thomas (Londra 1735 - Londra 1805). Beaufort dükünün kâhyasının oğludur. Başlangıçta Kent'in ve süslemeci heykeltraş Barlow'un etkisinde kaldı. 1760 yıllarından itibaren ilk İngiliz neo-klasiklerinden biridir ve özellikle İlkçağ konularını işlemiştir. 1770 yılında Krallık Akademisi'nin bir ödülünü kazandı; 1772 yılında yedi yıllık bir bursla Roma'ya gitti. Füssli ve Sergel en iyi dostlarıydı. 1781-1782 yıllarında Saint-Petersbourg'da çalıştı, Çariçe Büyük Katerina, Roma'da yaptığı ve Banks'ın birçok yapıtıyla birlikte yok edilecek olan ünlü *Cupidon*' unu satın aldı. Çağdaşlarından Reynolds, "Aklı her zaman eski Greklere lâyık konuların çevresinde dolaşmıştır" der, ve Cummings 1830 yılında, onun "amaçları her zaman yüce ve epik olan" ve "bütün kompozisyonlarına şiir katmak isteyen" ilk İngiliz olduğunu yazar. 1805 yılında Flaxman, Krallık Akademisi'ne *An Address on the Death of Thomas Banks*'ı gönderdi.

C.F.Bell: *Annals of Th.Banks* (Cambridge 1938)- D.Irwing: *English Neo-Classical Art* (1966) - *The Age of Neo-Classicism*, Catalogue de l'exposition, Royal Academy et Victoria and Albert Museum (London 1972)

BARTOLINI Lorenzo (Prato yakınlarında Savignano 1777 - Floransa 1850). İlkin Floransa'da Pisani mermer işliğinde çıraklık yaptı, 1795'ten itibaren kaymaktaşı yontucusu olarak çalışmaya başladı. Flaxman'ın Homeros ve Aiskhylos için yaptığı resimlemeleri keşfetti. Bonapartc'ın büyük bir hayranı olan sanatçı, 1796 yılında trampetçi olarak orduya yazıldı, sonra 1799'dan itibaren Paris'e yerleşti. David onu atölyesine kabul etti; Ingres ve Granet ile dost oldu ve Lemot ile heykel üzerine araştırmalar yaptı. Canova kendisini Roma'ya davet etti, ama Bartolini Paris'ten ayrılmak istemedi. 1808 yılında Carrare Akademisi'nin heykel bölümünün müdürü oldu. Bellibaşlı yapıtlarını gerçekleştirdi: *Madame de Stael, Ingres, Lord Byron, Rossini;* bunların yanısıra Napoleon'un heykelleri ve alegoriler. Floransa Quatrocentosu (XV.yy.İtalyan sanatı) üzerine yapılan incelemelerden etkilendi. Doğadan çalışma (d'après nature) üzerine yaptığı araştırmalarla Klasisizm'i canlandırmak tutkusu, onu, Canova' nın katı klasik üslûbunun tam karşısındaymış gibi göstermiştir. En belirgin yapıtları, *Eğitimci Carità* (1824, Pitti Sarayı), Floransa'daki Santa Croce kilisesinin Salviati şapelinde bulunan prenses Czartoryski-Zamoyski'nin (1837-1844) mezarıdır. 1839 yılında Floransa Akademisi'ne öğretmen oldu. Bartolini'nin 1845 Salonu' nda ser-



Lorenzo Bartolini: *Tanrıya İnanç*. 1835

gilenen *Akrepli Nemfa*'sı Baudelaire'nin hayranlığını kazandı.

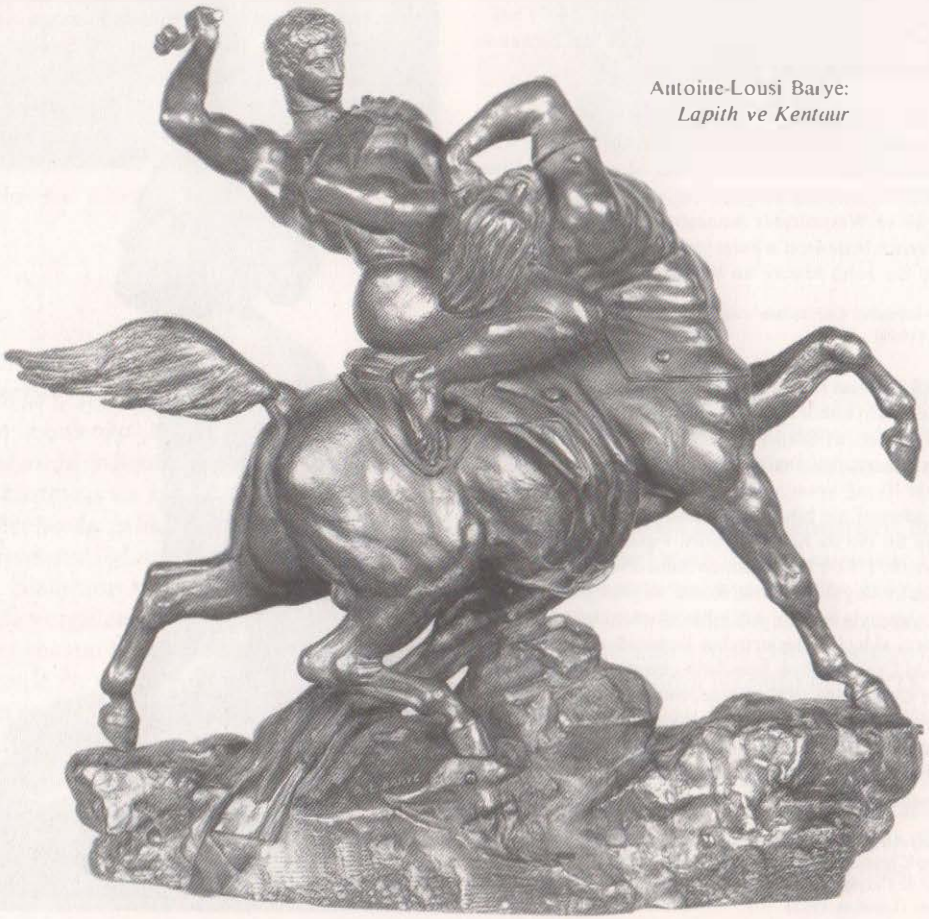
M.Tinti: *Lorenzo Bartolini* (Roma 1936) - M.Bellandi et G.Siciliano: *l'Opera di Lorenzo Bartolini* (Florence 1956)

BARYE Antoine (Paris 24.9.1796 - Paris 25.6.1875). Fransız heykeltraş. 1818'den itibaren Güzel Sanatlar Okulu'nda Bosio'nun öğrencisi oldu. Özellikle 1831 Salonu'nda *Bir Timsahı Parçalayan Kaplan* ile ilk heykel başarısını elde ettiğinde uzun süredir *Botanik Bahçesi*'nde devam ediyordu. Ama bu yapıt romantik anlayışına karşın akademik jürinin çizgisinde değildi. Géricault ve Delacroix'nın etkisinde kalan bu yetkin hayvan heykelcisi (aynı zamanda ressamdı), XIX. yüzyıl Fransız heykel sanatının ve romantik okulun en büyük ustaları arasında yer alır. *Minotauros'la Boğuşan Thêseus* adlı heykel grubunda görülen İlkçağ sevgisi, yetkin bir anatomi bilgisi, keskin bir yaşam duygusu ve büyük bir anlatım yeteneğiyle birleşir. Bununla birlikte 1837 yılında Salon'a kabul edilmedi ve sergide ancak 1847 yılında ünlü *Aslan*'ıyla yer alabildi.

Catalogue de l'Exposition *Barye - Sculptures, peintures...* Musée du Louvre (Paris 1956) - G.Hubert: *Barye ce méconnu* in *Jardin des Arts* 27 (1957)

BEAUVALLET Pierre-Nicolas (Le Havre 1750 - Paris 1818). Pajou'nun öğrencisi. Kısa zamanda kusursuz bir dekoratör oldu. 1784 yılında, Compiègne'de Muhafızlar Salonu'nun kabartmalarını yaptı. Devrim döneminde *Belisarios* adlı yapıtını 1791 Salonu'nda sergiledi. Marat ve Chalier'nin büstlerini yaptı ve hapishanede siyasal alegoriler çizdi. *Mısırlının Çeşmesi*'ni bezeklemek için Roma'da Kapitol üzerinde bulunan Antinous'ü kopya etti. Biçemsel açıdan özellikle Canova'ya yakındır. 1804 yılında *İlkçağ Üslûbunda Mimari, Heykel, Resim Örnekleri* yayınlandı.

St.Lami: *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française, XVIIIe siècle*, I, *Beauvallet*.



Antoine-Lousi Barye:
Lapith ve Kentaur

BEGAS Reinhold (Berlin 15.7.1831 - Berlin 3.8.1911) Wichmann, Schadow ve Rauch'un öğrencisi oldu. 1856 yılında Roma'ya yaptığı gezide Böcklin, Lenbach ve Beuerbach'la tanıştı: Rönesans ve barok sanatından derinlemesine etkilendi. Giderek ustası Rauch'un klasisizmine dönüş yaptı. 1861 yılında, yeni Weimar Güzel Sanatlar Okulu'na öğretmen oldu. Bir süre Paris ve Roma'da bulunduktan sonra 1865 yılında Berlin'e yerleşti ve sipariş üzerine sipariş aldı. Gerçekçi neo-barok tarzında anıtlar (*Neptün Çeşmesi,* imparator I. Wilhelm'in ulusal anıtı, Bismarck ve Schiller'in onuruna anıtlar), heykeller, kabartmalar, portre-büstler (özellikle ustası Ludwig Wichmann'ın 1860'tan önce kil örneği yapılıp 1876 yılında mermerden yontulan portre-büstü) yaptı.

A.G.Meyer: *Reinhold Begas* (Bielefeld 1901) - P.Bloch et W.Grzimek: *Das klassische* Berlin - Die Berliner Bildhauerschule im 19. Jahr. (1978)

BENK Johannes (Viyana 1844 - Viyana 1914). Viyana'da ve Dresden'de Haehnel'in yanında eğitim gördü. 1870-1871 yıllarında Roma deneyimi, bir yandan Ringstrasse dönemi Viyana heykel sanatının vazgeçilmez ögeleri olan yetkin akademik ve tarihselci geleneğini pekiştirdi, ama bununla birlikte, 1870'li yılların ortalarından itibaren Viyana'da yaptığı çalışmalara aktardığı doğalcılığın (natüralizmin) anlamı konusunda düşünmesine yol açtı. Ringstrasse'nin büyük resmi Sarayları için birçok heykel yaptı (Sanat Müzesi ve Doğa Tarihi Müzesi için *Zafer* heykelleri, Parlamento'nun, Burgtheater ve Votivkirche'nin *Allegoriler*'i, ressam Friedrich von Amerling ve Johann Strauss için mezarlar, imparator Franz Joseph'in heykeli). Benk'in başyapıtı, 1907 yılında tamamlanan ve Alman tarihselciliğinin büyük mimari anıtları çizgisinde değerlendirilmesi gereken, Töton şövalye tarikatının büyüklerinin anısına yaptığı anıttır. Benk'in geç dönem yapıtları, özellikle kabartmalarda, "XIX. yüzyıl sonu Kuzey İtalya tarihsel anıtlarının yüksek-kabartmalarını" ve özellikle de Balzico'nun Cenova dükü Ferdinand için yaptığı atlı heykeli "anımsatan" (Maria Pötzl-Malikova) bir niteliğe sahiptirler.

G.Kapner: *Ringstrassendenkmäler* (Wiesbaden 1973) - M.Pötzl-Malikova: *Die Plastik der Ringstrasse 1890 bis 1918* (Wiesbaden 1976)

BEYER Wilhelm (Gotha 27.12.1725 - Viyana 23.3.1806). Paris'te mimarlık öğrenimi, daha sonra Roma'da resimle birlikte heykel öğrenimi. Almanya'ya dönünce Ludwigsburg porselen fabrikasına girip modeller çizdi. 1768 yılında Viyana'ya gitti, 1770'te "saray ressamı ve heykeltraşı" oldu ve Akademi'ye girdi. Beyer özellikle Schönbrunn şatosunun (1773-1781) parkında bulunan neo-klasik bahçe heykelleriyle tanınmıştır, bu yapıtlarında burjuva beğenisine uygun olarak barok alegoriden tarihselci üsluba geçmiştir. Schönbrunn atölyesinde Beyer'le birlikte Johann Martin Fischer, Anton Grassi, Johann Baptist Hagenauer ve Franz Anton Zauner çalışmıştır.

Catalogue de l'exposition: *Klassizismus in Wien - Architektur und Plastik* Historisches Museum der Stati, (Vienne 1978)

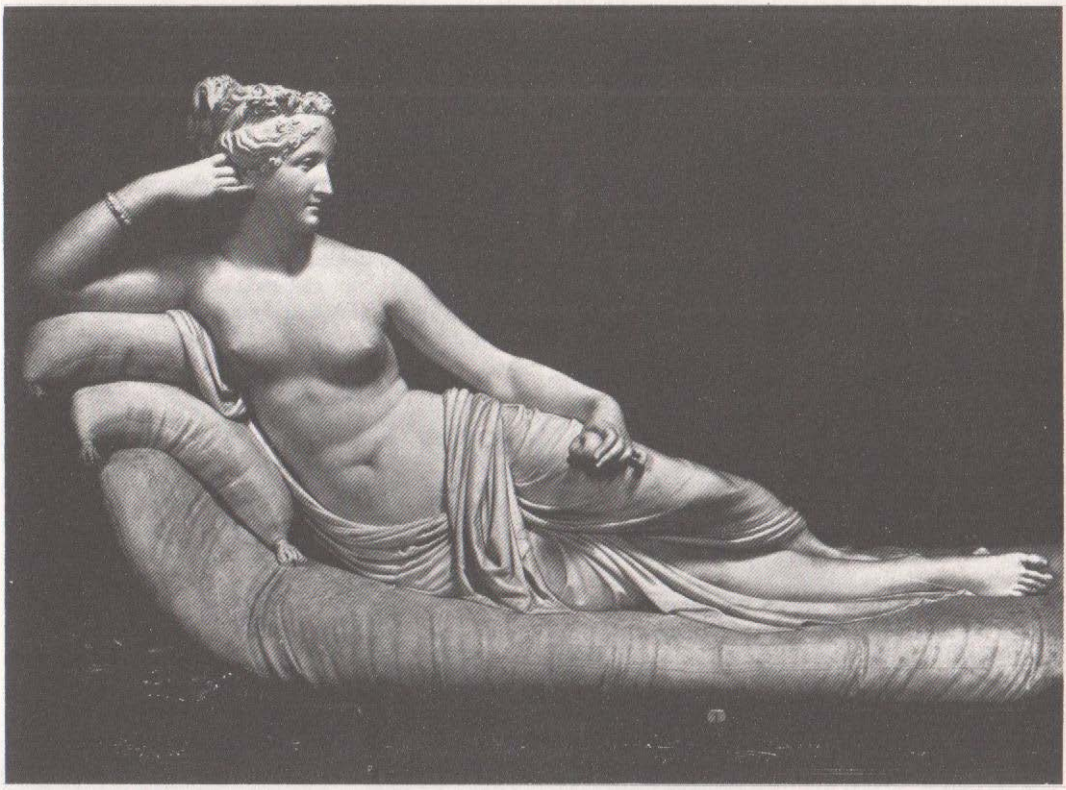
BOSIO François-Joseph de (Monaco 19.3.1768 - Paris 29.7.1845). Bu Monaco'lu heykeltraş ilkin Pajou'nun öğrencisi oldu, ama daha çok ustası Canova'nın etkisinde kaldı. Denon, Paris'in Vendôme Alanı'ndaki sütunun kabartmalarını sanatçıya ısmarladı. İmparatoriçe Joséphine'in büst-portresinden sonra Bosio başka siparişler aldı: Cupidon, Aristide, Herakles ve Acheloüs'ün heykelleri. Restorasyon döneminde Güzel Sanatlar Okulu'nda öğretmenlik yaptı, soyluluk ünvanı aldı ve kralın Baş Heykeltraşı oldu. En iyi yapıtları arasında, *Çocuk IV. Henri, Carrousel'in Dört Atlı Savaş Arabası* ve Victoires Alanı'ndaki *Atlı XIV. Louis* heykelleri yer almaktadır.

G.Hubert: *Les Sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restoration,* 1790-1830 (Paris 1964)

CANOVA Antonio (Trévise yakınlarında Possagno 11.11.1757 - Venedik 13.10.1822). Başlangıçta, taş yontucusu olan babasının atölyesinde çalıştıktan sonra, 1768 yılında Venedik'e gidip 11. Toretti'nin öğrencisi oldu ve

Antonio Canova: *Stuart'ların Mezarı.* Detay





Antonio Canova: *Pauline Borghese.* 1804-1808

1775 yılına doğru kendi atölyesini açtı. 1779'da Roma'ya gidip Gavin Hamilton'ın çevresinde toplanmış bulunan uluslararası sanatçılar topluluğuna katıldı. Sanat tartışmalarının sonunda, sona ermekte olan barok okuluna dönüş yaptı ve uzlaşmasız bir idealist üslûp geliştirmeye çalıştı. *Minotauros'u Yenen Thêseus* adlı heykel grubu (Londra, Vietoria and Albert Museum), Winckelmann'ın klasik oranlar dengesini, soylu yalınlığı ve dingin büyüklüğü savunan kuramsal yazılarının yaptığı kışkırtmalara verilmiş en önemli yanıttır. Papa *XIV. Clément* (1787 yılında tamamlandı) ve papa *XII. Clément*'ın mezarları için sipariş aldı. Bu iki yapıt sayesinde bütün Avrupa'da ünlendi. Kendilerini horlanmış sayan Roma'lı sanatçılar büyük bir tepki gösterdiler ve Aecademia di San Luca'ya seçilmesini 1800 yılına kadar geciktirdiler: Bununla birlikte Canova 1810 yılında akademinin başkanlığına ve 1814 yılında da ömürboyu başkanlığına seçildi. Sayısız onurlar ve ödüller kazanan Canova gelirlerinin büyük bir bölümünü yetenekli öğrencilere yardım etmek için ayırdı. Nihayet Papa tarafından 1801 yılında *Cavaliere* rütbesine yükseltildi. Napoleon'un götürdüğü sanat hanizelerini İtalya'ya geri getirmek için yaptığı çalışmaları gözönünde bulunduran Papa kendisini *Marchese d'Ischia* (Ischia Markizi) yaptı. Canova'nın sanatına karşı büyük bir hayranlık besleyen imparator II.François, 1805 yılından itibaren sanatçıyı Viyana'ya getirmeye çalıştı ve kendisine Avusturya şövalyesi rütbesini verdi. Ama Canova öneriyi kabul etmedi. Aynı şekilde Rusya çariçesi Büyük Katerina'nın önerilerini de geri çevirdi. 1802 ve 1810 yıllarında Paris'e yaptığı gezilerde Napoleon'unkileri de kabul etmedi. İmparatorluk döneminde Bonaparte ailesinin hemen hemen bütün üyeleri için çalışmasına karşın, Habsbourg hanedanının ve çarların gözdesi olarak kaldı. "İlham perileri ürkütücü hayaletleri sevmezler" diyen Winckelmann'ın bu ilkesini benimsemişti; sanatçı, mezar yapmak ya da ölümü betimlemek zorunda kaldığında bile bu ilkeyi uyguladı. Örneğin, Roma'daki Saint-Pierre kilisesinde bulunan *XIII.Clément*'ın mezarı (1787-1792) üzerinde yer alan *Ölüm Meleği,* Belvédère'in *Apollon*'undan açıkça öykünülmüş içli bir tavrı yansıtan güzel bir delikanlıdır. Çünkü, kimi zaman bazı baş duruşlarında ya da saç kıvrımlarında belli belirsiz bir rokoko yansıması hissedilse, hattâ İlkçağ'ı her zaman öykünmese bile, Canova İlkçağ örneğine ısrarla bağlı kal-

mıştır. Elinden yüz yetmiş üç dolaylarında yapıt çıktı: Konulması için imparator François'nın Viyana'ya *Thêseus Tapınağı*'nı yaptırdığı *Thêseus ve Kheirôn* gibi anıtsal gruplar, arşidüşes Marie-Christine için yaptığı ve Viyana'da Augustinerkirche'de bulunan devsel mezar; *Médicis'ler Venüsü*'nü ve Farnèse sarayında bulunan *Herakles*'i andıran *Venüs ve Herakles* gibi eşsiz heykeller, ama aynı zamanda, *Cupidon ve Psykhe* (1787, Museo Correr, Venedik) gibi ince ve zarif pişmiş toprak örnekler ya da mermerden yaptığı *Polumnia* (1816, Hofburg, Viyana).

A.Munoz: *Antonio Canova, le Opere* (Roma 1957) - E.Bassi: *La Gipsoteca di Possagno* (Venedik 1957) - G.C.Argan: *Antonio Canova* (Roma 1969) - Catalogue de l'exposition *The Age of Neo-Classicism*, Royal Academy et Victoria and Albert Museum (London 1972)

CARPEAUX Jean-Baptiste (Valenciennes 11.5.1827 - Asnières yakınlarında Château Bécon, 11.10.1875). 1842'den itibaren Paris'te Ecole Royale'de desen ve matematik okudu. François Rude bir süre öğretmenliğini yaptı; 1846 yılından itibaren Güzel Sanatlar Akademisi'nde Duret'nin öğrencisi oldu. 1850 yılında, Akademi'nin onur madalyasını ve 1854'te Roma Ödülü'nü kazandı. Roma'da bulunduğu beş yıl içinde kendine özgü bir üslûp edindi. *Ugolin ve Çocukları* heykel grubunun, 1862 yılında, bütün duyumcu ve antiakademik eğilimlerin boy gösterdiği Villa Médicis'te sergiledi. 1866-1869 yılları arasına, Paris Operası'nın büyük alnacı için ünlü *Dans* grubunu gerçekleştirdi. Yapıyı süslemek için öngörülen dört grubu *(la Danse, l'Harmonie, la Musique, l'Opéra)* gerçekleştirmeyi Cavelier, Joufroy, Guillaume ve Perraud gibi heykeltraşlar üstlenmişlerdi başlangıçta. Ama işi çok olan Cavelier vazgeçti: Carpeaux ilkin *Opera* grubunu seçti. Ama, 1865 yılında, mimar Charles Garnier kendisine *Dans*'ı verdi. Carpeaux 1871 yılında Londra'ya gitti, Paris'e ancak devrimci karışıklıkların sona ermesinden sonra döndü.

Çözümleyici eleştirilere göre, Carpeaux bütün opera yapısının tek önemli heykeltraşıdır; kösnül, erotik tavrı ve çağın akademik eklektisizmine karşı takındığı olumsuz tutum göz önünde tutularak İkinci İmparatorluk dönemi-

Jean-Baptiste Carpeaux: *Dans*



Jean-Baptiste Carpeaux: *Venüs'ün Üç Tanrıça Arkadaşı*



nin en ilginç heykeltraşı olarak kabul edilmiştir. Tam anlamıyla tarihselci ve öğretici heykel programına sıkı sıkıya bağlı kalınmasını isteyen Garnier'ye karşı çıkan tek heykeltraştır. Carpeaux'nun yapıtı, bir özgür, dinamik, hemen hemen empresyonist bir atölyenin ürünüdür; bir bölümü Paris Operası ve Kopenhag Taşoymacılığı Müzesi'nde bulunan taslaklarında, heykel grubuna giderek büyüyen bir özerklik verdiği görülür. Öyle ki sonunda Garnier ile bozuşmuş ve aralarında kavga çıkmıştır. Bu çatışmanın özü, mimari ile Rubens ve Bernin'den esinlenen neo-barok dekoratif heykel arasındaki sürtüşmelerin XIX. yüzyılda giderek önlenemez duruma geldiğini göstermektedir.

L.Clément: *La vérité sur l'oeuvre et la vie de J.B.Carpeaux* (Paris 1934 - 1935) - P.Vitry: *La Danse de Carpeaux* (Paris 1939) - M.Steinhauser: *Die Architektur der Pariser Oper* (Munich 1969)

CERACCHI (ya da CIRACHI) Giuseppe (Roma 1751 - Paris 1801). 1771 yılında Accademia di San Luca ödülünü kazandı. Venedik'te Lombardiya valisi *Baron Firmians*'ın büstünü yaptıktan sonra, onun tavsiyesi üzerine, Londra'ya gidip Carlini, Robert Adam *(Somerset House)* ve William Chambers için dekorasyonlar yaptı. Yapıtlarından en iyi on ikisi, 1776-1779 yılları arasında, Londra Krallık Akademisi'nde sergilendi. 1779 yılında büstünü yaptığı Avusturya sefiri Belgiojoso'nun tavsiye üzerine 1780'de Viyana'ya gitti. 1782 yılında imparator II. Joseph kendisine 50 dükalık bir aylık bağladı; 1784 yılında Viyana'da evlendi. Bir süre Roma ve Berlin'de kaldıktan sonra Amerika'ya gitti, burada aralarında *Jefferson* ve *Washington*'unkiler olmak üzere birçok büst yaptı. Paris'e döndü, devrim sırasında Napoleon'a karşı düzenlenen bir komploya karıştı ve 1801 yılında giyotinle idam edildi.

Çalışmalarında, Ceracchi özellikle İlkçağ örneklerinden esinleniyor ve çok soğuk ve düz bir üslûp geliştiriyordu (*Sir Joshua Reynolds*'un, 1778; *Prens Kauniz*'in, 1780; *Franz Moritz, Kont Lacy*, 1781; *İmparator II. Joseph*, 1783; ve *Mareşal Kont Laudons*'un, 1783, büstleri).

G.Hubert: *Les sculpteurs italiens en France 1790-1830* (Paris 1964)

CHAUDET Antoine-Denis (Paris 31.3.1763 - Paris 19.4.1810) Stouf ve Gois'nın öğrencisi oldu. Yirmi bir yaşında, *Kardeşleri Tarafından Satılan Yusuf* adlı alçakkabartması ile bir ödül kazandı. 1784-1788 yılları arasında Roma'da çalıştı, Canova ve çevresiyle ilişki kurdu ve katı Neo-Klasik üslûbu benimsedi. 1789 yılında Krallık Akademisi'ne aday oldu ama kabul edilmedi. Devrim döneminde, Pantheon'un dekoratif heykelleri için işbirliği yaptı, kitap resimledi ve madalyalar hazırladı. *Cyparisse, Oidypus ve Phorbas* ve *Kelebekli Aşk Tanrısı* en büyük başarılarıdır. Yaptığı *Birinci Konsül Napoleon* büstü resmi portre-büst olarak kabul edildi. daha sonra büyük siparişler aldı: Antik üslûpta heykeller, Vendôme Alanı için tunç heykeller, Bourbon Sarayı'nın alnacı için bir Napoleon heykeli, Louvre'un kabartmaları, yüksek rütbeli subayların heykel ve büstleri, vb. Ölümünden dört hafta önce Güzel Sanatlar Okulu'na öğretmen olarak atandı. Chaudet'nin başarısı biçimlerindeki incelikten ve hellenistik dönemden esinlenmesinden kaynaklanır. Resmi yapıtları, siparişlerin niteliğine göre, daha kitlesel, daha güçlü görünürler, ama özel çalışmaları genel olarak ince bir güzellik ve zerafete sahiptir. Gérard Hubert'e göre Chaudet, Canova üslûbunda Neo-Klasik idealizmin Fransa'daki en önemli temsilcisidir.

Catalogue de l'exposition *Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen* (Bregenz et Vienne 1968-1969)

CHINARD Joseph (Lyon 1756 - Lyon 1813). *Andromeda'yı Özgürlüğüne Kavuşturan Perseus* adlı heykeliyle Roma'da 1784 yılı Accademia di San Luca ödülünü kazandı. Bu yapıt sanatçının İlkçağ sanatına olan tutkunluğunu, ama Canova'ya karşı sakınımlı tutumunu göstermektedir. Devrim yandaşı, dine karşı düşünceleri yüzünden Roma'da hapise girdi, ama Lyon'a dönünce tutucu davranışları nedeniyle tutuklandı. 1795 yılında Institut üyesi oldu. Sırayla İtalya, Marsilya, Paris ve Lyon'da yaşadı. *Madame Récamier*'nin büstünü yaptıktan sonra çok aranan bir portreci durumuna geldi (*İmparatoriçe Joséphine, Prens Eugène*, vb.). *Carrousel Kemeri*'nin yanı sıra birçok büyük tasarının dekorasyonu için çalıştı.

St. Lamis: Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, XVIII[e] siècle, I.

CLODION Claude (MICHEL) (Nancy 20.12.1738 - Paris 28.3.1814) Babası Prusya kralının baş heykeltraşıydı, annesi ise Adam heykeltraşlar ailesindendi. 1754 yılında, dayısı Lambert-Sigisbert Adam'ın atölyesinde, daha sonra Pigalle'in yanında çalıştı. "Korunuk Çocuklar Okulu"nda okudu, üç kez katıldığı Roma Ödülü'nü 1759 yılında kazandı. 1762 yılından itibaren dokuz yıl İtalya'da çalıştı. II. Katerina sanatçıyı Saint-Petersbourg'a getirtmek için boş yere uğraştı. 1773 yılında Krallık Resim Akademisi'ne üye oldu ve yapıtlarını 1810'a kadar Salon'da sergiledi. Sèvres ve Nidervillcr porselen fabrikaları için modeller hazırladı. 1806 - 1809 yılları arasında Grande Armée sütunu (Vendôme sütunu) ve *Napoleon'un Münih'e Girişi* adlı bir kabartmaya çalıştı. Clodion özellikle nemfaları, Bakhos rahibeleri, satirleri, çocuk ve hayvan gruplarını işlediği kabartmaları ve pişmiş topraklarıyla ünlüdür. Dominique Vivant Denon'nun *General Bonaparte'ın Seferleri Sırasında Yukarı ve Aşağı Mısır'a Yolculuk*'undan esinlenerek yaptığı Mısır tarzı pişmiş toprak çalışmalarıyla büyük ilgi uyandırdı.

H.Thiron: *Les Adam et Clodion* (Paris 1885) - St.Lamis: Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française, XVIII[e] siècle, II.

DALOU Aimé Jules (Paris 31.12.1838 - Paris 15.4.1902) Dekoratif Sanatlar Okulu'nda Duret'nin yanında sanat



Aimé Jules Dalou: *Brötanyalı Köylü Kadın.* 1873

eğitimi yaptı. Carpeaux kendisini Güzel Sanatlar Okulu'na kabul ettirdi: 1861 yılı Salonunda ilk başarısını kazandı. Siyasal karışıklıklardan kurtulmak için 1871 yılında Londra'ya gitti. 1880 yılından itibaren üzerinde çalıştığı *Cumhuriyetin Zaferi* adlı anıtının açılışı 1899 yılında Nation Alanı'nda yapıldı. Dalou birçok küçük heykel yaptı, bunların en inandırıcıları siyasal amaçlardan uzak duran sade yapıtlarıdır. En ince ve en ölçülü yapıtları arasında *Brötanyalı Köylü Kadın*'ı (Victoria and Albert Museum, Londra) anmamız gerekir.

P.Vitry: *Dalou 1838-1902, l'homme, l'oeuvre (Paris 1935)* - H.Cailloux: *Dalou (Paris 1935)*

DANNECKER Johann Heinrich von (Stuttgart 15.10.1758 - Stuttgart 8.10.1841). Stuttgart Karlsschule'de öğrencilik, Schiller'le dostluk. 1780 yılında Saray'a heykeltraş atandı. 1783 yılında Paris'e gidip Pajou'nun atölyesinde çalıştı. Roma'da bulunduğu 1785 - 1789 yılları arasında, etkisinde kaldığı ve "il beato" adını taktığı Canova'nın çevresinde toplanmış olan sanatçılara katıldı. Milano ve Bologna akedemilerinin onur üyesi oldu. 1808 yılında, evi Stuttgart'ın aydınlar merkezi ("Danneckerei") gibiydi; Canova 1815 yılında ve Thorvaldsen 1819 yılında buraya geldiler. Dannecker, Roma günlerinden itibaren, İlkçağ heykeltraşlarının dengeli güzelliklerine hayranlık duydu ve sürekli olarak bunu "dile getirme" ye çalıştı. Gençlik dönemine Canova'nın idealizmi egemendir; daha sonra daha gerçekçi eğilimlere yöneldi. En etkileyici yapıtları arasında, *Schiller*'in büstü (1794) dışında, *Johann Caspar Lavater*'in büst-portresini, *Panter Üzerinde Ariane*'ı (1803-1814) *Yaslı Ceres*'i (1818-1821), ve 1817-1832 yılları arasında yaptığı değişik *İsa*'ları sayabiliriz: Mermerden yaptığı ilk *İsa*'yı (1823) Rusya İmparatoriçesi Elizabeth ısmarlamıştı; Ratisbonne Saint-Emmeram kilisesinde bulunan, Thurn und Taxis'lerin yeraltı gömütlüğü şapeli için ısmarlanan ikinci İsa'yı (1827-1832) kısmen Dannecker'in gözde öğrencisi Th. Wagner yaptı.

A.Spemann: *Johann Heinrich Dannecker* (Munich 1958).

DANTAN Jean-Pierre (Paris 8.12.1800 - Baden-Baden 6.9.1869). Güzel Sanatlar Okulu ve Roma'da öğrenci. Özellikle heykeller ve karikatür yaptı.

Anlatım gücünün neredeyse abartılı göründüğü *Piyano Çalan Franz List* gibi yapıtları ve minyatürleri özellikle ilgi çekicidir. Yapıtlarının hemen hemen hepsi Carnavalet Müzesi'nde bulunmaktadır.

J.Seligman: *Figures of fun. The Caricature-Statuettes of J.-P.Dantan* (London 1957)

DAVID D'ANGERS Pierre-Jean DAVID (Angers 12.3.1788 - Paris 5.1.1856). Önce babasının atölyesinde, daha sonra Ecole Centrale'de Marchand ve Delusse'ün sınıflarında öğrenim gördü. Öğrenimini 1808 yılında bitirdi. Philippe-Laurent Roland ve Jacques-Louis David yönetiminde Louvre dekorasyonu için çalıştı. 1811 yılında Roma ödülünü kazanıp 1815'e kadar İtalya'da yaşadı. Belirgin bir biçimde Canova'nın sanatının etkisinde kaldı. 1816 yılında, Concorde Köprüsü için yaptığı *Prens Condé* heykeli sayesinde üne kavuştu. 1816'dan itibaren öğretici oldu. Edebiyata karşı ilgi duyan ve kendini Romantizm'e yakın hisseden David d'Angers, 1828 yılında, İngiltere'ye yaptığı ikinci yolculuk sırasında, sanat kuramı üzerine çok ilginç notlar yazmaya başladı; 1829 yılında yaptığı Almanya gezisi sırasında, Goethe ve Tieck'la yaptığı görüşmelerden çok etkilendi. Yapıtlarına çağlarına uygun giysiler giydirmek kaygısı onun en önemli özelliklerinden birisidir. Birçok büstlerinin (aralarında *Goethe, Tieck, Rauch, Schinkel, Thomas Jefferson, Gutenberg, Fénélon* olmak üzere 150 dolaylarında), heykellerinin, kabartmalarının ve tanınmış kişiler için madalyonlarının başarı kazanmasının nedeni hiç kuşkusuz bu kaygısıdır. Ama aynı zamanda, antik tarzda birçok figür, yani *Genç Grek, Bonchamp* ya da *Racine* gibi Neo-Klasik örtüye sarınmış nü figürleri yaptı. 1848'de Paris'in bir bölgesinden mil-



David d'Angers: *Pantheon'un Alnacı*, Paris

letvekili seçildi, ama Roma, Berlin, Londra ve New York'ta birçok ünlü akademiye üye oldu. En önemli yapıtları arasında Pantheon'un alnacı ve Marsilya Zafer Anıtı için yaptığı kabartmalar sayılabilir.

M.Valataire: *David d'Angers* (Paris 1932) - G.Chesneau et Ch.Metzler: *Les oeuvres de David d'Anger*, Catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts (Angers 1934) - A.Bruel: *les Carnets de David d'Angers* (Paris 1958)

DRAKE Johann Friedrich (Pyrmont 23.6.1805 - Berlin 6.4.1882). 1827 yılında Rauch'un atölyesine öğrenci olarak girdi, sonra ustanın yardımcısı oldu. Rauch'un aracılığıyla ilk önemli siparişleri aldı. İtalya yolculuğu (1836-1837) ve Thorvaldsen'e yaptığı ziyaret, Neo-Klasik tarzın geleneksel anıtsal heykel sanatının bir burjuva değişkesi yönünde bakış açısını keskinleştirdi. Kral Frédéric-Wilhelm'in Berlin'de desteğini kazandı. En önemli yapıtları arasında, Prusya kralı *III. Frédéric-Wilhelm* için Berlin Tiergarten'de yaptığı anıt ile Berlin'deki Zafer Sütunu üzerindeki devsel *Zafer* (1873) heykeli yer almaktadır.

W.Heinrich: *Ch.Rauch und seine Schüler Rietschel und Drake* (Bâle 1884)

ESTE Antonio d' (Venedik 1754-1837). D'Este ilkin Toretti'nin öğrencisi oldu. 1787 yılında, Antonio Canova'nın yardımcısı olmak için Roma'ya gitti. Çok duyarlı büst-portrelerin yaratıcısı olarak kısa bir süre sonra dikkatleri çekti; Dışişleri Bakanı kardinal Consalvi ve Roma'daki Protomoteca Capitolina'sı için beş büst-portre yaptı, sonra kardinal Rezzonico için Latran'da bir anıt gerçekleştirdi. 1810 yılında Accademia di San Luca'ya üye ve nihayet Vatican müzesine müdür oldu. *Meorie della vita di Antonio Canova* (1864'te yayınlandı) kitabı önemli bir sanat kuramı yapıtıdır.

V.Martinelli et P.Pietrangeli: *La Protomoteca Capitolina* (Roma 1955)

FALGUIERE Alexandre (Toulouse 1831 - Paris 1900). Ustası Carpeaux'dan heykel duyarlığı niteliğini ve malzeme ile biçime karşı antiakademik tutumu öğrendi. Ve tıpkı okul arkadaşı Jules Dalou gibi, çok belirgin bir bireycilikle, akademik üslûpta kısırlaşmış olan gerçekçilik araştırmalarını yenilemeye ve canlandırmaya çalıştı. En yetkin çalışması *Balzac*'ın anısına Paris'te dikilen anıttır.

FERNKORN Anton Dominik, chevalier de (Erfurt 17.3.1813 - Viyana 16.11.1878). Stiglmaier dökümevi ve Münih Akademisi'nde heykel ve bronz dökümcülüğü eğitimi gördü. 1840 yılında Viyana'ya yerleşti. İlk büyük siparişi 1853 yılında aldı: Napoleon'u yenen *Arşidük Karl*'ın atlı heykeli (1859 yılında döküldü). Düşüncelerini tamamen gerçekleştirebilmek için 1856 yılında, Gusshausstrasse'de bir maden dökümevi kurdu ve devletin de ortak olduğu bu işletmenin müdürlüğünü yüklendi. Ringstrasse'nin hemen hemen bütün büyük heykelleri daha sonra burada dökülmüştür. Fernkron, Neo-Barok ve Gerçekçi Avusturya anıtsal heykelciliğine yeni teknik atılımlar getiren bir öncüdür. Önemli yapıtları arasında, prens Eugène'nin anısına anıt, prens Montenuovo'nun Viyana'daki sarayı için yaptığı *Ejderhayla Çarpışan Sankt-Georg* (döküm tarihi 1853) çemşe grubu ve Ferstel'in yaptığı, Viyana'daki Avusturya-Macaristan Bankası sarayının cam kubbesinin altına yerleştirilen anıtsal çeşme sayılabilir. Fernkorn 1878 yılında delirerek öldü.

Fr. Pollak: *A.D.von Fernkorn, ein österreicher Plastiker* (Viyana 1911) - H.Aurenhammer: *A.D.Fernkorn* (Viyana 1959)



Dominik Anton Fernkorn: *Avusturya Arşidükü Karl.* 1853-1859

FISCHER Johann Martin (Allgäu'daki Füssen yakınlarında Bebele 1740 - Viyana 1820). 1760'tan itibaren Viyana'da çalıştı, 1762-1766 yılları arasında Schletterer ile akademi öğrenimi gördü; 1780 yılında, Saray'ın kentçilik servisindeki heykeltraş görevini ele geçirmeye çalıştı. 1785'te Akademi'ye girdi; 1786'da anatomi profesörü, 1806'da heykel profesörü, 1815 yılında da Akademi'nin müdürü oldu.

Schönbrunn parkının heykel programı için Beyer'le işbirliği yaptı. Heykellerinin çok karmaşık mekânsal şemasında, Georg Raphael Donner'in güçlü bir etkisi hissedilir. Bir klasik armoniye, kıvrımların çok keskin pürüzlerinin hafifletilmesine ve figürlerin aşırı ölçüde uzatılmasına yavaş yavaş ulaşmaya çalışmıştır. En etkileyici yapıtları arasında, Viyana'da Josephinum Canevales'ün önünde bulunan kurşun kabartmalar (*Orestes ve Pyladês,* 1786'ya doğru; *Hygieia,* 1786), Viyana'da çeşmeler üzerinde bulunan *Saint Joseph* ve *Léopold* heykelleri, *Avusturya Halkının İmparator ve Vatana Karşı Bağlılığı* ve *Tarım* (1812) gibi İlkçağ heykelciliği ile Viyana'da tamamen unutulmuş olan barok sütun duygusunu bağdaştırdığı anıtsal alegorik heykeller bulunmaktadır; böylece, XIX. yüzyılın sonuna kadar yeniden egemen olacak olan geleneği sürdürmüştür.

M.Poch-Kalous: *J.M.Fischer* (Vienne 1949) - M.Poch-Kalous: *Wiener Plastik im 19 Jahr. Geschichte der Stadt Wien. Plastik im Wien.* N.R. 3 (Vienne 1970) - M.Praz et G.Pavanello: *Canova.* Classici dell'arte. vol. 85 (Milano 1976)

FREMIET Emmanuel (Paris 6.12.1824 - Paris 10.9.1910). François Rude'ün yeğeni ve 1840'tan itibaren öğrencisidir. Tıp Okulu Müzesi için inceleme parçası (preparat) taslakçısı olarak, anatomik çalışmalarında özel bir belirginlik geliştirdi ve bu sayede, özellikle gerçekçi ve anlatımcı hayvan heykellerinde büyük bir başarı elde etti. 1887 yılında, *Bir Kadın Kaçıran Goril*'i Salon'un ilgi odağı oldu. 1875 yılında Paris Doğa Tarihi Müzesi'ne öğretmen, 1892 yılında da Güzel Sanatlar Akademisi üyesi oldu.

J.de Biez: *Un Maitre imagier, Emmanuel Frémiet* (Paris 1896) - Th. Cromble: French animal Bronzes of the nineteeth century in *The Connoisseur* 151 (London 1962)

Emmanuel Frémiet: *Bir Borneo Yerlisini Boğan Orangutan.* 1893-1895



GIBSON John (Gyffin, Cdnway in Caernarvonshire 19.6.1790 - Roma 27.1.1866). İlkin Liverpool'da ağaç heykeller yaptı. John Flaxman'ın tavsiyesi üzerine gittiği Roma'da Accademia di San Luca'da Canova'nın yanında üç yıl çalıştı. Canova'nın aracılığıyla Thorvaldsen ve büyük bir ilgi duyduğu yapıtıyla tanıştı. 1826 yılında Bologna Akademisi'ne, 1829'da Accademia di San Luca'ya, 1839 yılında da Londra Krallık Akademisi'ne onur üyesi oldu. İlkçağ örneklerine uygun olarak heykellerini boyamak girişimi ilgiyle karşılandı. 1851-1855 yılları arasında ünlü *Boyalı Venüs*'ü, 1844-1861 yılları arasında bir dizi kraliçe Victoria heykelini, 1855-1856 yıllarında tam anlamıyla klasik olan ve ismarlayıcısı Wellington dükü tarafından kabul edilmeyen görkemli *Pandora*'yı gerçekleştirdi. Gibson XIX. yüzyılda İngiltere'nin en büyük heykeltıraşı olarak kabul ediliyordu.

Th.Matthews: *The biography of John Gibson* (London 1911)

GUILLAUME Jean-Baptiste-Claude-Eugène (Montbard 1822 - Roma 1905). Güzel Sanatlar Okulu'nda Pradier'nin öğrencisi oldu, uzsözlü akademik üslûbu öğrendi. 1845 yılında Roma ödülünü kazandı ve bu kentte üç yıl Barok ve Neo-Klasik heykel geleneğini inceledi. 1852'den itibaren yapıtlarını Paris Salonu'nda sergiledi; önemli siparişler aldı, Institut de France'a üye oldu ve 1864 yılında Güzel Sanatlar Okulu müdürlüğüne atandı. Paris Operası'nın alnacı için yaptığı *Müzik* (1867) adlı yapıtı, Neo-Barok eğilimli Berlin heykel okulu üzerinde özel bir etki yaptığı için, 1869 yılında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi onur üyesi seçildi. 1878 yılında Güzel Sanatlar Genel Müdürü ve 1891 yılında Roma Okulu müdürü oldu. 1896 yılında, *Essai sur la théorie et de quelque parties des arts* adlı yapıtını yazdı.

H.Jouin: *Un sculpteur écrivain, Eugène Guillaume* (Paris 1898)

HAGEMANN Karl Friedrich (Berlin 1773 - Berlin 1806). 1795-1797 yılları arasında, İlkçağ yapıtlarından yaptığı başarılı kopya çalışmalarıyla Berlin Akademisi'nde ilgi uyandırdı. 1797-1804 yılları arasında, Roma'nın ve Thorvaldsen atölyesinin etkisinde birçok mitolojik heykel grupları gerçekleştirdi. Berlin'e dönünce, Gottfried Schadow'un çalışma arkadaşı oldu, Rauch ve Ridolfo Schadow'la birlikte Schadow'un evinin yalancımermer kabartmaları için çalıştı. Aralarında Friedrich Tieck, Karl Wichmann, Christian Daniel Rauch, Ludwig Wichmann, Emil Wolff ve Heinrich Kaehler olmak üzere, düşünsel kalıtının sürdürücüsü olacak olan genç kuşağın önde gelen temsilcileriyle tanıştı.

Catalogue de l'exposition *J.G.Schadow 1764 bis 1850*, Staatsgalerie (Berlin 1964 - 1965)

HILDEBRAND Adolf von (Marburg 6.10.1847 - Münih 18.1.1921). Zumbusch atölyesinde çıraklık yaptı. 1869 yılından itibaren Berlin'de Siemering'in yanında çalıştı, daha sonra 1872 yılında İtalya'ya yerleşmek üzere kendi atölyesini kurdu. Hildebrand için en önemli çıkış noktaları Schadow'un klasik geleneği, Siemering'in göz alıcı üslûbu ve son Rauch okuludur. Hildebrand, Hans von Marées sayesinde, bir süre önce Roma'da Neo-Barok'u bulmuş olan Reinhold Begas benzeri, özellikle eskillikten (archïsme) kaynaklanan bir tektonik ve plastik neoklasisizme ulaştı. Burada, İlkçağ'ın ve İtalyan rönesansının yasalarından yararlanarak heykeli her türlü resimsel etkiden arındırmak; biçimi ve içeriği yalınlaştırarak doğalcılığı (natüralizmi) aşmak ve anlık olanın, Empresyonizm'in yerine ülkösel evrensel tipleri geçirmek söz konusudur. Hildebrand, "Tekil bir durum olarak her doğal olay, evrensel duruma aktarılmak zorundadır" diye yazar. Neo-Barok üslûptaki doğrucu öğeyi bu yöntemle yenmeyi denedi. Hildebrand'ın başyapıtı, Münih'teki *Wittelsbacn Çeşmesi*'dir.

B.Sattler: *Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen* (Munich 1962)

HOUDON Jean-Antoine (Versailles 20.3.1741 - Paris 15.7.1828). On beş yaşında Heykel Üçüncü Ödülü'nü ve 1761 yılında Slodtz'un öğrencisiyken Roma Ödülü'nü ka-

Jean-Antoine Houdon: *Voltaire*. 1781



zandı. 1764 yılında gittiği Roma'da 1768'e kadar kaldı. 1771 yılında Saxe-Coburg-Gotha dükünün konuğu oldu; 1790-1796 yılları arasında mermerden gerçekleştirilecek olan *Washington*'un anısına dikilecek bir anıtın taslağını Richmond için hazırlamak üzere 1785 yılında bir Amerika yolculuğu yaptı. 1777 yılında mermer *Morpheus*'u için Akademi'ye kabul edildi. Başta *Voltaire* ve *Rousseau*'nunkiler olmak üzere anmalık heykelleri ve anıt mezarlarıyla ünlendi; bu çalışmalarında yüksek nitelikli bir gerçekçiliğin örneğini verdi: Örneğin *Voltaire* bir sandalyenin üzerinde keyifsiz keyifsiz oturmuştur. Voltaire'in yeğeninin Fransız Akademisi'ne armağan etmek istediği ama sonunda Comédie Française'in fuayesine konulan bu heykele Houdon, 1778 yılında, Voltaire'in ölümünden pek az önce başlamıştı. 1783 yılında Çariçe II. Katerina Tsarskoie-Selo (bugünkü Hermitage) için bu heykelin bir kopyasını ısmarladı.

Houdon'un ünü özellikle parlak portre-büstlerinden kaynaklanır: Rousseau, Diderot, Washington, Molière, Lavosier, Franklin, d'Alembert, Jefferson, Lafayette, Mirabeau, La Fontaine, Cagliostro, Gluck'un, XV. Louis ve XVI. Louis'nin yakınlarının, Gotha dükü ailesinin, Prusya Prensi Henri'nin ve Napoleon'un portrelerini yaptı. Saray'dan yaptığı portrelerde (Napoleon'unkinin dışında), rokokonun özentili üslûbu hâlâ hissedilir, oysa düşünür ve sanatçı portre-büstlerinde gerçekçiliğe özgü aydınlık bir görkem vardır. Houdon, kişiliklerinin biricikliğini aktarmak amacıyla, gerçekçiliğin verdiği cesaretle modellerinin özgün çizgilerini saptamayı başarmıştır. Onun bu anlayışının doğrudan mirasçısı Schadow oldu.

L. Réau: *Houdon* (Paris 1964)

KAESSMANN Josef (Viyana 1784 - Fischau 1856). Viyana'da Michaelerkirche'de heykeltraş olarak çalışan babasının yanında yetişti. 1818 yılında, heykeltraş Johann Martin Fischer'in sınıfında vekil olarak çalıştı, daha sonra geçici öğretmen oldu. Kazandığı bir bursla 1823-1829 yılları arasında Roma'da kaldı. Roma'nın, sanatçının çok Viyana'lı Klasisizm'i üzerinde kesin bir etkisi oldu. *Iason ve Medea* (1829) adlı heykel gurubunu yaparken Thorvaldsen'den esinlendi. 1829 yılında, Münih'e gidip Christian Daniel Rauch'u ziyaret etti. 1835'ten sonra, İmparator I. François'nın onuruna dikilecek bir anıt için taslak hazırladı.

M.Poch - Kalous: *Wiener Plastik im 19 Jahrhundert, Geschichte der Stadt Wien.* Plastik in Wien. N.RDVII/3. (Vienne 1970)

KALIDE Theodor (Königshütte 1801 - Gleiwitz 1864). İlkin Gleiwitz dökümevinde çıraklık yaptı, Schadow'un atölyesinde kısa bir süre çalıştıktan sonra, 1831 yılında, Christian Daniel Rauch'un yanına geçti. Kalide 1831 yılında Berlin Akademisi üyesi oldu ve çok başarılı olduğu janr (genre) tarzı heykel alanında çalışmaya başladı: *Kuğulu Çocuk* (1834) ve *Lirli Gençkız* (1838) adlı heykelleri sürekli olarak yeniden dökülmüş ve taşra kentlerine bile dikilmiştir. Bu başarılardan sonra, doruk noktasına *Bir Panter Üzerinde Bakhos Rahibesi* çevresinde çıkan tartışmalarla ulaşan barışızlıklara uğradı. Bu yapıtta devrimci eğilimler ve iyi beğeniye karşı işlenmiş bir suç görülüyordu. Dahası, Reinhold Begas'yı haber veren "Anti-Klasik barbarın bildirisi", klasik insanın reddi söz konusuydu. Kalide bundan sonra hiçbir sipariş alamadı ve hellenistik güzellik çizgisinde küçük bronz heykel grupları yapmakla yetindi.

P. Bloch - W.Grzimek: *Das klassische Berlin - Die Berliner Bildhauerschule im 19. Jahrhundert* (Francfort, Berlin, Vienne 1978)

KISS August Eduard (Paprotzen, Yukarı Silezya 11.10.1802 - Berlin 24.3.1865). Kalide gibi Gleiwitz dökümevinde, sonra Berlin'de çıraklık yaptı. Rauch onu 1825 yılında atölyesine kabul etti. Burada 1840 yılına kadar çalıştı. Kabartmalarla bezeli bir altlık üzerine yaptığı *Yaralı Amazon* (1834) ile büyük bir ilgi uyandırdı. Aynı zamanda, klasik heykel anlayışını ve ağırbaşlılığını kökten değiştiren bir "karşı-anıt" (Anti-monument) heykel uygulamasına girişti. İlk anıtsal yapıtı, gene bir *"Amazon"*dur (1837-1841); Berlin'deki Altes Museum'un merdiven böğründe bulunan heykelde, Schadow, "yapımında çok gözüpek ve atılgan" bir dramatik anlatıma dikkati çeker. Kiss, bu yapıt sayesinde, at heykeltraşı olarak ünlendi. 1851 Londra Uluslararası Sergisi'nde bu yapıtın değişik boylarda kopyaları görüldü.

Kendisine ısmarlanan kamusal anıtlarda, Rauch'un biçemsel kurallarına körü körüne bağımlı kalması, ama buna karşın, Babelsberg şatosu için yaptığı *Saint Michel* (1849) ve eskiden Berlin'de Schlosshof'ta bulunan çok dramatik *Saint Georges* gibi "özgür" yapıtlarda yalın gerçekçilikten ve ayrıntı düşkünlüğünden ayrılması Kiss'in en önemli özelliğidir.

I.Wirth: August Kiss, ein Berliner Bildhauer aus Oberschlesien in *Schlessen 7* (1962)

KISSLING Leopold (Schöneben, Avusturya 1770 - Viyana 1827). 1791 yılında itibaren Straub ve Schroth'la çalıştı. Kendisini çalışmalarında destekleyen kont Cobenzl tarafından 1801 yılında, dokuz yıllığına Roma'ya gönderildi. 1810 yılında Saray heykeltraşı oldu. Prens Metternich için, Esterhazy, Palffy ve Sinzendorf için çalışmalar yaptı. Kendisini kesin bir biçimde destekleyen Canova'nın tamamen etkisinde kaldı. Canova, Kissling'e konular verdi, ziyaretine gitti ve çalışmalarını düzeltti. Kissling'in en güzel yapıtı, Carrare mermerinden yaptığı *Mars, Venüs ve Aşk Tanrısı* (1810) heykel grubudur. Sanatçı bu yapıtında, kendisi için Viyana yakınlarındaki Laxenburg şatosunun parkında özel bir tapınak yapımı öngörülen Avusturya prensesi Marie-Louise ile Napoleon'un evlenmesini alegorik bir biçimde ele almaktadır.

H.Burg; *Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit* (Vienne 1915)

KUNDMANN Carl (Viyana 1838 - Viyana 1919). 1853 yılından itibaren Viyana Akademisi'nde Bauer'in, daha sonra, 1860-1865 yılları arasında Dresden'de Hähnel'in yanında çalıştı. 1872'de Viyana Akademisi'ne profesör, 1868'de de Künstlerhaus'a üye oldu. Kundmann, Viyana'da Ringstrasse ve XIX. yüzyıl Viyana heykel okulunun bellibaşlı temsilcilerinden biridir; Viyana askeri fabrikası için, Belediye Sarayı Neue Hofburg için, Saray müzeleri için heykeller yaptı. En anıtsal yapıtı Parlamento önündeki *Pallas Athena* çeşmesidir; 1872 yılında Schubert anıtını, 1886'da Amiral Tegetthoff anıtını ve 1889'da Rudolf Weyr'le birlikte Grillparzer anıtını gerçekleştirdi. Tarihselci anlayışın gereklerini titizlikle yerine getiren heykelleri klasik bir dinginlik ve dengeye sahiptir.

G.Kapner: *Ringstrassendenkmäler* (Wiesbaden 1973) - M.Pötzl-Malikova: *Die Plastik der Ringstrasse 1890 bis 1918* (Wiesbaden 1976)

MAINDRON Etienne-Hippolyte (Champtoceaux 1801 - Paris 1884). David d'Angers'nin öğrencisi oldu. Ömrü boyunca, bir tek ünlü yapıt gerçekleştirdi: Chateaubriand'ın *Martyrs*'inden esinlenerek yaptığı *Velléda* (1843-1844) adlı rahibe heykeli Tuileries bahçesinde bulunmaktadır. Kamu siparişleri sayesinde çok az bir gelirle yaşadı. 1871 yılında, Paris'teki Panthcon'un içavlusu için *Mütevekkil Fransa* mermer heykel grubunu gerçekleştirdi.

Catalogue de l'exposition *The Romantic Movement*, Tate Gallery (London 1959)

MAROCHETTI Carlo, Baron (Turin 14.1.1805 - Paris 28.12.1867, ya da -Oettinger'e göre- Londra 1868). İlkin Paris'te François-Joseph de Bosio'nun öğrencisi oldu, 1829 yılında ilk kez Salon'a katıldı. 1848 yılında, Louis-Philippe'in peşinden Londra'ya kaçtı; bu olaydan sonra yapıtlarını Londra'da Royal Academy'nin sergilerinde sergiledi. 1833 yılında, başyapıtı olan, *Savoie Dükü Emmanuel Philibert*'in atlı heykelini yaptı ve bu sayede Baron ünvanı kazandı. Bu yapıt Louvre'un avlusunda sergilendi ve 1838 yılında, Turin'in Piazza San Carlo'suna dikildi. Glasgow kenti için yaptığı *Kraliçe Victoria*'nın atlı heykeli ve Westminster'in önündeki Aslan Yürekli Richard anıtı aralarında olmak üzere İngiltere'de birçok heykel gerçekleştirdi.

M.Calderini: *Carlo Marochetti* (Turin 1929)

MENNESSIER Louis-Charles-Justin Metz 1815 - Novare 1859). Subaylık eğitimi görürken, önce Susse, daha sonra da Daubrée tarafından heykeltraş olarak yüreklendirildi. İlk çalışmaları *Saint-Pancrace Kapısı* ve *Vincennes'li Nişancı*'dır. Temmuz 1859'da Magenta savaşında ağır şekilde yaralandı ve 44 yaşında öldü. Louis-Philippe'in oğlu, Aumale dükü Henri Eugène Philippe Louis d'Orléans için yaptığı küçük heykel, Fransız tarihselciliğinin en tipik örneklerinden biridir (Aumale dükü, tarihselcilik için çok anlamlı olan Chantilly şatosunun yapımcısıdır; şatoda sanat yapıtı kolleksiyonlarını toplamıştı, bunları daha sonra şatoyla birlikte Institut France'a miras bıraktı).

MERVILLE Karl Georg Württemberg 1751 - Pressbourg 1798). 1779 yılında Viyana'da evlendi ve Pressbourg'a yerleşmeden önce, 1788 yılına kadar bu kentte çalıştı. En önemli yapıtlarını 1780'li yıllarda gerçekleştirdi: Viyana'daki Michaelerkirche'nin büyük sunağı (1780-1782), II. Joseph'in siparişi üzerine Çariçe II. Katerina için bir anıt taslağı, *İmparator II. Léopold*'un (1792) bir kurşun büstü. At heykelleri, büyük bir olasılıkla, Leonardo da Vinci'nin at çalışmalarından esinlenilmiştir.

R.Gupy: Der Hochaltar der Michaelerkirche zu Wien, in *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Stadt Wien* vol. 1 (1919-1920)

MESSERSCHMIDT Franz Saver (Wiesensteig, Souabe 6.2.1736 - Pressbourg 21.8.1783). Önce Münih'te dayısı Straub'un, Graz'da öteki dayısının yanında eğitim gördükten sonra, 1752 yılında Viyana'ya gelip Akademi'ye girdi. Özellikle Matthäus Donner ve Schletterer'le çalıştı ve "yalancımermer yontucusu" olarak Arsenal'e (askeri fabrika) girdi. Paris ve Londra'ya yaptığı bir gezi sırasında, Paris Akademisi'nden bir öneri aldı, ama bunu geri çevirdi. 1769 yılında Viyana'da vekil öğretmen oldu, ama zihinsel hastalığının ilk belirtileri ortaya çıkınca işine son verildi. Pressbourg'ta yapayalnız öldü. XVIII. yüzyılın ikinci yarısının en büyüleyici heykeltraşı Messerschmidt'tir, Georg Raphael Donner'in yapıtından yola çıkan sanatçı, "karakter"li baş figürleriyle ilgi topladı. Kendi portresi olan bu büstler, 1770 yılından sonra, büyük bir başarıya ulaşmışlardır. Daha sonraki kuşaklar bu başyapıtlara *Suratsız, Hırçın, Karamsar ve Gizemli Adam, Gagalı Kafa* adlarını taktılar.

Katalog des Barockmuseum, Osterreichische Galeri, Château du Belvédère (Vienne 1932) - E.Kris: *Psychoanalytic explorations in art* (New York 1967)

MONTI Rafaello (Iseo, Tessin 1818 - Londra 1881). Milano'da Brera Akademisi'nde öğrenim gördü. 1841 yılında Roma'ya gitti, Budapeşte Ulusal Müzesi'nin alnacı için heykeller yaptı. Kendisinin de katıldığı mart 1848 ayaklanmasından sonra gittiği Londra'da, tarihselci didaktizme uygun siyasal allegoriler yaptı: Örneğin, *Acılı Uyku ve Mutlu Düş* adlı mermer grup (1861), dikenler arasında uykuya dalmış, düşünde kendisine mutlu bir gelecek vaat eden peçeli bir kadın gören, Avusturya egemenliğine karşı direnişinde yorgun düşmüş İtalya'yı betimlemektedir.

PISANI Guiseppe (Carrare 1758 - Modena 1839). 1798'den itibaren d'Este sülâlesinin hizmetinde, Viyana'da önemli bir heykel atölyesini yönetti ve hanedan üyelerinin *(II. François; Arşidük Karl)* büst portrelerini yaptı. İmparator I. François'nin karısı İmparatoriçe Maria Ludovica d'Este'nin dairelerinin dekorasyonuna katıldı. 1811

yılında, Tümgeneral Scmidt'in anıtını yaptı. 1814 yılında, Modena Akademisi Primo Scultore'si (Baş Heykeltraş) ve 1821 yılında Akademi'nin müdürü oldu. Biçemsel planda, İlkçağ yapıtlarını kopya etmemesine karşın, güçlü bir Klasisizm'in temsilcisidir.

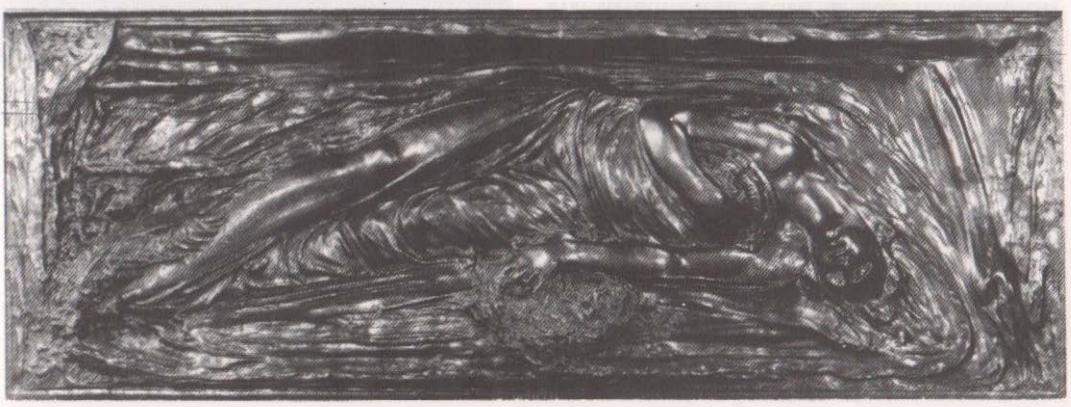
W. John: *Erzhorzog Karl, Der Feldherr und seine Armée* (Vienne 1913) - S.Krasa Florian: *Johana Nepomuk Schaller* (Vienne 1977)

PRÉAULT Antoine-Auguste (Paris 1809 - 1879). Préault, David d'Angers ve Moine'ın öğrencileri oldu. İlk yapıtları, *Ölen Şair* ya da Marsilya Güzel Sanatlar Müzesi'nde bulunan *Ofelya*'da kendi düşüncelerinin bir yansımasını gören genç romantik heykeltraşlar arasında başarı kazandı. *Açlık, Paryalar, İnsan Kırımı* gibi yapıtlarının da tanıklık ettiği, sanatçının romantizmi, sosyalist ve barışçı düşüncelerden son derece etkilenmişti. Bununla birlikte, tarihten esinlendiği konularda, anlatım gücü ve plastik nitelikleri bazan abartmaya dönüşür; aynı şekilde, dinsel konularda da belli bir yavanlıktan kurtulamaz. Hiç kuşkusuz, 1840 yılında gerçekleştirdiği *Çarmıha İsa* adlı yapıtının -bugün Paris'teki Saint Gervais Kilisesindedir- Salon jürisi tarafından kabul edilmeyişinin nedeni budur. Bu yapıtını sergilemek için 1848'e kadar beklemek zorunda kaldı.

RAUCH Christian Daniel (Arolsen 2.1.1777 - Dresden 3.12.1857). Sanat çalışmalarına Kassel'de başladıktan sonra, Berlin'de Schadow'un öğrencisi ve, aynı zamanda, 1804 yılında büst portresini yaptığı Prusya kraliçesi Louise'in oda hizmetçisi oldu. 1805-1811 yılları arasında çalıştığı İtalya'da, Canova ve Thorvaldsen'in atölyelerinde sanat amacını olgunlaştırdı. Wilhelm von Humboldt ile dostluğu sayesinde, 1810 yılında ölen kraliçe Louise için görkemli bir taş gömüt taslağı siparişi aldı; bu gömüt 1812-1815 yılları arasında İtalya'da mermerden yapıldı 1817 yılında, baron Stein sayesinde, Breslau'daki Blücher anıtının siparişini aldı. 1819 yılından itibaren, Christian Friedrich Tieck ve mimar Karl Friedrich von Schinkel'le Berlin'de bir atölyeyi paylaşmaya başladı. Schinkel'in yaptığı Karakol *(Hauptwache)* binası için Blücher, Scharnhorst ve Bülow'un onuruna Berlin'de anıtlar yaptı. 1822-1834 yılları arasında, Münih için I.Maximilien'in anma anıtını, Nuremberg'de Durer anıtını, ve 1842-1851 yılları arasında, Berlin'de Unter den Linden'e dikilen ve 1945'ten sonra Sans-Souci şatosuna (Potsdam) aktarılan *Büyük Frederic*'in anıtsal atlı heykelini gerçekleştirdi. Rauch, yalnızca döneminin sanatının en özgün kişiliklerinden biri olduğu için değil, ama aynı zamanda, Canova ve Thorvaldsen'in Roma geleneğini Berlin'e getiren ve bu geleneği öğrencileriyle sürdüren bir aracı olduğu için de XIX. yüzyıl Alman heykelciliği için önemlidir. Öğrencilerinin en önemlileri arasında Ernst Rietschel, Albert Wolff, August Kiss ve Friedrich Drake'in adlarını anabiliriz. Ratisbonne yakınlarındaki Walhalla'nın *Zaferleri* ve aralarından biri şairi tahtta Zeus olarak canlandıran Goethe portreleri, Rauch'un Thorvaldsen'e ne kadar yakın olduğunu göstermektedirler; ayrıca giderek daha gerçekçi bir betimlemeye ulaşmaktadır; örneğin, bir tür Trajanus sütunu üzerinde, dört atlı savaş arabasıyla sayısız "antik" taslak hazırladıktan sonra *Büyük Frederic*'i dönemin giysileriyle canlandırmıştır. Saf Klasisizm'den yola çıkmış olan Rauch, farkına varmadan, gerçekçi eğilimli ilk tarihselciliğin temsilcisi oldu.

RIETSCHEL Ernst Friedrich August (Pulsnitz 15.12.1804 - Dresden 21.2.1861). 1826 yılından itibaren Rauch'un öğrencisi oldu; ilk çalışmaları sanatçıyı Klasisizm'e götürmüş, Saksonya devletinin sağladığı burs sayesinde 1830-1831 yıllarında yaşadığı Roma'da bu anlayışın estetiğini benimsemiştir. 1832 yılında Dresden Akademisi'ne öğretmen oldu. Buradaki öğrencileri ara-

Antoine-Auguste Préault: *Ofelya*



sında Johannes Schilling (Viyana'daki Schiller anıtı) ve Julius Hähnel gibi heykeltraşlar bulunmaktadır. Rietschel birçok büyük sipariş elde etti: Weimar'daki Goethe ve Schiller'e saygı anıtına (1856'ya kadar), Brunswick'teki Lessing anıtına, Worms'taki Luther anıtına katkıda bulundu. Rietschel bu çalışmalarında, burjuva tarihselciliğine özgü gerçekçi bir üslûba ulaşmak için Rauch'un klasisizminden tamamen uzaklaştı.

E.Rietschel: *Erinnerungen aus meinem Leben* publiés par Chr.Reitschel (Berlin 1962)

ROLAND Philippe-Laurent (Lille 1746-1816). Lille kenti Resim Okulu'na gitti. Sonra ilk çalışmalarını Paris'te Pajou'nun yönetiminde yaptı: Versailles Operası'nın dekorasyonunda çalıştı. 1771-1776 yılları arasında, sanatını geliştirmek için, masraflarını kendi cebinden ödeyerek Roma'ya gitti. Fontainebleau'nun baş mimarı Potain'in kızıyla evlenmesi sayesinde önemli siparişler elde etti: Akademi tarafından kabul edildi ve Kral'ın heykeltraşı oldu. Çok sayıdaki insan heykelleri arasında *Condé* heykeli hareket ve dengesiyle bir başyapıttır. Devrim ve İmparatorluk dönemlerinde bile en çok iş yapan heykeltraşlardan biridir: Luxembourg ve Louvre sarayları için heykeller ve kabartmalar, Bourbon Sarayı için bir *Minerva*, Institut de France için bir *Napoleon* sanatçıya başarı sağladılar. 1809 yılında, Güzel Sanatlar Okulu'na öğretmen oldu; David d'Angers öğrencileri arasında bulunmaktadır. Bütün yapıtlarında XVIII. yüzyıl Klasisizmi'ne, İlkçağ sanatı sevgisine ve doğa araştırmalarına bağlı kalmıştır.

RUDE François (Dijon 4.1.1784 - Paris 3.1.1855). 1807 yılında Dijon'dan ayrılıp Paris'e gitti ve katı bir klasik anlayışla yaptığı iki küçük yapıtla Napoleon Müzesi yöneticisi Vivan Denon'un yardımına sağındı; Edmé Gaulle'ün Vendôme Alanı sütunu için yaptığı çalışmada bir iş buldu ve Güzel Sanatlar Okulu'nda Cartellier'nin öğrencisi oldu. 1812 yılında, *Aristaios* adlı heykeliyle Roma birinci ödülünü kazandı, ama Akademi'nin içinde bulunduğu maddi güçlükler ve siyasal koşullar nedeniyle bu yolculuğu yapamadı. Bir Napoleon yandaşı olarak 1814 yılında Fransa'dan ayrılmak zorunda kaldı. Brüksel'e kayınbiraderi Louis Frémiet'nin yanına kaçtı. Kendisi gibi sürgünde bulunan *Jacques-Louis David*'in büstünü ve birkaç kabartma yaptı. Bu çalışmaları kendisine siparişler sağladı ve nihayet Hollanda Sarayı Heykeltraşı ünvanını aldı. 1828 yılında Paris'e döndü.

Genç Balıkçı ile ilk büyük başarısını elde etti. Aynı zamanda kabartma çalışmaları ve daha sonra Paris'teki Zafer Anıtı için, *Marseillaise* adıyla bilinen *Gönüllülerin Yola Çıkışı* heykel grubunu yaptı; bu anlatımcı gerçekçilik ve güçlü bir harekete sahip olan yapıt Fransız romantik heykel sanatının başyapıtıdır. Bu yapıt sayesinde Avrupa'da ünlendi. Bunu başka önemli yapıtlar izledi: *Jeanne d'Orléans, Saksonya Mareşali, Mareşal Ney, Godefroy Cavaignac* ve özellikle, bir geç dönem yapıtı olan *Öltüm-*



François Rude: *Kaplumbağalı Napolili Balıkçı*. 1833

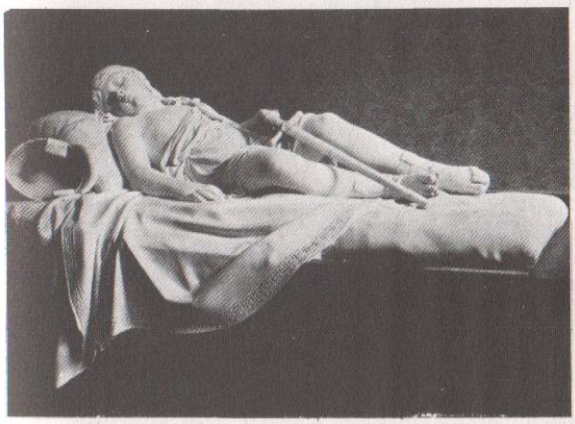
süzlüğe Uyanan Napoleon. Rude'ün, Fransız heykelciliğinin büyük geleneğinin her zaman somut olarak duyumsandığı anıtsal çalışmalarında, neo-klasikler ile romantikler arasındaki çatışma aşılmıştır. Akademizm'le yadsınmaz bağları vardır, ama gerçekçi ve eklektik tutumunda, tarihselciliğin temel yapıtlarının habercisi durumundadır.

L.de Fourcaud: *François Rude, ses oeuvres et son temps* (Paris 1904) - H.Drouot: Une carrière, François Rude (Dijon 1958)

SCHADOW Johann Gottfried (Berlin 20.5.1764 - Berlin 27.1.1850). İlk desen çalışmalarını Giovanni Battista Selvino ile yaptıktan sonra, 1780 yılında Belçikalı Jean Pierre Antoine Tassaert'in yanına gitti, ilkin öğrencisi, 1788 yılında da ardılı (halefi) oldu. 1785-1787 yılları arasında İtalya'da bulundu, Floransa'da Rönesans ve Barok heykel sanatlarının başyapıtlarını inceledi. Daha sonra gittiği Roma'da, dikkatini İlkçağ yapıtlarına çeken Canova'nın büyüsüne kapıldı. Roma'da, Accademia di San Luca'nın Consorso di Balestra'sına katıldı ve *Androme-*

da'yı Özgürlüğüne Kavuşturan Perseus adlı heykel grubuyla bu ödülü kazandı. Büyük Frederic 1786 yılında ölünce, Schadow bir anıt ve anıtkabir için ilk taslaklarını yaptı. Bakan von Heinitz, Schadow'u geri çağırmak için II. Frederic Wilhelm'i ikna etti. Schadow bir süre Viyana'da kaldıktan sonra Berlin'e geri döndü, porselen yapımevleri için modeller çizdi.Akademi üyesi seçildi ve 1815 yılında ilk "heykel yöneticisi" oldu. 1788 yılında, Krallık Heykel Atölyeleri'nde Tassaert'in ardılı oldu ve kısa bir süre sonra on yedi yardımcıyla birlikte çalışmaya başladı, önemli öğrenciler yetiştirdi: Karl Friedrich Hagemann, Karl Friedrich Wichmann, Ludwig Wilhelm Wichmann, Christian Friedrich Tieck, kendi oğlu Ridolfo Schadow, yeğeni Emil Wolff, Heinrich Kaehler ve en önemli öğrencisi Christian Daniel Rauch ve nihayet genç Reinhold Begas. Bu dönemde Schadow artık neo-klasik Almanya'nın en önemli heykeltraşı olarak tanınmaktadır.

II. Frederic Wilhelm'in sanat döneminde (1786-1797) Schadow en önemli yapıtlarını gerçekleştirdi: Kont Alexander von der Mark'ın mezarı (1790), Brandenburger Tor'un dört atlı savaş arabası (1793), Stettin için *Büyük Frederic*'in heykeli (1793), *Zieten*'in heykeli (1794) ve krallık prensesleri grubu (1795-1797). II. Frederic Wilhelm'in ölümünden sonra daha az sayıda yapıt gerçekleştirdi: Berlin Lustgarten'indeki *Dessau'lu Yaşlı adam* (1800),



Johann Gottfried Schadow: *Kont Alexander von der Mark'ın Mezarı.* 1790

Rostock'ta *Blücher* (1819), Wittemberg'de *Martin Luther* (1821) heykelleri ve *Dinlenen Gençkız* (1826). Nihayet, III. Frederic Wilhelm, *Büyük Frederic*'in atlı heykelini ısmarladı: Schadow, İsveç, Rusya ve Danimarka'ya yaptığı yolculuklardan sonra yedi değişik taslak hazırladı. Bununla birlikte kral halâ rokoko beğenisine sıkı sıkıya bağlı olan Schadow'u değil de daha genç ve daha "çağcıl" bir neo-klasik olan Rauch'u seçti. Schadow, aslında, doğallık, Houdon yönünde gerçekçilik ve Canova'cı bir ideal biçim arasında yolunu arayan bir geçiş dönemi sanatçısıdır. İşte bu nedenle Weimar'da Goethe'nin şiddetli bir eleştirisine uğramıştır: "Berlin'de... gerçekçilik ve yararlılığın gereklerine bağımlı Natüralizm kök salmış ve bayağı bir zaman anlayışı güçlü bir egemenlik kurmuş gibi görünüyor. Şiirin yerine tarihi, kişilik ve idealin yerine portreyi, simgesel anlatımın yerine alegoriyi, peyzajın yerine perspektifi ve sonsuz insansallığın yerine vatanseverliği geçirmişler..."

Schadow daha sonra yalnızca kuramsal yazılar yazdı: *Polykleitos ya da İnsanın Ölçüleri* 1834 yılında,*Ulusal Fizyonomiler* 1835'te, *Sanatsal Yapıtlar ve Düşünceler* 1848 yılında yayınlandı.

H.Mackocsky: *Johann Gottfried Schadow, Jugend und Aufstieg* (Berlin 1927) - *Die Bildwerke Gottfried Schadows* (Berlin 1951)

SCHALLER Johann Nepomuk (Viyana 1777 - Viyana 1842). Akademi'nin Sanat Zanaatçıları Okulu'nda Herbert Maurer'in, sonra Anton Grassi ve Franz Anton Zauner'in öğrencisi oldu. 1791 yılında Viyana porselen fabrikasına desinatör olarak girdi. Bir burs sayesinde, Roma'da 1812-1823 yılları arasında Canova ve Thorvaldsen'in yanında çalıştı ve bu ustalarla dost oldu. 1823 yılında Viyana Heykel Akademisi'ne öğretmen olarak atandı. En önemli yapıtları arasında, Inssbruck'ta bir *Andreas Hofer* heykeli, *İmparator I. François, İmparatoriçe Maria Ludovica* ve *İmparator I. Ferdinand*'ın portreleri, çok zarif antik sahneler (*Venüs, Diomêdês'in Yaraladığı Elini Mars'a Gösteriyor,* 1810; *Delikanlı Aşk Tanrısı,* 1815-1816; *Banyodan Çıkan Venüs,* 1816; *Concordia,* 1816; *Hymenaios'un Meşalesini Yakan Aşk Tanrısı,* 1816) yer alır. 1835 yılında İmparator François için bir anıt taslağı, Viyana'da Marguerite'in romantik çeşmesini yaptı.

Sanatçı kimliğini, özellikle, Viyana Akademisi kayyumu kont Stadion'un siparişi üzerine alçıdan yaptığı kurşun *Philoktêtês* (1808-1809, Belvédère Şatosu) heykeline borçludur. Zauner atölyesinde dökülen bu yapımın görkemli işçiliği, Schaller için gerçek bir yüreklendirme dalgası başlattı. Mermer yapıtlarında, çalışmalarının niteliğiyle, bir bakıma Viyana Biedermeier tarzına yaklaştırılabileceğini gösterdi. Schaller, Kissling'le birlikte Avusturya'da Napoleon sonrası dönemin en iyi heykeltraşları arasında yer alır.

SCHOENEWERK Pierre-Alexandre (Paris 1820 - Paris 1885). David d'Angers, P.Jollivet ve Triqueti'nin öğrencisi. En tanınmış yapıtı, André Chénier'nin bir şiirinden esinlenerek yaptığı ve Compiègne şatosu tarafından satın alınan *Genç Tarentine*'dir (1872). Schoenewerk'in düz üslûbu İkinci İmparatorluk'un beğenisine özellikle denk düşüyordu.

SCHWANTHALER Ludwig von (Münih 26.8.1802 - Münih 14.11.1848) 1818'den itibaren Münih Akademisi'nde

okudu ve babasının ölümünden sonra heykel atölyesine dönerek mezar ve yapı dekorasyonuna başladı. Bavyera kralı Maximilien I. Joseph için mitolojiden esinlenerek yaptığı bir masa süsü modeli sayesinde kral I.Louis'nin gözüne girdi. Kralın burslusu olarak gittiği Roma'da Thorvaldsen'in atölyesine girdi. 1832-1834 yılları arasında bir kez daha Roma'da kaldı. Daha sonra başta Münih olmak üzere Salzbourg, Viyana, Prag, Budapeşte ve Frankfurt'ta çalıştı. 1837-1848 yılları arasında, Münih'teki Theresienwise üzerinde, Leo von Klenze'nin Ruhmeshalle'si önünde dev boyutlu, bronz *Bavaria* anıtını gerçekleştirdi (ancak anıt 1850 yılında, Schwanthaler'in ölümünden sonra dikildi). 1844 yılından itibaren Viyana'da, *Austria* heykeli ile imparator I. Ferdinand'ın onuruna çok romantik çeşmeyi yarattı. Anıtın çevresine, Habsbourg İmparatorluğu'nun dört büyük nehiri olan Tuna, Po. Vistül ve Elbe görkemli ve epik bir biçimde simgeleştirilmiştir. Bu çeşme örneği, bir dizi anıtsal çeşmeyi etkiledi. Schwanthaler, Köln katedralinin güney kapısının figürlerinden, Dük Max'ın Münih'teki sarayının mitolojik efrizlerinden, Münih'teki Revaklar'ın alınlıklarından geçerek, Münih Oymataş Müzesi'nin tanrılar salonunun kabartmalarından Isar vadisindeki kendi şatosuna kadar uzanan çok çeşitli bir yapıt bıraktı. Thorvaldsen okulunun katı klasisizmi ile ilk romantik tarihselcilik arasındaki bireşimini Schwanthaler kadar pek az heykeltraş başarmıştır.

F.Reichardt: *Ludwig von Schwanthalers Original - Entwürfe...zu dessen... Werken der Skulptur* (Munich 1885) - A.Heilmeyer: *Die Plastik des 19 Jahrhundert in München* (Munich 1931)

SERGEL Johan Tobias (Stockholm 28.8.1740 - Stockholm 26.2.1814) Stockholm'a yerleşmiş bir saraç ve nakışçının oğludur. Stockholm krallık sarayında çalışan Larchevêques'e altı yıl öğrencilik ve yardımcılık yaptı. 1758 yılında onunla birlikte Paris'e gitti. 1760 yılında, Stockholm Akademisi'nin bir ödülünü kazandı; devlet burslusu olarak 1767'de gittiği Roma'da 1778 yılına kadar kaldı. Özellikle Thorvaldsen ve Canova ile tanıştıktan sonra üslûbundaki "Fransız tarzı"nı yok etmeye çalıştı. Akademi'de heykel taslağı hazırlama yöntemi üzerinde çalışmak amacıyla 1778-1779 yıllarında Paris'e döndü. Burada Clodion ve Houdon'la tanıştı, ama en iyi eğiticilerin kendi arkadaşları olduğunu düşünmeyi sürdürdü. Daha sonra, yapıtları, romantik ve ayrıksı sanat görüşleri kendisininkine yakın olan Johann Heindrich Füssli ile karşılaştı. Ustası Masreliez'in Saray heykeltraşlığı görevini sürdürmek üzere 1779 yılında Stockholm'a döndü.

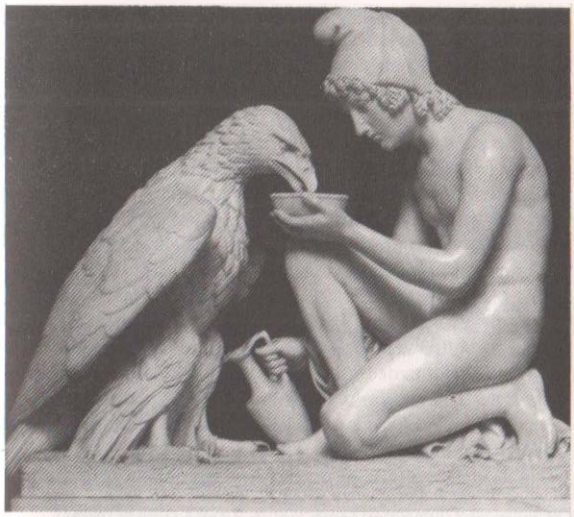
Sergel, XVIII. yüzyıl İsveç'inin en önemli, en canlı heykeltraşıdır. Özellikle Roma'da, dostlarının etkisiyle, büyük ölçüde gerçekçi eğilimlerle kaynaşmış olan klasik anlayışını geliştirdi. Hemen hemen bütün önemli yapıtları bu kentte doğdu, İlkçağ yapıtlarını bu kentte inceledi, doğa ve nü'ye bu kentte yoğun bir biçimde çalıştı, Raffaello, Michelangelo, Carrache ve Domenichino'nun yapıtlarını kendisine bu kentte örnek aldı. Sergel'in geride bıraktığı zengin desen ve taslak kolleksiyonu, gündelik yaşamı, janr (genre) sahnelerini, karikatürleri nasıl bir yoğunlukla incelemiş olduğuna tanıklık eder. Helsted, bu taslakların, kendi ruhsal sorunlarını, derin melankolisini ve bunalımlarını nasıl yansıttığını vurgulamaktadır.

O.Antonsson: *Sergels ungdom och Romtid* (Stockholm 1942) - R.Josephson: *Sergels fantasi* (Stockholm 1956)



Johan Tobias Sergel: *Mars ve Venüs*. 1770

THORVALDSEN Bertel (Kopenhag 13.11.1768 - Kopenhag 24.3.1844) Sanat eğitimine on bir yaşında başladı. 1875 yılında Krallık Akademisi'ne girince Abildgaard'ın öğrencisi oldu. Kopenhag Akademisi'nin bir ödülünü kazanıp 1796 yılında burslu olarak Roma'ya gitti. 1819-1820 yıllarında, Kopenhag'da kısa bir dönem geçirmenin dışında 1838 yılına kadar bu kentte yaşadı. İlkçağ sanat yapıtlarını incelemesinin yanı sıra Asmus Jakob Carstens'in yapıtlarıyla karşılaşması Thorvaldsen'in klasisizmini etkiledi. 1803 yılından itibaren Almanya, Avusturya, İngiltere, Danimarka, Polonya ve Rusya'dan birçok sipariş aldı. 1808'de Roma'da Aceademia di San Luca'ya üye olarak atandı. 1811 yılında, Napoleon, Quirinal sarayı için



Bertel Thorvaldsen: *Ganimed*. 1817

İskenderin Seferi efrizini ismarladı; 1819'da Viyana için prens Metternich'in büstlerini ve *Amor triumphans*'ı yaptı; 1819 yılında Kopenhag Notre-Dame kilisesinin dekorasyonunu yapması istendi: XIX. yüzyıl dekorasyon sanatı üzerinde kesin bir etki yapacak ve en küçük köylere varıncaya kadar alçı kopyaları yapılacak olan İsa ve havariler heykelleri yaptı. Başyapıtlarından biri olan ve açılışı 1831 yılında Saint-Pierre kilesesi Clémentinc şapelinde yapılan Papa VII. Pie'nin mezarını yarattı. Çarpıcı heykelleri arasında, Thomas Hope için yaptığı *Iason* heykeli, Paniatowski prenslerinin Varşova'daki anıtları, Lord Byron'un Cambridge'deki anıtı yer alır. 1838 yılında Kopenhag'a gitti, ama atölyesini kapatmadığı Roma'ya 1841 yılında geri döndü. Bütün kişisel kolleksiyonunu Kopenhag kentine bağışladı. 1844 yılında öldüğü zaman kısmen tamamlanmış olan Thorvaldsen müzesi 1848 yılında açıldı.

P.O.Rave: *Thorvaldsen* (Berlin 1947) - E.Kai Sass: *Thorvaldsens Portraetbuster, 3 vol* (Copenhague 1963-1965)

TIECK Christian Friedrich (Berlin 14.8.1776 - Berlin 12.5.1851) Romantik şair Ludwig Tieck'in kardeşidir. 1794-1797 yılları arasında Schadow'un, 1798-1801 yılları arasında da Paris'te Jacques-Louis David'in atölyesinde çalıştı. Yurduna dönerken, yeni şatonun dekorasyonu için Wilhem von Humboldt'un kendisini salık vermesi üzerine Weimar'da Goethe ile tanıştı. Tieck deneme çalışması olarak *Goethe*'nin ilk büstünü (Weimar) yaptı, ikinci Goethe büstünü ise 1820 yılında gerçekleştirdi. Tieck, 1805 yılına kadar, Weimar şatosunda, merdiven ve salonlar için kabartmalar ve heykeller yaptı. 1805 yılında Roma'ya gitti, 1809 yılında, Münih'te, Ratisbonne yakınlarındaki Walhalla için portre büstler gerçekleştirdi, bunlar 1812-1819 yılları arasında Carrare'de mermerden yapıldı. 1811 yılında, Rauch'la ilk kez karşılaştı ve 1819 yılında, onunla ve mimar Schinkel'le bir atölyeyi paylaşmak üzere Berlin'e gitti. Bu sanatçı ortaklığının başyapıtı Kreuzberg anıtıdır (1818-1821). Gendarmenmarkt tiyatrosunun dekoratif heykelleri hemen hemen otuz yılını aldı. Birçok sıradan siparişler için çalıştı. 1830 yılında, Berlin müzesi heykel bölümüne yönetici oldu ve İlkçağ heykelleri ile Della Robbia'nın yapıtlarının ilk kataloğunu hazırladı (1835).

Catalogue de l'exposition: *Berliner Bildnisse aus drei Jahrhunderten*, Stadtische Galerie (Munich 1962) - P.Bloch et W.Grzimek: *Das Klassische Berlin* (Francfort, Berlin, Vienne 1978)

TILGNER Viktor (Pressbourg 25.10.1844 - Viyana 16.4.1896). Viyana Akademisi'nde Gasser ve Bauer'in öğrencisi oldu (1859-1871). İlk yapıtlarında Fransız heykeltraşlarının, özellikle de Déloyes'nin etkileri görülür. Heykelde, Güney Almanya ve Habsbourg krallığında neobarok üslûbun en önemli temsilcisi oldu. Bellibaşlı yapıtları arasında, Viyana Sarayı müzelerinin, Burgtheater ve Neue Hofburg'un dekoratif heykelleri, imparatoriçe Elizabeth'in av şatosu ve "Hermes-Villa"nın çeşmeleri, Volksgarten'deki Mozart anıtı (1896) ve birçok portre büstler (*İmparatoriçe Elizabeth ve İmparator François-Joseph*, Mimar *Hasenauer Charlotte Wolter*) yer alır.

Viktor Tilgner: *Burggarten'de Mozart Anıtı*



G.Kapner: *Ringstrassendenkmäler* (wiesbaden 1973) - M.Pötzl-Malikova: *Die Plastik der Ringstrasse 1890-1918* (Wiesbaden 1976)

TRIQUETI Henri-Joseph-François de (Conflans 1804 - Paris 1874). Resim öğrenimi gördükten sonra, 1831 yılında, *Korkusuz Charles'ın Ölümü* adlı alçakkabartmasıyla kendini tanıttı. Kabartma alanında çalışmaya öncelik verdi. Kiliseleri ve kamu binalarını bezeklemek için birçok sipariş aldı. Pierre Alexandre Schoenewerk öğrencileri arasında yer alır.

A.Leroy: *Henry de Triqueti, sculpteur et critique d'art* (Orléans 1894)

WAGNER Anton Paul (Königinhof, Bohemya 1834 - Viyana 1895). Prag ve Viyana'da öğrenim gördü, 1869'da Viyana Künstlerhaus'una üye oldu. *Kaz Çobanı Kız* (1866) çeşmesi örneğinde de görüldüğü gibi yüksek nitelikli bir doğalcılık (natüralizm) geliştirdi. Freidrich von Schmitd'in inşa ettiği Viyana Belediyesi, Hansen Parlamentosu ve Ordu Müzesi için önemli heykel siparişleri aldı. Semper Burgtheater'i ve Ferstel'in yaptığı Üniversite merkez binası için dekoratif heykeller gerçekleştirdi. Prag'da önemli çalışmalar yaptı (Ulusal Tiyatro, Ulusal Müze).

M.Pötzl-Malikova: *Plastik der Ringstrasse 1890-1918* (Wiesbaden 1976)

WESTMACOTT Sir Richard (Londra 15.7.1775 - Londra 1.9.1856). 1793 yılından itibaren Roma'da Canova'nın yanında eğitim gördü, 1795'de Floransa'daki Accademia del Disegno'ya üye oldu. Londra'ya döndükten sonra, Krallık Akademisi'nin yıllık sergilerine katıldı ve 1811 yılında aynı Akademi'ye üye seçildi. 1837 yılında soyluluk ünvanı aldı. Westminster manastırı, Saint-Paul katedrali ve Londra'nın bazı alanları (Russel Square için *Bedford Dükü*) için yaptığı heykeller o dönemde ünlenmesine katkıda bulundu.

WYATT Matthew Cotes (Londra 1777 - Londra 1862). Mimar James Wyatt'ın oğlu olan sanatçı Londra Krallık Akademisi'nde öğrenim gördü. 1804-1814 yılları arasında, yapıtlarını birkaç kez sergiledi. Londra'ya atlı heykelini diktiği kral III. Georges tarafından desteklendi. Wellington dükününkü gibi, prenses Charlotte Augusta'nın (1820) Windsor'daki Saint-Georges şapeline dikilen anıt-mezarı gibi birçok anıt gerçekleştirdi. Wyatt bu çalışmalarında mermere resimsel bir alegori getirmiştir; sanatçının aynı zamanda ressam olduğu bilinirse bu çok romantik yapıt daha iyi anlaşılabilir.

S.M.Bond: *The monument of St. George's Chapel*, Oxley, Windsor (1958)

ZAUNER Franz Anton von (Untervalpatarn, Kaunsertal, Tyrol 5.7.1746 - Viyana 3.3.1822). Passau'da Horer ve Deutschmann'ın öğrencisi oldu. 1766 yılında Viyana'ya gelip Shletterer'in atölyesine girdi ve Schönbrunn'da Beyer'in heykel programı için çalıştı. 1776 - 1781 yıllarında burslu olarak bulunduğu Roma'da Canova'dan etkilendi ve özellikle İlkçağ yapıtlarını inceledi (o dönemde gözde motifleri arasında yer alan *İmparator II. Joseph*'in anıtsal atlı heykeli için model olacak olan Marcus Aurelius' un heykeli). Yurda dönüşünde öğretmen olarak atandığı (1784) Viyana Akademisi'ne 1806 yılında yönetici oldu. 1795-1806 yılları arasında Joseph'in heykeline çalıştı ve bu yapıtı için 1807 yılında soyluluk ünvanı aldı. 1792 yılında ölen İmparator II. Leopold için yaptığı mezar bir başka başyapıtı olarak kabul edilir. Zauner birçok sipariş gerçekleştirdi; en güzel yapıtları arasında eski Fries sarayının (günümüzde Pallavicini Sarayı, 1783) alınlıkları, *İmparator II. François*'nın büstü ve *Genius Bornii* yer alır. Praxiteles'in *Eros*'undan esinlendiği, farmason ve doğabilimci Ignaz von Born'un alegorisi olan *Genius Bornii*, Viyana klasisizminin en önemli heykellerinden biridir.

H.Burg: *Der Bildhauer Franz Anton Zauner* (Vienne 1915) - S.Krasa Florian: *Klassizismus in Wien*, Catalogue de l'exposition de l'Historisches Museum der Stadt wien (Vienne 1978)

ZUMBUSCH Kaspar Clemens von (Hezrebrock, Vestfalya 23.11.1830 - Rimsting Prien, Chiemsee 27.9.1915). 1849 yılında birlikte Milano'ya gittiği Johann von Halbig ile Münih Politeknik Okulu'nun taslak (modelage) sınıfında eğitim gördü. 1857 - 1858 yıllarında Roma'da İlkçağ heykellerini inceledi. Yurduna dönünce, aralarında *Richard Wagner*'in büstü olmak üzere birçok sipariş gerçekleştirdi. 1867 yılında tekrar İtalya'ya gitti. 1866-1872 yılları arasında Münih'te yaptığı II. Maximilien anıtı, sanatçıyı Orta Avrupa'da ünlü bir heykeltraş durumuna getirdi. 1873 yılında Viyana Plastik Sanatlar Akademisi'ne profesör olarak atandı (1901'e kadar). Viyana Künslerhaus'una üye oldu. Başyapıtlarını Viyana'da gerçekleştirdi: Avrupa'nın en görkemli anıtlarından biri olan Beethoven anıtı (1873-1880, mimar Karl von Hasenauer ile), *Mareşal Koni Radetzky* ve *Arşidük Albrecht*'in atlı heykelleri, daha birçok portre-büst ve mezar. Zumbusch'un devsel anıtlarını kendilerini çevreleyen mimari bağlam içinde görmek gerekir; bu yapıtlar mimariye bağlı olarak tasarlanmışlar ve görkemli bir biçimde onunla uyum halindedir. Zumbusch, Ringstrasse dönemi neo-barok üslûbunun en önemli anıt heykeltraşıdır; Tilgner ve Weyr'nin daha küçük boyutlarda ve duyumcu uygulamalarla gerçekleştirdikleri şeyi devsel boyutlarda dile getirmiştir. Sivri köşeli düz mermer yüzeyleri, kil yeşili renkli ve çoğunlukla zengin bir biçimde bezeklenmiş bronz figürleri ile XIX. yüzyıl sonu malzeme anlayışı Zumbusch'un anıtlarının en belirgin özelliğidir.

H.Bitterlich: *C. von Zumbusch 1830-1930* (Vienne 1931) - G.Kapner: *Ringstrassendenkmäler* (Wiesbaden 1973) - M.Pötzl-Malikova: *Die Plastik der Ringtrasse* (Wiesbaden 1973)

Mimarlık

Romantik çağ mimarisinin, daha eski biçemsel örneklerin bir toplamı olduğu kanısı oldukça yaygındır. Ama bu tutum, mimarlık tarihindeki bir sürekli olguyu dikkate almamak anlamına gelir, çünkü bir üslûp kendi varlığını bilinçli olarak yaşamaya başladığı andan itibaren, öykünmeler her zaman söz konusu olmuştur. Örneğin Ortaçağ'da bir karmaşık üslûp gelişmiştir. Asıl gotiğin sona ermesinden sonra, çeşitli ülkelerde ve değişik biçimlerde, geçmişe yönelik bir gotik anlayışı ortaya çıktı: Bunu anlamak için 1675-1710 yılları arasında inşa edilen Londra St. Paul katedrali ile 1681-1682 yıllarında inşa edilen Oxford Christ Church College'ın Tom Tower'ı arasındaki biçemsel farkı değerlendirmek yeter. Ve, hadi hadi, en fazla, Avrupa'nın değişik "klasisizm"lerini hesaba katmayabiliriz. Grekler ve Romalılar, insan vücudunun ve mimarinin boyut ve oranları konusunda ya da teknik sorunlar konusunda çözümler getirdiler ve Avrupalı sanatçılar için çağlar boyu belirleyiciliklerini sürdüren ve öğretilmeye elverişli bir yöntem buldular. Bu nedenle, her imparatorluğun kuruluşunda bu klasik ölçütlere başvurulmasının şaşırtıcı olmaması gerekir.

Bu bakış açısı içinde Karolenj rönesansı ve onun klasik eğilimleri kadar Othonlar rönesansı, Napoleon İmparatorluğu üslûbu ya da Hitler'in megaloman klasisizmi bir açıklık kazanmaktadır. Aynı şekilde, Gottfried Semper'in Viyana'da bir imparatorluk forumu için hazırladığı devsel boyutlu taslakta, bir imparatorluğun merkezi olarak kabul edilen bir imparatorluk sarayı düşüncesi egemendir.

Değişik uygulamalar arasındaki fark, bu değişik dönemlerin kendilerine özgü sanat yöntemlerini İlkçağ modelinden türetme güçlerinden kaynaklanıyordu. Rönesans üslûbunda, Palladio tarzında, barokta, Antik model o kendisine özgü niteliğini yitirmiştir. Buna karşılık, klasik dönemde, tarihselcilik içinde bağımsızlaşmak için, antik olan kurallarına köklü bir biçimde dönüş yapmaya geçici olarak bel bağlandı.

Her ne olursa olsun, üslûp ve tarihin uyuşumu ile "kendini bir çağın anlayışı içinde farzetmek zevki"ne bağlı kalarak ondan yeniden bir üslûp üretmek yöntemi, kültürlü çevre ile hükümdarların her zaman desteğini kazanmış gibidir.

Aynı olgu başka sanat alanlarında da görülebilir, ama bunun örneklerini özellikle mimarlık alanında bulabiliriz.

Özellikle çarpıcı bazı "romantik ilginçlik"leri anmakla yetinelim: Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, 1778'de Viyana yakınlarında, Schönbrunn şatosunun parkında ilginç bir Roma yıkıntısı ve bir Mısır dikilitaş anıtı yarattı; 1793-1801 yılları arasına, Heinrich Christoph Jussow, Kassel-Wilhelmshöhe'de, değişik Ortaçağ dönemleri yaşadıktan sonra yıkıma

uğramış izlenimi uyandıran Löwenburg'u inşa etti; 1747-1797 arasında Horace Walpole'ün Strawberry Hill'i inşa edildi. 1795 yılında, William Beckford adlı ayrıksı bir İngiliz soylusu (aynı zamanda çok tutulan Vathek adlı bir romanın yazarı) Wiltshire'da Fonthill Abbey'i yaptırdı: James Wyatt bu yapı için, esin arayan şairlerin içinde oturabilecekleri birkaç odadan oluşan, aslına uygun bir yapay yıkıntı yarattı. 1800 yılında, yapı devsel bir boyut kazanmıştı; merkezdeki sekizgen bir yapıdan başlayan dört kolu ile hemen hemen bir Grek haçına benzeyen planı dışında herşey gotik özellik taşıyordu. Amsterdam'lı Ludwig de Traux, imparator II. François'nın buyruğu üzerine, Viyana yakınlarındaki, bir göl, çavlanlar ve kanallarla çevrili Laxenburg şatosunun İngiliz tarzı bahçesinde bulunan çok romantik bir "konak"ı düzenledi: Franzensburg, bir Ortaçağ oyun alanı ve derebeylik gömütlüğüyle, bir taç salonu, onur salonları, bir gözlemevi,.kuyulu zindanları ve işkence odası ile düşsel bir gotik üslûpta bir tür hisar görünümündeydi. Gene aynı şekilde, 1870-1880 yılları arasında, Dollman, Julius Hofmann, Peter Herwegen ve Christian Jank, Bavyera kralı II. Louis için, bu yapı diktirmeye düşkün çılgın Wittelsbach için, günümüzde turistlerin ilgisini çeken fantastik yapılı şatolar inşa ettiler: Versailles'dan esinlenen Herrenchiemsee; XV. Louis tarzında zarif bir küçük şato olan Linderhof; roman üslûbunda çok romantik bir peri masalı hisarı olan Neuschwanstein; ve kral, Berg şatosu yakınlarındaki Starnberg gölünde boğulup öldüğü sırada birçok yapı henüz tasarı halindeydi: Çin sarayı, Bizans sarayı, "Aziz Graal" şatosu, Mağrip köşkleri ve hasta zihninin kendisine bir sığınak aradığı daha bir yığın yapı.

Avrupa'nın dört bir yanında tarihsel şatolar restore edilmeye, düzenlenmeye başlandı; bir yandan eski soylu sınıf, bir yandan yeni zenginler sınıfı, geçmişin görünüşünü vermeye çabaladıkları şatolar yükseliyordu; Salzbourg yakınlarındaki Anif'ten Kreuzenstein'a ve Viyana yakınlarındaki Hernstein'e ya da Tuna kıyısındaki Grafenegg'e, James ve Jeffrey Wyatt'ın Ashridge'deki (Hertfordshire) saraylarından arşidük Maximilien'in Trieste'deki Miramare deniz köşküne, büyük Ren şatolarından Hanover'deki papa yandaşlarının ürkütücü şatolarına, dük Aumale tarafından genişletilen Chantilly şatosundan Avusturya imparatoriçesi Elizabeth'in 1891 yılında Korfu adasında Rafaelo Carito'ya yaptırdığı "neo-hellenik" tarzda Achilleion sarayına varıncaya kadar her tarafta rastlanan çağrışımcı bir ortam ve bir geçmiş havası yaratmayı amaçlayan bir mimarlık anlayışı söz konusuydu. XVIII. yüzyılın ortası ile XIX. yüzyılın üçte ikisi arasında yaptırılan, sanat tarihi bakımından ilginç özelliklere sahip olan şatoların sayısı yüzlercedir. Klasik ya da romantik üslûpların değişik anlayışlarına göre yaptırılan belediye binası, okul ve kışlalara gelince, bunların sayısı biraz daha fazladır.

Üslûpla ilgili kararlar, yalnızca estetik ölçütlere göre değil, aynı zamanda felsefi düşüncelere, ideolojik ilkelere ve dönemin düşünsel bağlamına göre de alınıyordu. İlkin devlet düşüncesine, daha sonra da kendisine düşünsel bir kimlik yani tam anlamıyla belirgin bir ideolojik bağlam arayan burjuva sınıfına bağlı olarak yörüngesinde geliştiği "dünya düzeni"ni kavrayarak romantik mimarinin evrimini daha iyi anlayabiliriz. "Tinsel gelişmeyi desteklemeyi amaçlayan bir mimari." En azından başlangıçta durum böyleydi.

Barok ve rokokonun reddi

Bu tutum, siyasal bakımdan, katı klasik ülküleri benimseyen güç ilişkilerinde meydana gelen bir değişikliğin sonucudur. Barok Roma siyasal egemenliğini yitirmişti. Onun yerine, XIV. Louis döneminde Paris geçmişti. Güneş-Kral'ın sarayına çağırılan büyük Bernini bile barok anlayışı yüzünden hiçbir başarı kazanamamıştı. Merkeziyetçi bir siyasetin getirdiği bir ulusal Klasisizm bütün Fransa'yı egemenliği altına almış, Fransa sınırlarının ötesinde, Alman saray-

larının ve dahası siyasal nedenlerden dolayı barok ve İtalya'nın uzun süre etkisinde kalmış olan Viyana sarayını da etkileyerek Kutsal-İmparatorluk'ta da yaygınlaşmıştı.

Ama sonunda, barokun taşkınlığı ve rokokonun kösnül büyüsü akılın ilkesine feda edildi.

İspanya'da yetişmiş olan Habsbourg imparatoru VI. Karl'ın temsil etmeyi sürdürdüğü kutsal hakka ve Kilise'nin sınırsız gücüne tam olarak uymuş olan barok bireycilik, kısa bir süre sonra, mantığın ilkelerinin öne geçmesine boyun eğecekti. Gerçekliğin yerine yanılsamanın geçmesi düşlenmişti ve düş sona eriyordu. Birbirine karşıt içbükey ve dışbükey duvarlar, cesur çizgili kabarık sütunlar, kornişlerin zarif eğrileri, aynı şekilde, ustaca bölünmüş aralıklar, hükümdarların kutsandığı yüksek tonozlu kubbeler ve "gökyüzünde bacalar" artık istenmiyordu. Ne insan varlığına sırt çevirmek, ne de XIV. Louis ya da VI. Karl'ın devam ettikleri yerlerde bile bir görünüşten öteye geçemeyen mutlak yönetimlerine katlanmayı sürdürmek isteniyordu. Çok gelişmiş olan düşünsel koşullar feodal mutlak yönetimi çok gerilerde bırakmıştı.

"Aydınlanma felsefesi"nden Grek idealine

"Aydınlanma felsefesi" deyimi, 1760 yıllarından itibaren, bilgiye susamış burjuva sınıfının eline iktidarın anahtarlarını teslim eden büyülü bir kavram olmuştu. Bu durum yapıcılık sanatına hemen yansıdı. Bireycilikten çok "tipik" olana başvuruldu, ve bu XIX. yüzyılın sonuna kadar sürdü. Biçimler somutlaşarak yalınlaştılar. XVIII. yüzyıl hükümdarlarının yaptığı gibi düşsel çatlaklı tavanlardan başı dönmüyordu insanların, artık bilimin sunduğu modeller benimseniyordu. Ortaya çıkardığı kaynaklar sayesinde, arkeoloji ilk anda belirleyici bir nitelik kazandı. Arkeologlar Napoli, Pompei ve Herculanum'da birbiri ardınca hazineler çıkardılar; mimarlar Paestum ya da Yunanistan örneklerinde olduğu gibi hac yolculukları yapıyorlardı buralara. Madame la Pompadour'un erkek kardeşi Vandières markisi, 1750 yılında, yol arkadaşı Germain Soufflot'ya birlikte Paestum tapınakları karşısında kendinden geçiyordu; II. Joseph, Napoli'nin arkeolojik yörelerini dolaştı; bütün mimarlar, Winckelmann'ın öğütlediği gibi, İtalya ve Yunanistan'ın antik kalıntılarını görmeyi kendilerine görev sayıyorlardı. Tarih bilimi ve özellikle önemli ilgi odaklarından biri durumuna gelen Ortaçağ'ın keşfi, filolojinin yanındaki onurlu yerini alıyordu. Burjuva beğenisini eğitmekte kullanılan yeni yazın ve felsefe kaynakları yaygınlaştırıldı. Ama özellikle, dramlar ve antik destanlar aracılığıyla, artık opera ve tiyatro sahnelerinde boy gösteren İlkçağ'ın mitolojik kişileri keşfedildi. Tanrılar ve kahramanlar, resim ya da heykel biçiminde saraylara ve burjuva evlerine girerek duvar gözlerini, merdiven boşluklarını, kitaplıkları ve şömineleri ele geçirdiler. Mimariye gelince, tapınakların alınlıklarına ve klasik sütunlara göz koydu. İlkçağ biçim ve oranlarının olumlu bir biçimde kabul edilişi, bu "aydınlanmış" çağın batı dünyasının kaynaklarına somut olarak dönmek gereksinimini duyumsamasıyla açıklanabilir. Bu nedenle, Klasisizm, on yıllar boyunca bir tür "tek estetik" olarak kalacaktır.

Avrupa'nın büyük imparatorluklarında politik bağlamda da Yunanistan anımsanıyordu. Lord Byron, antik Yunanistan'ı özgürlüğüne kavuşturmak için yurdundan ayrıldı, Holderlin *Patmos* ilâhisini yazdı, Goethe *Iphigeneia*'yı kaleme aldı, Wittelsbach hanedanının bir üyesi Yunanistan'ın ilk hükümdarı oldu, İngilizler ilk arkeolojik bulgularını Yunanistan'dan götürdüler; bir Bavyera prensi Egina efrizini satın alarak tamamlamak görevini dönemin en saygın heykeltraşlarından biri olan Thorvaldsen'e verdi. Avrupa mimarları, Batı'nın doğuşunu bir kez daha yaşamak düşüncesiyle kendilerinden geçmişlerdi. Ama, aralarından pek azı, mi-

marinin ütopik amacını şu cümleyle saptayan Karl Friedrich von Schinkel kadar keskin görüşlüydü: "Grekler gibi değil, fakat günümüzde yaşasalardı nasıl yapı kurarlarsa öyle yapı kurmak gerekir!".

Mimari, Fransa'da daha XVI. Louis döneminde güçlü klasik eğilimlere tanık olmuştu. İngiltere'de, Inigo Jones (1575-1652) ve John Webb'in düşünsel bakımdan her zaman "Palladio" yöntemine dayanan, klasik biçimlerden yararlanma tarzları, Fransa'da, XVIII. yüzyılın sözü en çok dinlenen kuramcısı Jean-François Blondel'in, ve özellikle, Versailles'ın Petit Triannon'unda, Corcorde Alanı'ndaki bakanlıklarda ve Paris Harp Okulu'nda bu klasik yapılara yeni bir hayat veren Jacques-Ange Gabriel'in (1698-1782) çalışmalarında görülür. Aslında, Claude Perrault'un Louvre sıra sütunlarını kendi çağına uyarlamaktan başka bir şey yapmamıştı.

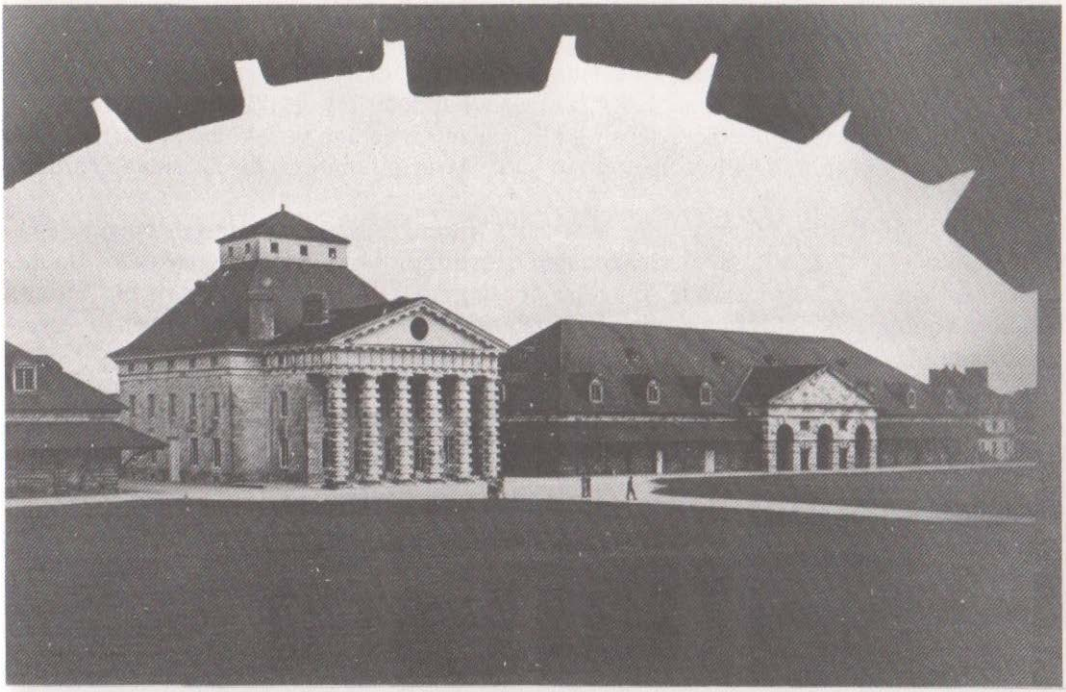
Peyre, Chalgrin, Gondoin, Pâris ve Brongniart gibi mimarların yanısıra Clérisseau, Dugour ve Lhullier gibi dekoratörler, katı Klasisizm'i savunarak daha ileri gittiler. Peyre, 1765 yılında, Roma Pantheon'u ya da Diocletianus'un Kaplıcalar'ı gibi ağırbaşlı sadelikte antik yapılarla Fransızların geometrik düzenlerini ilk kez karşılaştıran *Oeuvre d'architecture* adlı yapıtını yayınladı. Sonuçlar kendilerini uzun süre bekletmediler. Son "asma yaprağı" dekorların yerini birden yalın biçimli çizgiler aldı; yüzeyler, titizce düzenlenmiş çizgilerle bölündü; süsleyici çubuklar giderek daha sertleştiler; imparator büstlerinin süslediği duvar gözleri (niş) basmakalıp defne dallarıyla çerçevelendi; eski dönemin kıvrık çizgili merdivenleri dik kitlelere dönüştüler; dorik ve iyonik sütunlar Korent tarzı sütunların yerini aldılar; barokun canlı renkleri ve rokokonun parıltılı ayrıntıları, altın sarısıyla canlandırılmış beyazın yararına soluklaştılar. Greklerin değil de Etrüskleri, sanatsal planda Romalıların habercileri ve dolayısıyla Roma mimarisinin anıtsal ilkel biçimlerinin bulucuları sayan Piranese'in etkisiyle Etrüsk üslûbu önem kazandı.

Gondion'un Paris Cerrahlık Okulu (1771-1776) için yaptığı ve hiçbir zaman gerçekleşmeyen tasarı kopuşmaya yol açtı: Düz duvarlar, dizi dizi sütunlar, saydam kubbeli anatomi salonu: Blondel'in okulu modası geçmiş bir çalışmaydı. Peyre'nin Odeon'u (1778-1782), Brongniart'ın Capucines Manastırı (1789) ya da *Salle des Menus Plaisirs*'in (1787) dorik galerisi gibi yapıların gerisinde, Paestum tapınaklarının anıtsal mimarisi seziliyordu.

Devrimci mimari

Bazı Fransız mimarlar, 1780'e doğru, bu büyük ve görkemli oranlar eğilimini mimarinin yeni deyimi haline getirdiler. Yalnızca "aklın" egemen olduğu klasik yapım anlayışını savunuyorlardı. Müzeler, kitaplıklar, anıtkabirler, belediye sarayları, gümrük idareleri, yeni doğan sanayi kentleri ve dahası kentlerin tersimi birdenbire hep birlikte geometrik biçimler aldılar: Kent bir atkı-argaç düzenine benziyordu. Yeniden başlaması gereken yapım sanatının ilkörnekleri olan piramit ve prizmada, koni ve kürede yaşanıyordu. Rousseau'dan alıntılar yapılıyor ve dekora gereksinimi olmayan, saf biçimlerden yola çıkarak, sert çizgilerden oluşan bir anıtsallık yaratacak özerk bir mimari isteniyordu... XVIII. yüzyıl sonuna özgü tipik bir olgu olarak, her yeni yapıya bir "entellektüel etiket" takıldı: Yapının, işlevine uygun olarak, simgeşel bir biçim alması gerekiyordu.

"Devrimci mimarlar" arasında en büyük başarıya ulaşan kişi Claude-Nicolas Ledoux'dur (1736-1806). Yapıtlarını süslediği sürekli zihinsel garipliklere karşın, Ledoux ne düşlemci, ne de ütopyacı idi. Daha 40 yaşında, döneminin en gözde mimarıydı: Du Barry için çalıştı, sarayları dekore etti (Paris'te Uzès konağının salonu), Calvados'ta çok zarif bar çalışma olan



Claude-Nicolas Ledoux: *Arc-et-Senans Tuzlaları: Müdür Evi*

Bènouville şatosunun (1768) inşa etti. Kralın dikkatini çekti ve yirmi beş vergi dairesinin yapımı gibi çok büyük girişimlerle görevlendirildi; 1774'te Arc-et-Senans modeli tuzla planları çizdi. Bununla birlikte, projelerinin tasarımlarında özençli bir kuramcı ortaya çıkar; imgelem gücü onu "temel ögeler"in mimari bütünleşmesi üzerine düşünmeye götürür: Akarsular idaresi yönetim binası, içinden bir ırmağın geçtiği silindir şeklinde bir yapıdır; kır bekçisi evi penceresiz bir küredir; ağırbaşlı ve cinsellikten tamamen arınmış "töre evi"nde âşık genç çiftler hayatın sorunlarına egemen olmayı öğrenebilirler. Ledoux'nun bir metalurji fabrikası için yaptığı proje, bir sanayi işletmesine estetik bakımdan uygun bir görünüş vermeyi amaçlayan şaşırtıcı bir girişimdir.

Ledoux, kendi ülküsel kentini tasarladığı zaman devsel boyutlara düşkünlük gösterir (bu kent, Owen'in 1825 yılında tasarladığı iki bin kişilik bir dev topluluk olan "New Harmony" yi amınsatır). Ledoux'ya göre, inşa etmek eğretilemeyle (metaforla) konuşmaktır. Deyimin tam anlamıyla, bir "felsefi yapı" olması gereken, adeta bir "konuşan" mimaridir bu. Ledoux'nun mimarlık anlayışında gerçeklik alanı olarak devam eden şey, Etienne-Louis Boullée' de (1728-1799) romantiko-mistik bir ayrıksı kurguya dönüşür. İster hiçbir zaman gerçekleşmeyen katedral, müze, stadyum ve toplantı salonları projeleri olsun, ister devsel boyutlu kitaplıkları ya da Versailles'ı genişletme planları olsun, bunlar her zaman büyük insan topluluklarını toplamayı amaçlayan yapılardır, ve her şeyden önce, XVIII. yüzyılın bilincine eriştiği en çarpıcı kavramlardan birini yansıtır: "Evren sınırsızdır ve önceden kestirilemez."

Adolf Max Vogt onunla ilgili olarak şunları söyler: "Boullée, devsel boyutlu dinsel yapılarına (metropol) acunun uçsuz bucaksızlığını yansıtmak istediği zaman, olanaksız olanı dener. Ama bu ütopya, haklı olarak, bir geleneğe bağlıdır, çünkü kökeni çağlara uzanan, dinsel yapıda dünyanın yapısını öykünmek düşüncesinden başka bir şey değildir bu. Daha önce Klasisizm'in düşünsel atası Palladio ve Platon tarafından savunulan ve eskiden beri büyük ilkel uygarlıkların (Mezopotamya'nın zigguratları ya da Mısır piramitleri) bir ilkesi olan zorunluluktur..."

Boullée'nin kendi romantizminde aşırı uca götürdüğü (bu bağlamda şair Novalis'e yakındır) bu büyüklük arzusu, köklerini acunbilim, astronomi ve bilimde bulmaktadır. Boullée'nin, Newton için küre biçiminde devsel bir boşgömüt tasarlamış olması hiç de bir rastlantı değildir. Yapının içi, yıldızları simgeleyen açmalarla bölünmüş bir gök kubbeyi temsil ediyordu. Yapının içinde, geceleyin bir "yıldız küre"nin ışınlarıyla aydınlanacak bir Pantheon'un boyutlarında bir sunak bulunacaktı...

Ledoux'da uygulanabilir olan, ama Boullée'de acunbilimsel bir ütopyayı dile getiren şey, başka mimarlarda garipliğe ve saçma bir romantizme dönüştü: Jean-Jacques Lequeu (1757-1825), tarihselciliğin bit pazarı üslûbunun şaşırtıcı bir biçimde anımsatan düşsel yapılar tasarlamaktan başka bir şey yapmadı. Örneğin Lequeu'nün *Pavillon indien*'i, John Nash'ın Brighton için yaptığı *Indian Gothic*'in ünlü projelerini anımsatır; *Rendez-vous de Bellevue* konağı değişik üslûpların bir yamalı bohçasıdır ve bir hamam yapısının bir sandalın biçimine girdiği görülür... Lequeu, hiç kuşkusuz, tıpkı öteki devrimci mimarlar gibi, belli bir teatral öge ustası özelliği gösterir. Bununla birlikte, "devrimci mimari" deyiminin burada bilinçli olarak kullanılıp kullanılmadığını düşünebiliriz: Gerçekten de, bu yapıtlar, hâlâ Eski Düzen'in mimarisine uygun düşmektedir ve bunları Fransız Devrimi'ne bağlayan tek amaç, bu dönemde, prensler ve hükümdarlar arasında bile coşkulara yol açan toplumsal ütopyadır: İmparator II. Joseph'in "Tanrının gönderdiği devrimci" olduğu söylenmiyor muydu?

Devrimci Mimarların Kalıtı

Devrimci mimarların kendilerinden sonraya bıraktıkları romantik kalıntılar çok değerli başlangıçlardı. Bununla birlikte, geometrik düşüncenin daha sonraki kuşağın mimari anlayışlarına kendisini kabul ettirmesine büyük ölçüde yardım ettiler. En iyi sanatçılardan bazıları, bunların düşüncelerini ele aldılar ve kendi yapısal düşüncelerini geliştirdiler: Verly,Tardieu, Vien, Barbier, Gay, Vaudoyer, Sobre ve Bélanger'nin yanısıra İngiltere'de Soane, Philadelphia'daki su ile işleyen fabrikasıyla Amerika'da Latrobe, Saint-Petersbourg Borsası ile Thomas de Thomon, Würzburg kadınlar hapisanesiyle Peter Speeth, Viyana'daki Augarten kapısıyla İsidor Canevale. Eğer düşünsel ve biçimsel etkilerin araştırılması sürdürülecek olursa, Friedrich von Schinkel'in Berlin'deki yapıtlarında, hattâ XX. yüzyılın başlarında, Joseph Maria Olbrich'in Viyana'daki *Secession*'unda, bunların yanısıra ve gene Viyana'da, *Sınırsız Kent*'i XX. yüzyıl mimarisine romantik ütopyanın izlerini taşıyan Otto Wagner'in birçok tasarısında, Ledoux ve Boullée'nin düşüncelerini buluruz.

Yeni Bir Roma İmparatorluğu: Napoleon İmparatorluğu

Napoleon devrimci mimarinin etkilerine son vermeye çalıştı. Kendisini Roma imparatorlarının ardılı sayıyordu. Her ne pahasına olursa olsun, anıtsal bir lüks gösterisi olarak yeni bir



Thomas de Thomon: *Devlet Bankası*, Saint-Petersbourg

imparatorluk üslûbu yaratma çabalarına karşın, ona göre siyaset ve mimarlık iç içe girmişti. Roma cumhuriyet üslûbunu almak çok zordu; tek alıntı kaynağı, Roma imparatorluğunun alabildiğine bezekli biçimleriydi. 1807 yılında Napoleon şöyle diyordu: "Büyük mimari tasarıların gerçekleşmesi benim kendi tatminim için olduğu kadar halklarımın yararı için de gereklidir". Fransa'ya, işgal edilmiş ülkelere ve dahası fethedilmiş ülkelere, yeni imparatorluğun anısına anıtlar serpiştirildi. Bununla birlikte, mimarlardan çok askeri mühendislere güveniyordu. Askeri mühendisler, yol ve köprü, tahkimatlar ve yönetim binaları gibi gözde yerlerini bu anıtlarla bezediler. Paris'te, Charles Percier (1764-1838) ile Pierre-François-Léonard Fontaine'e (1762-1853), Austerlitz savaşının anısına, Carrousel Anıtı'nın (1806) yapımı verildi. Bu iki mimara, kent mimarisi planında çok ilginç bir görev verildi: Rivoli Caddesi (1811) boyunca tekdüze bir kemer dizisi yapmak. Fransız klasik mimarlarının en parlağı olan Jean-

François Chalgrin (1739-1811), Saint-Philippe-du-Roule'ü, ve özellikle, Etoile Zafer Anıtı'nı yaptı. Yapımına 1806 yılında başlanan Zafer Anıtı, sütun kullanmayan yeni bir anlayışa göre inşa edildi. Kent mimarisi alanında bütün bir yüzyıl boyunca çalışıldı. Büyük Ordu'ya adanan anıtların en önemlisi olan Zafer Anıtı, bir yıldıza benzeyen yeni yolların birleşme noktasına dikildi. Louvre'e saygın Champs-elysées avenüsüne bağlayan eksenin üzerinde bulunuyordu.

İmparatorluk'un anıtsal yapılarından bazılarını sayalım: Vignon'un tasarladığı ve bugün Madeleine kilisesi olan Büyük Ordu tapınağı; gene Büyük Ordu'ya adanan Vendôme Alanı sütunu (Gondoin'in bu yapıtı, Napoleon'un buyruğuyla onarılan Roma Trajanus sütununu örnek almıştı); nihayet, Bélanger 1811 yılında Buğday Hali'ni (İş Borsası) yeniden inşa etti.

Joséphisme'den Biedermeir'e

Klasisizm, İngiltere'den Rusya'ya, İsveç'ten İtalya'ya, Avrupa'nın bütün devlet ve prensliklerinde birçok anıt bıraktı. Örneğin Saint-Petersbourg'da olduğu gibi, klasisizmin bazı evrelerinin bazı ülkelerde daha uzun sürmesine, bazı ülkelerde de yeni üslûplar ve ölçütlerle değişmesine karşın, bu anıtlar arasında bir akrabalık söz konusudur. Bu durum, siyasal, toplumsal ve ekonomik gelişimin Fransa'da daha başka yollara girmesiyle açıklanabilir. Örneğin, Habsbourg imparatorluğunun bu başkenti Viyana'da, Fransız esinli bir rokokoya rastlıyoruz. Jean-Nicolas Jadot de Villiers d'Issy, eski üniversitenin bahçesine, Marie-Thérèse çağı rokokosunun olgunluk döneminde Klasisizm'in gelişini haber veren, alnacı sütunlarla bezeli, zarif oranlı bir saray yaptı. İsidor Canevale, Marie-Thérèse'in oğlu II. Joseph için Viyana'nın Augarten kapısına Paris devrimci mimarisine yaklaşan Joséphinum'u, Prater'e Lusthaus'u ve birçok saraylar dikti. Ama gerçekte, II. Joseph'in düşüncesine uygun, işlevsel ve ağırbaşlı mimarili bu "Joseph" Viyanası'ndan belli bir soğukluk yayılmaktaydı. İmparatorluğu, soylu sınıfı ve kendisini sakınmaksızın kabul ettirmek istediği reformcu girişim, birçok bakımdan, Klasisizm ve Romantizm'in başlangıçtaki ütopik tutumu anımsatmaktadır. Bir merkeziyetçi olarak, pozitivist klasisizmini bir merkezi eksen çevresinde oluşturmak zorundaydı. Bu nedenle, bu dönem, kendi ifadesini belki de en belirgin biçimde dev boyutlu Viyana genel hastanesinde bulan klasik mimarisinin yalınlığında, çağdaş bir insancıl ülkü arayışını, işin özü üzerinde yoğunlaşma arzusunu dile getirmektedir. Viyana'nın toplumsal yapısı, yaşama tarzı, konutları ve yapılarında kendini belli eden, tam anlamıyla burjuva bir kültürün gelişimine olanak sağlayarak değişti. Böylece, tarihselcilik çağında Viyana'nın gelişimine eşlik eden burjuvazi egemenliğine yönelecek olan ilk adımlar atıldı.

Siyasal düşünce ile klasik mimari arasındaki bağ, II. Joseph'in karşı-ulusalcı ve farmason merkeziyetçiliğinde daha da belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. II. Joseph'in en büyük amacı, İmparatorluk'u oluşturan değişik ulusların bütün gelenek ve ayrıcalıklarını kesinlikle ortadan kaldırmaktı. Kendisinin, devletin hizmetkârı olarak mutluluğa götüreceği tam anlamıyla birleşmiş bir ulus düşlüyordu. Hükümdarın "uluslararası" eğilimleri ile Klasisizm arasındaki akrabalık işte bu noktada belirginleşmektedir. Günümüzde, imparatorluğu oluşturan bütün ülkelerde, bu soğuk ve görkemli yapılara hâlâ rastlanmaktadır: Devlet başkanı konutları, anmalık anıtlar, kent konutları, müzeler, okullar, bankalar, kiliseler, yönetim yapıları. Bu yapıların hepsinin alnaçları sütunlu bir kapıyla bezenmiştir. Bu tür yapımların "enternasyonalist" niteliğini göstermek amacıyla aralarından en ünlülerini belirtelim: Paris'te, Soufflot'nun Panthéon'u, Vignon'nun Madeleine Kilisesi; Saint-Pétersbourg'da, Thomas da Thomon'un Strelka'daki Borsa'sı, Quarenghi'nin Devlet Bankası ve Ermitage Tiyatrosu; Starow'un Alexander-Newski katedrali, Woronichin'in Kasan katedrali, Montferrand'ın İsa-



Thomas Jefferson: *Capitol*, Washington

ak katedrali (1817-1857) ve Leo von Klenze'nin Saint-Petersbourg Ermitage'ı (1839-1852). Quarenghi, bir İngiliz'e, "Grek sütunlarının yozlaştırıldığı bu acaip mimarlık yığını" örneklerinden iğrendiğini itiraf etmişti. Viyana'da Peter von Nobile *Thêseus Tapınağı*'nı ve *Ausseres Burgtheater*'i; Theophil von Hansen, tarihselcilik döneminde (1850-1880'e doğru) Grek tapınaklarından esinlenen Parlamento binasını; Louis de Montoyer, kapısı sütunlu Rasumovsky sarayını; Josef Kornhäusel, Viyana *Schottenstift* kitaplığını; Karl Schleps, her biri sekiz sütunlu iki kattan oluşan devsel alınlıklı Coburg sarayını (1842) inşa etti. Napoli'de, Pietro Bianchi, Roma Pantheon'unu örnek alarak San Francisco di Paola (1826-1849); Antonio Niccolini, San Carlo tiyatrosunu gerçekleştirdi. Peter von Nobile, Avusturya Trieste'sinde San Antonio di Padua kilisesini (1826-1849); Milano'da, Avusturya sarayı tarafından görevlendirilen Guiseppe Piermarini, Scala tiyatrosunun (1776-1778) ve Avusturya sefiri Belgiojoso'nun konutunu; Atina'

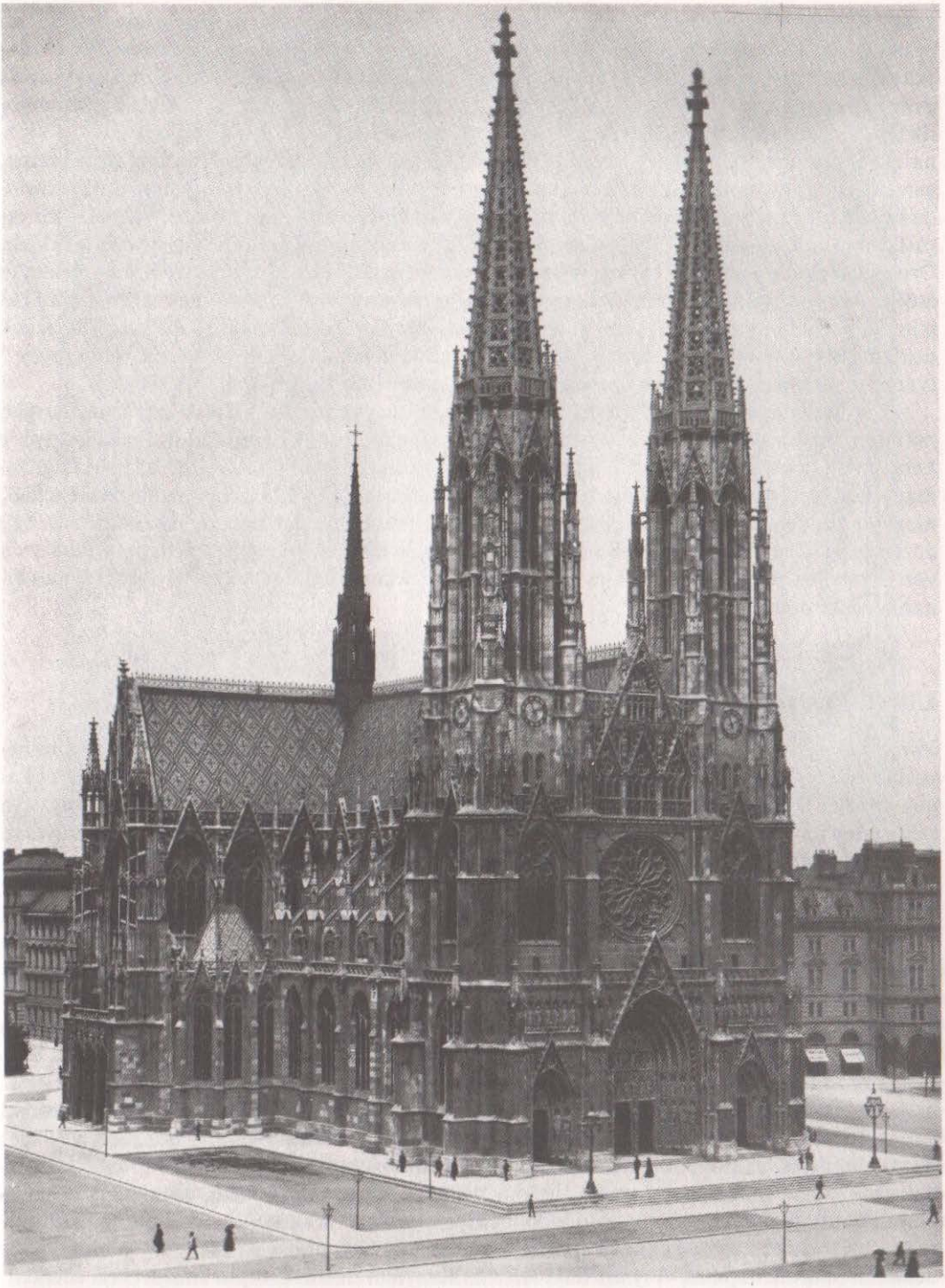
da, Theophil von Hansen, Akademi, Zappeion ve kitaplığı; Friedrich von Gärtner, krallık konutunu; Münih'te, Karl von Fischer, Natioaltheater'i (1812-1818); Leo von Klenze, Glyptothek'i (1816-1831), Königsplatz'ın revaklarını ve Monopteros'u; Klenze, Regensburg yakınlarında Walhalla'yı yaptı. Berlin'de, Karl Friedrich von Schinkel, Neue Wache'yi (1816), Schauspielhaus'u (1818-1821) ve Altes Museum'u (1823) ve Potsdam'da Nicolai kilisesini (1826-1849) gerçekleştirdi. Madrid'te Juan de Villanueva, Prado müzesini (1785); Washington'da Hallet ve Jefferson, Capitol'ü (1792'de başlandı); Philadelphia'da Lattrobe, Pennsylvania Bankası'nı (1807-1808); Boston'da mimar Young, Customs House'unu (1804) inşa etti. Cap'te, Adam Smith Üniversitesi (1830)...

Klasik mimarlık sanatı yalnızca bir "estetik tek kültür" değildi, sonunda, giderek burjuva sınıfının tasarım, kutsallık ya da yaşama yöntemine ilişkin herhangi bir düşüncesine bahane sağlayan evrensel bir üslûba dönüştü. Burjuva eğitim ve öğretim kurumlarını barındıran, Kilise'nin olduğu kadar banka kuruluşlarının, garların ve sergi salonlarının simgesi olan, demokratik parlemantarizm gibi merkezi iktidarın simgesi olan Klasisizm... ve bu durum özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği'nde (1922 yılında yapılan, Leningrad'daki Smolny sarayının sütunlu girişi) 1920'lere, 1930'lara kadar sürdü. *Biedermeir*, Almanya ve Avusturya'da, tıpkı "burjuva krallar"ın Fransa'sında olduğu gibi, kendi özellikle katı bir geometriden esinlenen dikkat çekici bir mobilya üretimiyle dile getirdi. Bu zanaatsal üretim öylesine bir düzeye erişti ki, tarihselciliği ve onun saygınlık ve devsel boyutlara yönelik beğenisinin kökünü kazıyarak, önce zanaatı daha sonra da tümüyle yaşamı değiştiren büyük çalkantılara kaynaklık etti... İngiltere'de John Ruskin ve William Morris'le başlayan bu hareket 1920'lere doğru *Wiener Werkstätte*'ye ulaştı.

"Siyasal Gotik"

Çelişkiden kimi zaman ürkmeyen romantik çağ, mimarlık alanında, antik ile gotik'i birleştirmeyi düşledi. Gerçekten de "ulusallık" düşüncesi Alman gotiği ve Rönesans bağlamında (koşullarında) doğdu ve Alman Romantizmi ile Klasisizmi'nin köklerini de bu bağlamda aramak gerekir. Ateşli bir şekilde Grek idealini savunan Karl Friedrich von Schinkel, "Gotik'in Antikite'yle arındırılması"ndan, Faust ile Helena'yı tiyatroda bir eğretilemede birleştiren Goethe gibi bir üslûplar birleşmesinden söz ediyordu. Novalis, "Bizim bir yükümlülüğümüz var, dünyayı biçimlendirmek için görevlendirildik" diyordu. Gotik için, Klasisizm'in yanında görünmek dönemiydi. Klasisizm'in temel biçimsel öğretisine ve uluslarüstücülüğüne, gotik, daha yükseğe yönelerek, dinamik ve aşkın biçimiyle karşı koyuyordu; romantik düşünceye göre, soyluluğu, saflığı ve gerçeği simgeleyen biçimle. Gotik, kendi "klasik" görüşüne karşı çıkan romantizmin "romantik" görünümüdür. (Aynı şekilde, "romantik" Klasisizm ve "klasik" Klasisizm'den söz eden birçok kuramcı, Romantizm'de Klasisizm'in bir değişkeni görmek istemişlerdir). Demek ki birbirine koşut iki olgu söz konusu: Bir yanda, Batı için şanlı bir antik geçmişin anısı; öte yanda, Ortaçağ Almanya'sının büyüklüğünü anımsayan tarihsel bilinç. Romantizm yoluyla kendi geçmişinin bilincine varmanın en doğrudan sonucu, hiç kuşkusuz, Alman katedrallerinin tamamlanması oldu; bu hareket, Fransa'da kendi mühendislik kuramlarını katedrallerinin yapımına ve restorasyonuna uygulayan Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc'ün (1814-1879) bilimsel ve teknik çalışmalarında ortaya çıktı.

Almanya'da, 1804 yılına doğru, çok viran durumda bulunan Köln katedralinin onarımına başlandı. Daha sonra, Ortaçağ taslaklarına dayanarak, katedrali tamamlama planları yapıldı. Söz konusu katedral, bu yıllar boyunca, Alman düşünce ve sanatının simgesi durumuna



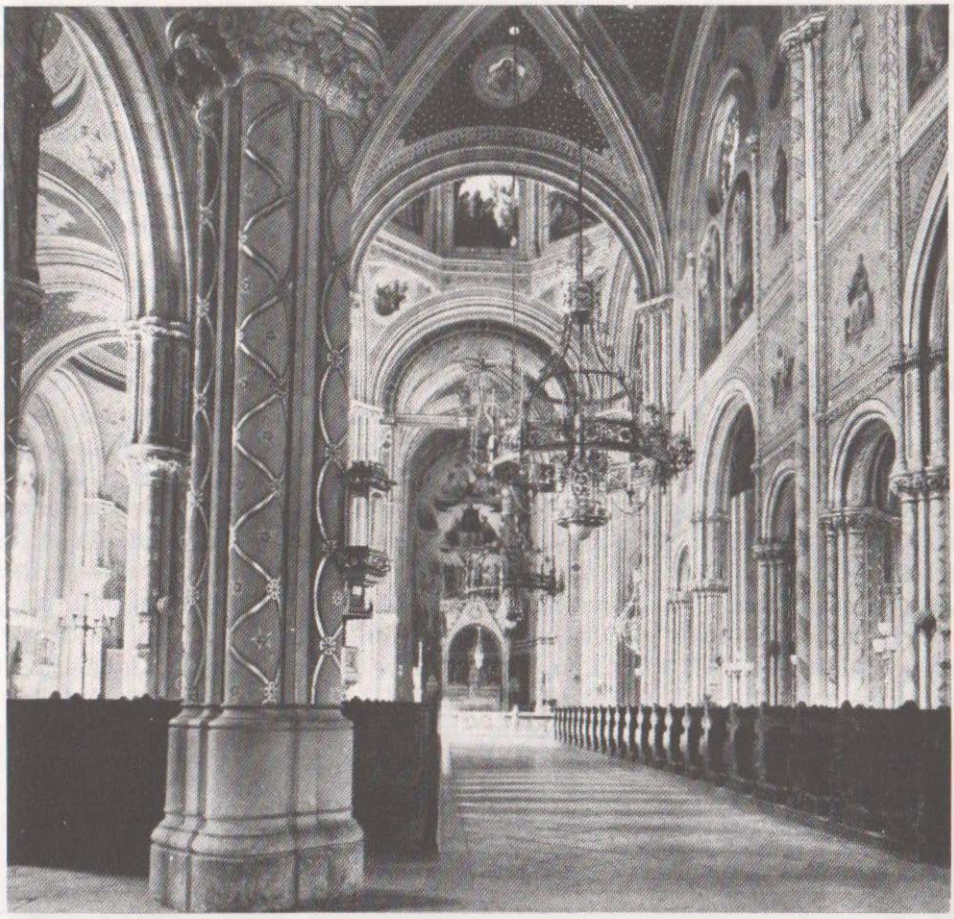
Heinrich von Ferstel: *Votivkirshe,* Viyana

geldi. Katedrali tamamlamak kararı Almanlar'ın coşmasına yol açmakla kalmadı, aynı zamanda, bir ulusun bilinçsel güçlenmesine de katkıda bulundu. Bu çalışmanın çevresinde oluşan hareket, burjuva sınıfına kendi kurucu rolünü güçlendirmek ve kendini bu tamamlama çalışmalarının ustası olarak ortaya koymak için gerekli olan itici gücü sağladı. Bu durum gotik için bir şans yarattı: XVIII. yüzyılın ortalarında İngiltere'de Wörlitz'in *Gotik Ev*'i ve Viyana'nın Franzensburg örneklerinde görüldüğü gibi, ortamdan esinlenen bir romantik gotikten, gerçekten "gotik" olan bir gotik doğdu. Aslında neo-gotik ile ilk romantizmin gotiği arasında büyük bir fark vardı. İngiltere'deki *Gothic Revival*, gerçekte, Sir Horace Walpole gibi yazarların ürünü, siyasal bir içeriği olmayan bir düşünsel girişimdi. Teknolojisi de çok farklıydı: Örneğin Walpole kendi şair barınağı için gotik sanatın uzman işçilerine değil de Robert Adam'ın atölyesinde yetişmiş Londra'lı modern ustalara başvurmuştu. Bir İngiliz eleştirmen daha 1753 yılında, gotik modasının düşünsel yanının XVIII. yüzyıl "İngiliz" akımlarına gereğinden çok denk düştüğünü saptamıştı; demek ki gerçek bir gotik değildi bu, ama daha çok "chinoiserie" (yararsız ve aşırı karmaşıklık) modasına benzeyen bir modaydı.

Tarihselciliğin neo-gotik'i daha çok bu eğilimi onaylamıyordu. Hatta katı kopyalarıyla, gotikten "daha gotik" görünüyordu; ve Heinrich von Ferstel, imparator Franz Joseph'e karşı girişilen başarısız suikastin anısına, Viyana *Votivkirche*'sini (1856-1879) tasarladığı zaman, modellerine ve Fransız katedrallerine öylesine kesinlikte uydu ki, yöntemli gelenekçiliği, ideal bir gotiğe ulaşmayı amaçladığı için, gerçek gotikte bulunan bakışımsızlığı (simetrisizliği) düzeltmeye götürdü kendisini. Bu da haklı olarak, tarihselciliğin eleştirmecilerinin, Heinrich von Ferstel'in geleneksel kurallara sıkı sıkıya bağlı seçmeciliğini (éclectisme académique) kınamalarına olanak sağladı.

Ulusal devlet, vatanın ululaştırılması, tarihselcilik

Mimarlar, ne olursa olsun, mimarlığın ilk biçimi olarak kabul edilen, Antikite'nin yalın beyazlığı ile gotik arasındaki dar boğazı aşmışlardı. Yüz yıllardan beri Almanya'ya kendini kabul ettirmiş Fransız kültürüne ve Avusturya'yı etkilemiş olan İtalyan kültürüne kıyasıya saldırıldığı için, Köln katedralinin yapımının yol açtığı, Alman ulusal geçmişine karşı duyulan hayranlığı geriletmek söz konusu değildi artık. Bununla birlikte, klasik üslûbun gözde olduğu Berlin ve Münih'te bu "klasik" anlayışa uygun yapımlar devam ediyordu. Ama, yurtsever izlekler yavaş yavaş mitolojik izleklerin yerini alıyordu. Kutsal Roma İmparatorluğu vatanın yerini tutmamıştı. Ama şimdi, ulusal devletler çağında, "vatan" düşüncesi burjuva sınıfını harekete geçiriyordu. Mimari, heykel ve resim bu düşüncenin yorumcuları oldular. Bu evrimin ilk saygın örneklerinden biri, 1822-1836 yılları arasında (demek ki Klenze'nin Walhalla'sından çok önce) Viyana yakınlarındaki Laxenburg'da yaptırılan ve Franzensburg şatosunun "birlik binası" adı verilen tasarıydı; bu tasarı, Habsbourg-Lorraine'ler salonunda, gotik burjuva sınıfının egemen hanedanını yücelttiği bir yurtsever gösteriyi sergiliyordu. Bununla birlikte Avusturya ile Almanya arasındaki bir farkı belirtmek gerekir: Almanya'da giderek kendini kabul ettiren "ulus" düşüncesi, Habsbourglar Avusturyası'ndaki "vatan" düşüncesiyle belki de eşanlamlıydı, çünkü çokuluslu Avusturya devletinde ulus sorununu fazla kurcalamak olanaksızdı. Fakat bu örnek yandaşlar buldu. "Yurtçu" programlar hızla çoğalmaya başladı. Nasıra okulundan Kupelwieser, Aşağı-Avusturya hükümet merkezinin tören salonunu, konusu imparatorluk tarihinden alınan fresklerle bezekledi. Theophil von Hansen, Avusturya ordusunun onuruna tapınak -Viyana'daki Arsenal sarayının Bizans üslûplu kanadı- inşa ederken, imparator François-Joseph bu mermerle dolup taşan Tarih anıtkabiri için alabildiğine didak-



Johann Georg Muller: *Altlerchenfelder Kirche*, Viyana

tik bir etki istemişti. Dinsel yapılar ya da devlet sarayları benzeri daha nice önemli yapılarda olduğu gibi burada da aynı etkenler söz konusudur. Soğuk klasik tekdüzeliğin yerini birden zengin bir renk almaktadır; yıllardır bucak bucak kaçılan alanla ilgili gözsel yanılsama, başlayan evrimin belirgin özelliği haline geliyordu. Resim, duvar dekorasyonu ile alanın sınırlarını reddeden gözsel yanılmasa arasında bir aracı durumuna geldi. İç oylumun (hacmin) mimarisine ilişkin olarak resmin tuttuğu yeri "çaprazlaşmalar" ve "üst üste binmeler" belirginleştiriyordu. Resim bir yandan mimariye tamamen boyun eğmişti, ama öte yandan mimari, resmin çoğu zaman yapısal alana kayıtsız şartsız egemen olmasına izin veriyordu. Klasisizm tarafından tuhaf bir şekilde yararlılık rolüne indirgenen resim sanatı tekrar gelişiyor, heykel ve yalancımermer sanatı yeni görevler yükleniyordu. Plastik öge, dekoratif öge olarak oylumlar ilişkisine kısmen girmişti ya da alan yaratmaya bizzat katkıda bulunuyordu. Hiç kuşkusuz, örneğin Ringstrasse mimarisinde olduğu gibi, görünüm, yapı ve atmosferin bağdaşık (homojen) bir bütün oluşturdukları bütünsel sanata yol açan bu olgular bütünlüğünde, klasisizmle

çok sayıda ortak nokta söz konusu değildi. Mimari, heykelsel, resimsel ya da dekoratif yaratı birdenbire bağlarından kurtulmuştu. Romantik evresi 1830'a doğru başlayan tarihselciliğin ilk belirtileriydi bunlar. Bu dönemin bize.verdiği birçok büyüleyici örnek incelendiği zaman, bunların hepsinin zengin bir renk cümbüşünü, romantizme özgü alan izlenimlerini yansıttıkları ve hepsinin resim ile plastik sanat arasında yer aldıkları görülür. Bunun en iyi örneklerinden birini, 1848-1865 yılları arasında Johann Georg Müller'in inşa ettiği ve olağanüstü resimsel zenginliğini mimar Eduard van der Nüll (aynı zamanda Viyana'daki Hofoper'i gerçekleştirdi) yönetiminde Josef Führich'e borçlu olduğumuz Viyana'daki Alt-Lerchenfeld kilisesi vermektedir. Üç nef (sahın) ve kavşağın (la çroisée) üzerinde sekizgen kubbeli bir enlemesine nefe sahip bulunan bu bazilika, Lombardiya ve Toskana Trecento'sunun zarif etkileri ve Venedik San Salvatore'sine bazı benzerlikleriyle, bu yeni romantik tarihselciliğin tipik bir örneğidir.

Romantik tarihselciliğin Viyana'daki en önemli yapıtı 1857 yılında gerçekleşti: Kendi türünde benzersiz olan romantik freskiyle, Floransa Rönesansı'nın başlangıcına denk düşen, Moritz von Schwind'in yapıtı Viyana Hofoper'i. O zamandan bu yana, Viyana'nın büyük Ringstrasse'sinin iki yakasında bulunan yapıların hemen hemen hepsinin, mimari, resimsel, plastik ve dekoratif uygulamaları sergilemeleri çok doğal sayılmaktadır. Avrupa'da klasisizm ile tarihselcilik arasında ortaya çıkan ayrımı anlamak için, XIX. yüzyılın en önemli mimarları arasında bulunan Karl Friedrich von Schinkel ile Gottfried Semper'in yapıtlarını karşılaştırmak yeterlidir. Bu nitelik kuramcılarının biçemsel seçimlerini kanıtladıkları direnme, kendilerine, aynı zamanda, belli bir inandırıcılık sağlamıştır. Ne olursa olsun, bu karşılaştırma, gotik ve Antikite'nin Schinkel için "yüksek amaçlar ve işlevler" anlamına geldiğini göstermektedir. Berlin Altes Museum'u (1822-1828), hümanist düşünceye adanmış kutsal yapı saygınlığını, Grek tapınaklarına borçludur. Schinkel tarafından 1826-1827 yıllarında üzerinde değişiklikler yapılan Glienicke şatosunu çevreleyen bahçenin birçok yerine, mimar, yerinde bulunmuş izlenimi veren antik sanat parçaları koymuştu: Şato ve parka daha soylu bir görünüm vermek amaçlanılmıştı. Bütün bunlar, tarihin kanıtladığı bir insanlık düşüncesini, üstün bir kültür düşüncesini simgelemektedir. Peter Lenné'nin çizdiği yabanıl romantik park, bir doğa gizemciliğine olan sevgiyi dile getirmektedir. Klasik tapınak ile doğanın, Klasisizm ile Romantizm'in bu kaynaşması her yerde duyumsanır: XVI. yüzyıldan bu yana Avrupa'da çoğalan Concorde tapınaklarında, Klenze'nin Walhalla'sında, Laxenbourg'un gotik "dünya"sında. Bu düşünce en yüksek noktasında, Atina Akropol'ü (1834) üzerine bir krallık şatosu yapmayı düşleyen Schinkel'in tasarısında, başarısızlığına sevinmemiz gereken bu tasarıda, ulaşacaktı. Schinkel'in gotik yapılarında kutsal öge aynı zamanda belirleyici ögedir: Kraliçe Lousie için 1810 yılında tasarladığı mezar anıtta, romantik aşkınlık kavramının dile geldiği, ışık ve gölge zıtlıklarının tam anlamıyla gotik özellik gösteren kullanımları gözlemlenebilir. Bununla birlikte, "sıradan yapılar"ı, yani kullanımsal yapıları (büyük mağazalar ya da konutlar) için bu romantik ve hümanist evren anlayışına başvurmamıştır.

Buna karşılık, Schinkel için saraylar ne ise, İngiltere'de 1851 birinci büyük sanat ve sanayi sergisinde çalışan, Almanya'da kötü gözle bakılan devrimci ve demokrat Semper için belediye sarayları, okullar, tren istasyonları odur.

Semper, 1842 yılında, Hambourg'da, gotik anlayışı bağlamında, Alman ve Hollanda burjuva geleneğine başvurdu; Zürih'te, Rönesans döneminde Güney Almanya mağrur burjuvazisinin belirgin özelliklerine sahip ögeleri kullandı; Roma tarzı yüksek bir tapınağı andıran Winterthur belediye sarayı, Hansen'in Atina Akademisi, Zappeion ve Viyana Meclisi ile birlikte bu eğilimin en önemli yapıtları arasında yer alır.

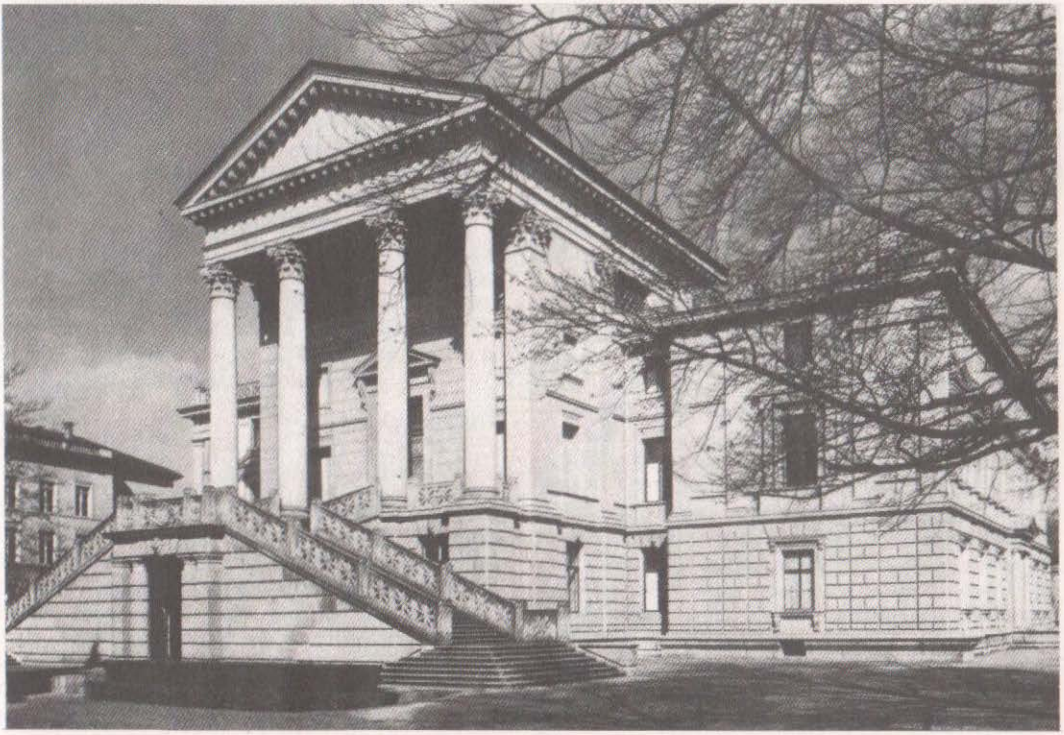
Semper'i Schinkel'den ayıran fark incelenirken tarihselciliğin eğilimleri daha iyi anlaşılır. 1830 dönüm noktası yalnızca üslûpları çoğalmadı ya da dengeyi Rönesans lehine bozma-

dı. Ama, İngiltere, Almanya ve İtalya'da olduğu gibi Fransa'da da, aynı üslûbun yaratım ilkesi köklü bir değişime uğradı. Artık ne kutsal, ne de insansal olanı yansıtmaya çaba gösteriliyordu: Üslûbun işlevine "uygun" olması isteniyordu. Bu da çok değişik biçemsel çalışmalara olanak sağladı. Dönemin sorunu şu kavramlarda ortaya çıkıyordu: Üslûp seçimi, ve kendini anlamaya çalışan insanın sorgulanması. Semper, Viollet-le-Duc benzeri büyük çağdaşları gibi, biçemsel yaratının ilkesini artık düşünce (idea) yoluyla değil düşünme (usa vurma) yoluyla kavramaya girişti. Romantizm'in ilk dönemlerinin neo-hümanist ideali özünsenmiş gibiydi ve Semper, Viollet-le-Duc ya da Paxton'ın coşkuyla salık verdikleri gibi, teknikten yola çıkarak yeni biçimler yaratmanın önü açık görünüyordu.

"Uluslararası" Klasisizm'den sonra, bir ulusal mimari gereksinimi siyasal planda kendini hissettiriyordu. İngiltere'de John Ruskin, Fransa'da Viollet-le-Duc ulusal gotiği destekliyorlardı. Fransız rönesansı (Paris Belediye Sarayı'nın ve Louvre'un genişletilmesi), kraliçe Victoria döneminde İngiliz Tudor üslûbu (Barry'nin Londra Parlamentosu, Highclere Castle), Almanya'da birçok kilise, belediye sarayı ya da yörctim binası için tuğla gotiği, ve bunlara koşut olarak, Paris Güzel Sanatlar Okulu büyük döneminin sonuna kadar bu çağın verimli olacağı egzotik biçimler, bu anlayışın içinde yer alıyordu. Buna, her ülkenin sanatına belli bir patlama sağlayan Londra, Paris, Viyana uluslararası sergilerini ekleyebiliriz.

Biçimlerin evrimi aynı şemayı izledi. İlk yılların klasik idealinde, temel geometrik biçimlerin, belirgin bir biçimde düzenlenmiş plan ve yapıların, simetri ve eksenlerin belli bir üstün-

Gottfried Semper: *Belediye Sarayı*, Winterthur



lügünün, kapalı ve pek az bezeklenmiş yüzeylerin ve malzeme karşısında biçim önceliğinin yer aldığı birçok kompozisyona hâlâ rastlanmasına karşın, şimdi yeni biçimler ve yeni edinilmiş kavramlar getiriliyordu. 1850'ye doğru yeni eğilimler açık-seçik ortaya çıktı: Biçimler birbirlerine karışıyor, birbirleriyle kesişiyor ve daha önceki dönemin geometrik açıklığını ustalıkla gölgede bırakıyorlardı; desen giderek karmaşıklaştı; bakışıksızlık (simetrisizlik) özellikle İngiltere'de yerleşti, mimari ve plastik etkilere karşın büyük bir ilgi duyuluyor ve sonuç olarak gerçek bir mimari bolluğa ulaşılıyordu. Ayrıca, renklere karşı aşırı bir sevgi görülüyordu, öyle ki Theophil von Hansen Viyana Parlamentosunu değişik renklere boyamak istedi, ve Semper ile Hasenauer, Viyana krallık müzelerini bezeklerken, yaldızlı bronzlarla, tablolarla, kabartmalarla ve duvar gözlerine yerleştirilmiş heykellerle süslenmiş her tür ve her renkten mermerlerle bir şenlik yapmaya kalkıştılar.

Sonuç

XIX. yüzyılı karmakarışık bir üslûp ve biçimler yığını olarak görmek çok kolaydır. Bu yönde güçlü bir eğilim olmasına karşın bu düşünce kısmen doğrudur. Bu dönemin mimarisi, Rönesans-Antikite ilişkisinde de görüldüğü gibi, çıkış noktası olarak bazı biçim ya da motifleri almakla yetinmedi. İlk kez, tematik takımlar halinde toplanmış motiflerden yararlanıldı ve bunların hepsi tarafsız bir biçimde ele alınarak işlendi, ve bu biçemsel pozitivizme özgü niteliği kanıtlayacak şekilde bunların bir bireşimi yapılmaya çalışıldı. Anders Aman, bu biçemsel motif topluluklarından her birinin, ayrı bir evrimin yansıması olduğuna işaret eder. Bu evrimlerin birbirlerine ilişkin olarak konumlarını organik bir şema halinde göstermek gerçekten olanaksız gibidir; bu da, söz konusu mimarinin dizgeleştirilmesini son derece güçleştirmektedir. Belirgin bir biçimde geometrik kitleleri birleştiren ve duvar görünümlü yapılar yaratan *Gothic Revival* ile eski mimari biçimlerin belirgin bir incelenmesine dayalı, iskelet çizgili neo-gotik arasındaki ayrımı görmek için bir gotik örnek seçmek yeterli olur. Bu biçemsel hareketleri belli bir zamana tam olarak yerleştirmek de olanaksızdır: Çünkü, ister bölgesel gelenek, ister ulusal düşünce, ister siyasal ve toplumsal amaçlar ya da mimarlık dünyasının herhangi bir üyesinin baskın etkisinden ileri gelsin, sayısız üst üste binme söz konusudur.

ADAM Robert (Kirkcaldy, Fifeshire 1728 - Londra 3.3.1792). Ünlü İskoçyalı mimar William Adam'ın (1689-1748) oğludur. 1754-1758 yılları arasında Avrupa'yı gezdi ve mimarlık konusunda incelemeler yapmak amacıyla iki yıl geçirdiği Roma'da Piranese ile tanıştı. Clérisseau ile birlikte İtalya'yı dolaşıp antik yöreleri gördü. Diocletianus'un sarayını incelemek için Spalato'ya (bugünkü Split) gitti. 1764 yılında, Londra'da *Spalato'da Diocletianus'un Sarayının Kalıntıları* adlı kitabını yayınladı. Londra'ya dönünce, Hatchlands Park (Surrey, 1758-1759), Osterley (Middlesex, 1761), Londra'daki Home House, Middlesex'teki Syon House (1763-1764) ve Kenwod (Middlesex, 1767-1769) gibi önemli siparişler aldı.

Robert Adam, kardeşleriyle birlikte, özelliği bireşimsel etkilerden kaynaklanan yeni bir üslûp geliştirdi: Roma mezarlarından alınan tavan motifleri, Pompei'den ve Herculanum'dan alınan duvar bezekleri, Palmyra ve Baalbek'ten alınan mimari biçimler, Raffaello ve Clérisseau'nun yapıtlarından, Grek vazo resimlerinden ve İngiliz palladien üslûbundan alınan motifler.

Adam, geç dönem yapıtlarında, Culzean Castle'da (Ayshire, 1777-1790) olduğu gibi, bütün imgelem gücünü seferber ederek gotik sanata yöneldi. Adam, XVIII. yüzyılın en önemli İngiliz mimarıdır.

J.Fleming: *Robert Adam and his circle* (London 1962) - D.Stillmann: *The decorative work of Robert Adam* (London 1966)

ALTHANS Ludwig Karl (Bükeburg 1788 - Sayn 1864). İlkin müzik aletleri yapan bir zanaatkârdı. Daha sonra, Prens Lippe'nin yanında ustabaşı olmadan önce eğitim gördü. 1817 yılında, mevcut maden ocaklarını ve döküm atölyelerini düzenlemek üzere Bonn'da madenler genel müdürlüğüne atandı. Bunun sonucu olarak, 1824-1830 yılları arasında Sayn, Lohe ve Hanım metalurji fabrikalarını yaptı. Sayn dökümhanesi tamamen yeni bir yönteme göre inşa edildi: İlk kez Althans, dış pignon (beşik çatının üçgen biçimindeki dama değin uzanan duvarlı yüzü) yerine madeni bir yapı kullandı. Biçimsel bakımdan üç nefli bir bazilikayı andıran yapı tutucu bir çözümü yansıtmaktadır. Dökme direkler sütun biçimindedir. Süslemeci çalışmalar da destek ve direk işlevlerinin türevleridir. Bu demir-çelik fabrikası 1926'ya kadar çalıştı. Bugün tarihsel yapılar arasında bulunmaktadır.

W.Serlo: *Westdeutsche Berg - und Hüttenleute und ihre Familien* (Essen 1938)

BALLU Théodore (Paris 1817 - Paris 1885). Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda Lebas'nın öğrencisi oldu. 1840 yılında Roma ödülünü kazanınca İtalya ve Yunanistan'a yolculuk yaptı. Sonra Paris'te, neo-gotik Sainte-Clotilde kilisesinin yapımında Franz Christian Gau ile çalıştı. Saint-Jacques kulesinin ve Saint-Germain-l'Auxerrois kilisesinin onarımını yaptı. Deperthes'le birlikte, 1871 Komünü sırasında yıkılan Belediye Sarayı'nın yeniden yapımı için görevlendirildi. Yapımı 1882 yılında tamamlanan Belediye Sarayı, Trinité ve Saint-Ambroise (1863-1869) kiliseleriyle birlikte Ballu'nün en önemli yapıtları arasında yer alır. Ballu, özellikle, modern gereksinimlere uyarlamaya çalıştığı Rönesans'ın görkemli biçimlerinden yararlandı.

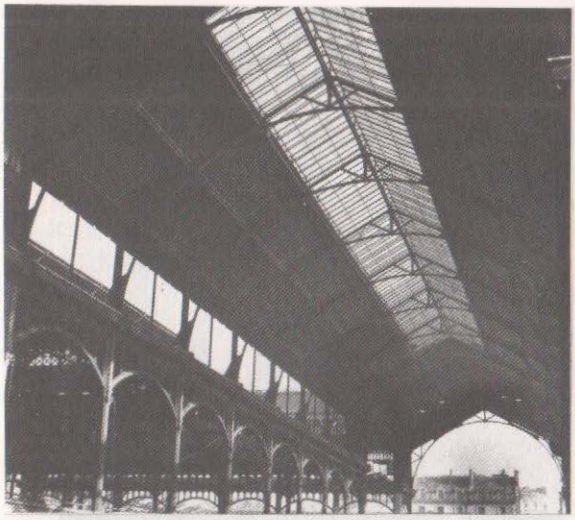


Trinité Kilisesi, Paris

Ballu'nun kilise yapılarına din dışı bir nitelik vermekle suçlanmasına şaşmamak, ama bunları Paris Operası ya da Marsilya Longchamp Sarayı ile karşılaştırılabilecek anıtsal mimari olarak görmek gerekir.

BALTARD Victor (Paris 10.6.1805 - Paris 13.1.1874). Bu mimar çocuğu Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenim gördü ve mimarlık ödülünü kazandıktan sonra 1834-1839 yılları arasında Roma'da yaşadı. Paris'e Güzel Sanatlar ve Sivil Yapılar Müfettişi olarak atanınca birçok kilisenin onarımını yönetti. 1845 yılında yeni Haller'in yapımı siparişini aldı ve Buğday Hali'nin (1809-1811 yıllarında Bélanger ve Brunet tarafından inşa edildi) ardından bunları taştan gerçekleştirmek istedi. İlk binadan sonra şiddetle eleştirildi ve Félix Emmanuel Callet ile birlikte yeni bir proje hazırlamak zorunda kaldı. 1970 yılında yıkılan Haller, İngiltere dışında, yüzyıl ortalarının en önemli demir yapılarından biriydi.

Baltard, 1853'ten itibaren Paris Belediye Sarayı'nın mimarıdır; 1854-1863 yılları arasında Hippolyte Flandrin' le birlikte Saint-Germain-des-Prés kilisesinin içini dekore



Hal, Paris

1834 Yılında, eski Westminster sarayı bir yangında yıkıldı. Yeniden yapım yönetmeliği, sağlam kalan *Westminster Abbey* ve *Westminster Hall* ile bir bütünlük sağlamak amacıyla, gotik ya da Elizabeth üslûbunu zorunlu kılıyordu. 1837 yılında, doksan altı proje arasında Barry'nin projesi kabul edildi. Bunun üzerine, gotik üslûbun "dünyasallaştırılması" ve güncel bir biçimde kullanılması çevresinde bir tartışma çıktı. Yapım 1840 yılında başladı, *The House of Lords* 1848 yılında, *The House of Commons* 1852 yılında tamamlandı. Birkaç bakışıksız (simetrisiz) ögenin (Big Ben, Victoria Tower) dışında yapı katı bir bakışım anlayışıyla tasarlanmıştı, ki bu, gerçek gotik üslûptan çok "Eski İngiltere'nin tarihsel motifleri"nin biçemsel ıralanmasına uygun düşüyordu. Barry, *Houses of Parliament*'in yapımı sırasında, Pentonville hapisanesini yaptı, Hampshire'da Highclere Castle'ın değiştirilmesiyle ilgilendi ve katı saray üslûbunda Bridgewater House'u gerçekleştirdi.

H.R.Hitchcock: *Early Victorian architecture in Britain* (New Haven 1854) - P.Fleet-wood-Hesketh: *Sir Charles Barry,* in: *Victorian architecture* (London 1963)

etti. 1860 yılında Paris kenti baş mimarı oldu. Haller'in yanısıra ikinci başyapıtı Saint-Augustin (1860-1867) kilisesidir; kilisenin çatısı ve kubbesi demirden inşa edilmiştir, ama bu alt yapı "neo-bizans" ya da "neo-roman" üslûbunun gerisinde görünmez. Baltard, Viollet-le-Duc, Labrouste ve Garnier ile birlikte İkinci İmparatorluk döneminin en parlak ve en önemli mimarları arasında yer alır: Bu mimarlar, üslûpları bakımından, gelenekçi seçmecilikte birleşirler, ama çok önemli teknik yenilikler getirmişlerdir.

V.Baltard: *Monographe des Halles centrales de Paris,* 2e éd. (Paris 1873) - A.Drexler: *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts* (London 1977)

BARRY Sir Charles (Londra 23.5.1795 - Londra 12.5.1860). Başlangıçta desinatördü, daha sonra mimarlık öğrenimi gördü. Üç yıla yakın süre Avrupa ve Doğu'da yaptığı gezinin derinlemesine etkisinde kaldı; bunun sonuçlarının yapılarına yansıdığı görülür. Bu yapılar, aslında, 1820 sonrası İngiliz mimarisinin en belirgin özelliklerini taşırlar: Barry'nin kilise yapılarında, romantik gotik geleneğinin doğduğu görülür; kamusal yapılarında Grek biçimlerini yeğler. Barry, klasik ögelere bir görkemli yoğunluk vermeye çalıştı: Londra'nın seçkin Pall Mall semtinde bulunan, "palazzo italien" görünümlü *Traveller's club* (1830-1832) ve *Reform club* (1838-1840), onun Klenze'nin (Münih'teki Leuchtenberg Sarayı ya da Viyana'daki Hohenberg Fries-Pallavicini) geçirmiş olduğu evrimi izlemiş olduğunu düşündürürler. 1834-1837 yılları arasında, Birmingham'da *King Edward's Grammer School*'da ilk kez Auguste Welby Northmore Pugin'le çalıştı; 1840'dan Pugin'in ölümüne kadar *Houses of Parliament*'in yapımını birlikte denetlediler.



Westminster: Houses of Parliament, Londra

BOGARDUS James (Catskill, New York 1800 - New York 1874). Başlangıçta saatçi ve oymacı idi. Kronometreler, baskı makineleri, bir komprime cam üretim makinesi icat etti. Ama en parlak buluşu bütünüyle demirden yapılar-

dır. İlk girişim olarak kendi çark düzcnini yerleştirdiği New York'taki fabrikasını inşa etti. Her şeyi -dayanaklar, destekler, dış duvarlar, kapılar, pencere çerçeveleri- demirden olan bu fabrika, 1848-1849 yıllarında, Centre Street ile Duane Street'in birleştiği köşede kuruldu.

Civatayla birleştirilen prefabrike malzemeyle gerçekleştirilen ilk yapıydı bu fabrika. Cephesinde pek az bezek vardı. Maliyeti normal bir yapıya göre daha azdı. Daha sonra Paxton'un Crystal Palace'ında da görüleceği üzere kolayca sökülüp takılabilirdi. Bogardus, Harper and Printing Company'nin New York'taki binası, Sun' un Baltimore'daki basımevi örneklerinde olduğu gibi prefabrike malzemeyle daha başka yapılar da gerçekleştirdi. 1856 yılında, *"Cast iron buildings, their construction and advantages"* adlı kitabını yayınladı.

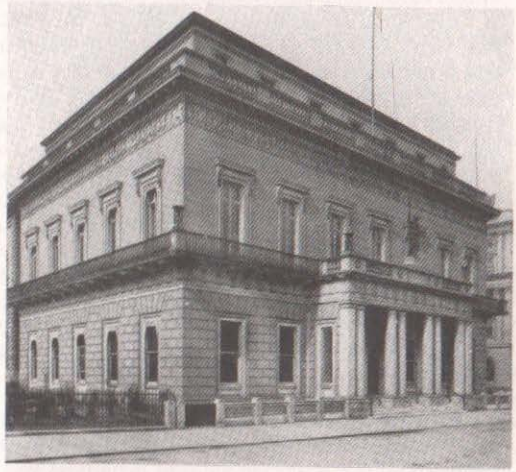
T.C.Bannister: *Bogardus revisted*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 15 (1956)

BOULLEE Etienne-Louis (Paris 1728 - Paris 1799). Babası Louis-Claude Boullée parlak bir mimar, annesi ise François Boucher'nin akrabasıydı. Etienne-Louis, Lancret'nin atölyesinde ders almış yetenekli bir ressamdı. 1778 yılı dolaylarına kadar, özel ev ve bunların dekorasyonu projeleri yaptı: *Tourolle* evi (1762), *Alexandre* evi (1763), *Monville* konağı (1764), *Chaville* şatosu (1764), Palais-Bourbon'un yeniden yapımı için bir proje (1764), *Evreux* konağı (1768-1805), *Beaujon* evi, *Brunoy* konağı, Artois kontunun sarayı için projeler (1780'e doğru). Maliyeci Nicolas Beaujon'la mahkemelik olması üzerine, öncelikle kamu yapımlarına yöneldi: Versailles'ın neo-klasik üslûba dönüştürümü için megaloman bir proje, ortada bir kubbeyle tapınak biçiminde *Madeleine* kilisesi, projeleri, sütunlu yuvarlak bir tapınak biçiminde yeni opera (1781) projesi, müzeler için taslaklar... kısacası, giderek devsel boyutlara ulaşan, klasik bir ideal düşleyen ama bütünüyle ütopik kalan bir mimari.

Çünkü Boullée, mimarlık anlayışında, Vignole ve Palladio'nun biçimlerinden giderek uzaklaşıyor ve daha eski biçimlere dönüş yapmak istiyordu: Babil ve Asur mastabası, Babil kulesi, yalın stereometrisinin inandırıcı olduğunu düşündüğü Mısır piramitleri. Nihayet, meslektaşı Claude-Nicolas Ledoux gibi küresel biçimi kabul etti: Newton için 1784 yılında tasarladığı boşmezar, gökkubbeyi yeniden üreten küresel bir yapıdır. Yapının ortasında Paris Pantheon'u boyutlarında bir sunak bulunacaktı. Hiç kuşkusuz, burada, bir kozmik ütopyaya dönüşmektedir mimari.

De Montclos, Jean-Marie Pérouse: *Etienne-Louis Boullée, de l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire* (Paris 1969) - A.M.Vogt: *Boullée Newton-Denkmal, Sakralbau und Kugelides* (Basel-Stuttgart 1969)

BURTON Decimus (Londra 1800 - St. Leonards on Sea 1881). Decimus Burton mimar ve şehirci olan babasının etkisiyle mimarlık sorunlarıyla ilgilenmeye başladı. Yirmi üç yaşında, Londra'nın Ragent's Park'ında Colosseum'u yapmak olanağı elde etti. Yunanistan'da esin kaynakları aradı ve mimarlığa ilişkin düşüncelerini burada gözden geçirdi. 1825 yılında, Londra'da Hyde Park Corner anıtsal kemerini ve sütunlarını gerçekleştirdi. Sonra, 1829-1830 yıllarında, başyapıtını yani Parthenon efrizlerinin kopyalarıyla bezeli, katı neo-klasik üslûplu *Athenaeum club*'ü yaptı. Burton'ın *Athenaeum*'u *Water-*



Athenaeum Club, Londra

loo Square'in öteki yakasında ve John Nash'ın *United Service club*'ünün (1827) tam karşısındadır. Bu iki binanın karşılaştırılması yapının ne denli daha "modern", yani daha "Grek" olduğunu kanıtlayabilir. Burton, 1858 yılında, Nash'ın kulübünü değiştirdi ve efrizle bezedi. Daha sonra gerçekleştirdiği üç yapı Burton'ı çağcıl mimarinin öncüsü durumuna getirdi: New Sydenham Crystal Palace'ın mimari John Paxton'la birlikte yapımına 1837'de başladığı *Chatsworth* seraları, Regent's Park Botanik Bahçesi (1840'tan itibaren) ve Kew Gardens'ın dökme demir ve camdan inşa edilen *Palmarium*'u. Burton, ayrıca, kır evleri projeleri yaptı ve kentçilikle ilgilendi.

The Age of Neo-Classicism, catalogue d'exposition, Royal Academy and Victoria and Albert Museum (London 1792)

CAGNOLA Luigi Marchese (Milano 9.6.1762 - Milano yakınlarında Inverigo 14.8.1833). Soylu sınıftan bir ailenin oğlu. Diplomasi mesleğine hazırlandı. Arkeolojiye olan ilgisi, Roma'da Collegio Pio Clementino'da gördüğü mimarlık eğitimi ve bunların yanısıra hukuk öğrenimi Cagnola'yı evrensel kültürlü bir memur (Comissario degli Eserciti) yaptı.

Venedik'te Palladio ve Sansovino'nun yapılarını inceledi, ve bu izlenimlerden yola çıkarak kendi üslûbunun

bazı temel özelliklerini geliştirdi. Dönüşünde katıldığı Milano belediye meclisinde, kentçiliği ilgilendiren birçok işle görevlendirildi. 1795 yılında davet edildiği Viyana'da imparatoriçe Maria Ludovica d'Este'nin mezarı için önemli bir taslak hazırladı. Viyana'daki Hofburg'un değişim ve düzenlenmesi, Neue Burgtor'un yapımı için hazırladığı taslakları imparator I. Franz'a sunmak için 1820 yılında tekrar Viyana'ya gitti. Aynı zamanda, prens Metternich'in Königswarth'taki mezar şapeli tasarısı ile Milano katedralinin düzenlenmesi için bir proje hazırladı. Cagnola'nın en önemli yapıtı Milano'daki Arco della Pace ya da Arco del Sempione'dir; Eugène de Beauharnais ile Bavyera prensesi Augusta Amalia'nın 1806'da evlenmeleri dolayısıyla dikilen bu zafer takı ilkin ağaç ve tuğladan yapılmıştı; daha sonra, 1807'den itibaren, Cagnola'nın anıtsal tasarısı *Foro Buonaparte*'ın yapım koşullarına bağımlı olarak gerçekleştirildi. Napoleon'un siparişine ilişkin çalışmalar Waterloo'dan sonra durdurulduğunda yapımın üçte ikilik bölümü tamamlanmıştı. Avusturya imparatoru I. François, 1827'den sonra bunları tamamlattı ve bu zafer anıtı Viyana Barışı'nı (1815) taçlandırdı. 1859 yılında, III. Napoleon ile Victor Emmanuel arasında yapılan barış anlaşmasından sonra, İtalyan klasisizminin bu başyapıtına resmen *Simplon Takı* adı verildi.

P.Mezzanotte: *Le architetture di Luigi Cagnola* (Milano 1930) - C.L.V.Meeks: *Italian Architecture, 1750-1914* (New Haven 1966)

CAMERON Charles (İskoçya 1740 - Saint-Pétersbourg 1812). Cameron 1774 yılında Rusya'ya geldiği sırada, Saint-Pétersbourg'un tartışılmaz mimari üstadı Bartolomeo Francesco Rastrelli rokokoya olan aşırı tutkusu yüzünden gözden düşmüş bulunuyordu. Vallin de la Mothe ve onun Güzel Sanatlar Akademisi (1765-1772), ve Mermer Saray'ı (1768-1772) yapan Rinaldi ile klasisizmi kabul ettirmeye çalışan Çariçe Büyük Katerina (1762-1796), Cameron'un kişiliğinde kendi beğenisine uygun ideal mimarı gördü. En saf İngiliz-İskoçya klasisizmi Cameron aracılığıyla egemen moda haline geldi. Cameron dört sayfalık (in-folio) *The Bath of Rome* yapıtını hazırlarken, 1768 yılına doğru Roma'da edindiği bütün izlenimlerden, kazandığı bütün deneyimlerden yararlandı. Kendisine de Katerina'ya bu kitap tanıtmıştı. Robert Adam gibi Clérisseau'nun arkadaşı olduğu ve onun etkisinde kaldığı için, Cameron'un Rusya'daki yapılarından çoğu Robert Adam'ın yapıtlarına benzer. Bu nedenle, Tsarskoïe Sélo (şimdiki Puşkin) sarayında, onların çizdiği gibi klasik Roma üslûbunda hamamlar vardır. 1781-1796 yıllarında, Katerina'nın oğlu büyük dük Pavel için Pavlovsk yazlık konutunu yaptı. Pavel tahta geçince Cameron kısa bir süre gözden düştü, bu dönemde özel siparişlerle yetindi. Daha sonra, Saint-Pétersbourg Amirallik binası yapılırken I. Aleksandr tarafından baş mimarlığa atandı.

G.H.Hamilton: *Art and architecture in Russia* (London 1954) - Catalogue d'exposition *Charles Cameron* (London 1967)

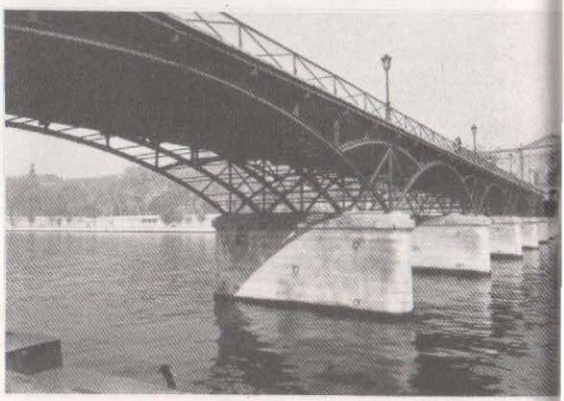
CANEVALE Isidor Marcellus Amandus (Vincennes 1730 - Viyana 1786). Ustası Giovanni Niccolo Servandoni ile birlikte 1760 yılında Viyana'ya geldi. İlk çalışmalarında halâ rokoko izleri vardı (Kont Paar'ın sarayı, 1769). Avusturya ve Macar soyluları için, 1762-1772 yılları arasında da Waitzen katedralinde kardinal Migazzi için çalıştı. 1775 yılından itibaren, Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg' le birlikte, imparatoriçe Marie-Thérèse ve imparator II. Joseph'in saray mimarları arasında yer aldı.

Hohenberg'in neo-klasik ve barok geleneğin görkeminin izlerini taşıyan romantik üslûbuna karşın, Canevale kısa bir süre sonra, II. Joseph'in sert beğenisine uygun düşen idael mimar olarak ortaya çıktı. Kullanımlık yapılarında olduğu kadar gösteriş yapılarında da aynı sert çizgiler görülür. Bugünkü *Augarten* ya da Prater'deki *Lusthaus* kapılarında olduğu gibi, yapılarında, Fransız devrimi mimarlarına ve özellikle Ledoux'ya yakındır. Örneğin *Augarten* kapısının en belirgin özelliği, kapıcı odalarının kübist uygulaması, küçük boyutlu üç kemerli zafer tâkı ve Attika üslûbu tamamen düz bir ayçadan kaynaklanır. Canevale'in bahçe evlerinin tipik bir örneği, kat kat sütunlu, süssüz üç balkonuyla Prater'deki ağırbaşlı *Lusthaus*'dur. Canevale'in en önemli yapıtları şunlardır: Cerrah-Tıp Akademisi'nin tümü, onur avlulu Fransız sarayı tipinden yararlanarak 1783-1785 yılları arasında yaptığı *Josephinum*; ve yedi avlusu, ağaçlıklı yolları ve özellikle, belirgin bir şekilde Devrim mimarisinin izlerini taşıyan "deliler kulesi" (bir tür hisar) ile devsel boyutlu *Wiener Allgemeines Krankenhaus*.

R.Wagner-Rieger: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert* (Wien 1970) - R.Goebl, *Architectur*, in: *Klassizismus in Wien* (1978)

CESSART Louis Alexandre de (Paris 1719 - Rouen 1806). Köprüleri, Cherbourg, Dieppe ve le Tréport'daki liman yapıları, Fransa'da en eski ve en önemli mühendis mimarlık ürünleri arasındadır. Cessart'ın en önemli çalışmaları arasında, Havre'da bir döner köprü, 1801-1803 yılların-

Pont des Arts, Paris



da Lacroix Dillon'la birlikte yaptığı, Fransa'nın ilk demir köprüsü (Almanya'da ilk demir köprü 1796 yılında inşa edilmişti) olan *Pont des Arts* bulunmaktadır.

CHALGRIN Jean-François (Paris 1739 - Paris 20.1.1811). Loriot'nun öğrencisi. Moreau-Desproux'nun ve Giovanni Niccolo Servandoni'nin yanında Canevale'nin iş arkadaşı. 1758 yılında büyük mimarlık ödülünü kazandıktan sonra 1759 yılında Roma'ya gitti. Geri dönünce Paris kenti inşaat müfettişliğine atandı. 1769 yılında, *Saint-Philippe-du-Roule* kilisesi ile XVIII. yüzyıl sonu bazilikası modeli yarattı.

Bir yıldırımla kısmen yıkılmasından sonra Paris *Saint-Sulpice* kilisesinin kuzey kulesini yeniden yaptı, *Saint-Viatique*'in vaftiz yerini ve şapelini gerçekleştirdi. 1780-1784 yılları arasında *Collège de France*'ı düzenledi. 1795 yılından itibaren *Luxembourg* sarayında çalışarak Şeref Merdiveni ile sağ kanadı inşa etti, sütunlarını projesini hazırladı ve Senato toplantı salonunu yaptı. *Odéon* tiyatrosunun iç kesimini düzenledi.



Luxembourg Sarayı, Şeref Merdiveni, Paris

Chalgrin, üslûp alanında, devrimci ve Napoleon dönemi mimarisinin modern klasisizmiyle pek az ortak noktası bulunan eski kuşak mimarları arasında yeralır. Napoleon'un isteği üzerine 1806 yılında tasarladığı, Paris'in Etoile Alanı'nda bulunan başyapıtı *Zafer Anıtı* (Tâkı), kentçi lik alanında III. Napoleon dönemine kadar önemli bir rol oynayan ve XIX. yüzyılın üzerinde en çok tartışılan anıtlarından biridir.

Chalgrin *Zafer Anıtı*'nın (l'Are de Triomphe) tamamlanışını görmedi. Onun ölümünden sonra yapım çalışmalarını sırasıyla öğrencisi Goust, Jean Nicolas Huyot ve Guillaume Abel Blouet yürüttü. Chalgrin'in bütün düşünceleri uygulanmadı ama *Zafer Anıtı* 1836-1837 yıllarında tamamlandı. Anıtın boyutları, kırk dokuz metre yüksekliğe, kırk beş metre genişliğe ve yirmi iki metre derinliğe ulaştı. Dekoratif heykelleri Rude, Corot ve Etex yaptılar. Napoleon, *Zafer Anıtı*'yla birlikte, Tuileries ile Etoile arasındaki perspektifi tamamlamak amacıyla, Percier ve Fontaine'e Carousel Alanı (1806-1808) için daha küçük boyutlu bir değişkcsini ısmarlamıştı.

J.D.Thiery: *L'Arcde Triomphe* (Paris 1845) - L.Hautecoeur: *Histoire de l'urchitecture classique en France*, t.IV (Paris 1952)

CHAMBERS Sir William (Göteborg 1723 - Londra 8.3.1796). Chambers, İsveçe yerleşmiş bir İskoçya'lı tüccarın oğluydu. İsveç Doğu Hind Kumpanyası'nın hizmetinde, başta Bengal olmak üzere Hindistan ve Doğu Asya'da on yıl dolaştı. 1749 yılında mimar olmaya karar verdi. Paris'te Jean-François Blondel'in yanında çıraklık ve İtalya'da beş yıllık öğrenim döneminden sonra Londra'ya dönünce, evrensel kültüre sahip bir gezgin olarak karşılandı.

Prenses Augusta'nın etkisi sayesinde, Kew bahçelerine, her biri dünyanın dört bir köşesinden gelmiş üslûp ögeleri toplamını temsil eden birçok "ev" ya da pavyon (on katlı pagoda, cami, tapınak, Roma tâkı) inşa etti (1752-1762). Bunlara koşut olarak, bir *Çin Mimarlığı Kitabı* (1757), bir *Sivil Mimari Kitabı* (1759) yayınladı.

Daha sonraki yıllarda büyük saygınlıklar kazanan Chambers, 1782 yılında kralın birinci mimarı oldu. 1768 yılında, Londra Krallık Akademisi'nin kuruluşunda önemli bir rol oynadı. 1770 yılında, İsveç kralı III. Gustave tarafından soyluluk ünvanıyla ödüllendirildi.

William Chambers, Robert Adam'la birlikte, XVIII. yüzyıl sonu İngiliz mimarisinin en önemli mimarıdır. Çalışmalarının en belirtici özelliğe sahip olanı, üzerinde 1776'dan ölününe kadar çalıştığı Londra'daki *Somerset House* yönetim merkezidir: Chambers'in antik Roma ve Rönesans'a yakın ayırdedici karma üslûbu, Fransa (örneğin le Roy) ve Palladio klasisizn inin etkisi altında oluştu. Buna karşılık, *Greek Revival* ve neo-gotik'e şiddetle karşı çıkmıştır.

J.Harris: *Sir William Chambers* (London 1970) - J.Summerson: *Architecture in Britain, 1530-1830*, Harmondsworth, Pelican History of Art (1977)

CLERISSEAU Charles-Louis (Paris 1721 - Auteuil 1820). Paris'te Blondel okulunda öğrenim gördü. 1746'da Roma ödülünü kazandı. 1749 yılında gittiği bu kentte Pannini'nin yönetiminde öğrenim gördü ve ustasının yıkıntı kompozisyonlarını büyük bir yetenek, hattâ ustalıkla geliştirdi. Antik mimari ve desene tutkuyla bağlıydı. Piranèse, Winckelmann ve Gavin Hamilton'un çevresinde toplanmış bulunan "Antikçiler" topluluğuyla yakın ilişkiler kurdu. Yöneticisiyle anlaşmazlığa düşünce, 1753 yılında, Roma'daki Fransız Akademisi'nden ayrıldı. Floransa'da tanıştığı Robert Adam'ın yanına kılavuz ve desinatör olarak girdi *(Hadrianus Villası, Tivoli, Hamamlar, Diocletianus'un Sarayı).* 1766 yılında İtalya'dan kesinlikle ayrılmadan önce, Roma kilisesi Trinita dei Monti'nin manastırında, görkemli "yıkıntılı dekorasyon"

u "rovinista" olarak gerçekleştirdi. 1778 yılında Fransa'nın güneyinde yaşadı ve *les Antiquités de la France* adlı kitabı için buradaki Roma anıtlarını inceledi.

Kendisinden birçok proje isteyen Rusya çariçesi Katerina tarafından davet edildi (1779) ve 1780 yılında Jefferson, klasik üslûplu yönetim "tapınakları"nın ilk örneklerinden biri olan *Virginia State Capitol*'un yapımı konusunda Clérisseau'ya danıştı. Clérisseau büyük bir mimari desen kolleksiyonu bıraktı.

T.J.McCormick and J.Fleming: *A ruin Room by Clérisseau*, in: *Connoisseur*, CXLIX (1962)-T.J.McCormick: *An Unknown Collection of Drawing by Charles-Louis Clérisseau*, in: *Journal of the society of Architectural Historians*, XX (1963)

CORAZZI Antonio (Livourne 1792 - Floransa 1877). Floransa'da Guiseppe del Rosso'nun öğrencisi oldu. 1818 yılında Stanislaw Stazsic tarafından davet edildiği Varşova'da hükümetin baş mimarlığına getirildi. "Parçalanmış Polonya" için, 1820-1823 yılları arasında Stazsic sarayını, 1823 yılında İçişleri komisyonu binasını, 1824-1825 yıllarında Maliye komisyonu binasını, 1824-1830 yıllarında Maliye Bakanlığı binasını ve 1825-1828 yıllarında Polonya Devlet Bankası'nı inşa etti.Ayrıca, gene 1825-1833 yılları arasında Büyük Tiyatro'yu ve 1841 yılında da Saksonya Alanı'ndaki dikilitaşı gerçekleştirdi. Tıpkı Saint-Pétersbourg'un Rossi'si, Helsinki'nin Engels'i gibi, Varşova'daki yapım çalışmalarının en önemli kişisidir. Corazzi, Doğu Avrupa klasisizminin en önemli temsilcilerinden biri oldu.

P.Bieganski: *Tworczose Antoniego Carrazziego swetle dokumentow*. Biuletyn historii sztyki kultury (1935-1936)

CUYPERS Petrus Josephus Hubertus (Roermond 16.5.1827 - Roermond 3.3.1921). Viollet-le-Duc'ün yardımıyla Roermond katedralinin ve Köln'deki Vinzens Statz'ın restorasyonuna katıldı. 1863'ten itibaren Amsterdam'da çalıştı: *Rijksmuseum* (1877-1885) ve Adolf Leonard von Gendt'le birlikte merkez garını (1881-1889) yaptı. Cuypers, yapılarında tuğla kullanarak, Hollanda ulusal neo-rönesans mimarisini yaratmaya çalıştı. Ayrıca birçok kilise gerçekleştirdi: *Cor de Postillon* kilisesi, Amsterdam'daki *Saint-Dominique* ve *Madeleine* kiliseleri. Cuypers yapıtlarında, ulusal tuğla üslûbunda yorumladığı ilk Fransız gotik üslûbu ile ilgilendi özellikle. En yetkin kilise yapıları, özellikle William Butterfield'in yapıtlarına yakındır.

Het werk on dr P.J.H.Cuypers, 1827-1917 (Amsterdam 1917)

DANCE George Junior (Londra 1741 - Londra 1825). Meslektaşlarının çoğu gibi İtalya'da eğitim gördü (1758-1767). Babasından sonra Londra belediyesi mimarı oldu (1768). 1770-1780 yılları arasında, Londra belediye hapişanesi *Newgate Goal*'i yaptı; Roma'da tanıştığı dostu Piranèse gibi, Serlio ve Giulio Romano'dan, yani İtalyan Cinquecento'sundan (XV. yüzyıl İtalyan sanatı) aldığı biçemsel ögelerin bireşimini gerçekleştirdi bu çalışmasında. Ayrıca bütün resimsel ögelerden arınmış bir gotik üslûp denedi: *Coleorton Hall* (1804-1808) ve *Ashburnham Place* (1813-1817). Londra Krallık Akademisi'nin (1768) kurucu üyelerinden biri olan Dance, İngiliz klasisizminin en ilginç öncülerinden biridir: *All Hallows Church* ve *Guildhall Council Chamber*'daki pandantif'li (kemerler üzerine oturtulmuş kubbe ile kemerlerin arasını kapatan üçgen biçimli kubbe parçalarının her biri) kubbeleri, bu ögeleri Bank of England yapımında kullanılan ünlü öğrencisi John Soane'yi özellikle etkiledi.

D.Stroud: *George Dance* (Londan 1971) - H.Colvin: *A Biographical Dictionnary of British Architets* (London 1978)

DURAND Jean-Nicolas-Louis (Paris 1760 - Paris 1834). Boullée'nin bu öğrencisi mimar, arkeolog ve kuramcıydı. 1780 yılında, bir müze projesiyle ikinci ödülü kazandı. 1788 yılında, üslûbunun bütün özelliklerini gösteren *Maison Lathuile*'i *(Lathuile Evi)* yarattı: Antik ögeler, özellikle iri dorik sütunlar, heykel-sütunlar ve kendisinden önce Bélanger'nin yararlanmış olduğu bazı moda ögeler. Tonozlu odalar uzun kollar halinde birbirlerine bağlanmış ve kare biçiminde bir avlunun çevresinde toplanmıştır. Devrim döneminde Thibault'yla birlikte birçok yarışmalara katıldı. *Décadaire Tapınağı*'nın 1795 yılında başarıya ulaşması üzerine Politeknik Okulu'na mimarlık profesörü oldu. *Récits des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique* ve 1810 yılında *Recueil et parallèle des édifices anciens et modernes remarquables par leur beauté et leur grandeur* adlı kitaplarını yayınladı. *Grand Durand* adıyla tanınan ikinci yapıt XIX. yüzyıl boyunca Fransa'da olduğu kadar Almanya ve Amerika'da da etkin oldu.

E.Kaufmann: *Architecture in the Age of Reason* (New York 1955) - *The Age of Neo-Classicism*, Catalogue d'exposition de la Royal Academy et au Victoria and Albert Museum (London 1972)

DU RY Simon Louis (Kassel 13.1.1726 - Kassel 23.8.1799). Simon Louis, barok Kassel kentine damgasını vuran eski Fransız protestan mimarı hanedanının son temsilcisidir. 1746-1748 yıllarında Stockholm'da Harleman'ın yanında öğrenim gördü, 1752'ye kadar Paris Blondel Mimarlık Akademisi'nde okudu, sonra İtalya'da eğitim yaptı. Yedi Yıl savaşı sona erince, 1756 yılında, Kassel Oberneustadt'nın değiştirilmesine ve surların yıkılmasına karar verildi. Du Ry, İngiliz klasisizmi 1770'ten sonra kendini daha çok hissettirmeye başlarken, *Belediye* binasını ve *Fransız Hastanesi*'ni yaptı. 1767-1770 yılları arasında *Königsplatz*'ı ve, 1779'a kadar, som sütunlu cephesi Ledoux'nun üslûbunu andıran *Museum Fridericianum*'u gerçekleştirdi.

H.K.Boehlke: *Simon Louis du Ry* (Göttingen-Kassel 1958)

ESPÉRANDIEU Henri (Nîmes 1829 - Marsilya 1874). Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda Léon Vaudoyers'nin ve Charles Auguste Questel'in öğrencisidir. 1855 yılından



Longchamp Sarayı, Marsilya

itibaren, mimarlığını ustası Vaudoyers'nin yaptığı Marsilya katedrali çalışmalarını yönetti. 1872 yılında Marsilya belediyesine mimar oldu ve bu kentin *Güzel Sanatlar Okulu* ile *Belediye Kütüphanesi*'ni çok gösterişli karma bir üslûpla gerçekleştirdi. Üslûbunda Bizans ögeleri bulunan *Notre-Dame de la Garde* haç kilisesi ve *Longchamp Sarayı* takımı Espérandieu'nün başyapıtlarıdır. Bartholdi'nin yaptığı ve 1847 yılından beri bir sukemeri ile Marsilya'nın suyunu sağlayan Durance ırmağının bir alegorisi olan bir grup anıtsal figürün çevresine kurulmuş ve geniş bir yaya benzeyen *Longchamp Sarayı*, Paris dışında, ikinci İmparatorluk'un en büyük ve en tumturaklı anıtsal yapısıdır.

E.Reynaud: *Henri Espérandieu et le palais de Longchamp* (Nîmes 1905)

FERSTEL Heinrich von Freiherr (Viyana 1828 - Viyana 1883). 1847'den 1850'ye kadar Viyana Kunstakademie'de öğrenim gördü. 27 yaşında, imparator Franz-Joseph'in bir suikasttan kurtuluşunun anısına bir kilise yaptırmak için açılan yarışmada birinci ödülü kazanınca bütün orta Avrupa'da ünlendi: 1856-1879 yılları arasında, kalker taşı kullanarak ve XIV. yüzyıl katedralleri üslûbunda *Votivkirche*'yi gerçekleştirdi. Ferstel, daha sonra, Viyana'da, Ringstrasse'nin en güzel saraylarından bazılarının projelerini yaptı: İtalyan yüksek Rönesansı'na dönüşünün başlarına rastlayan ilk çalışması Viyana'daki *Osterreichisch Ungarische Nationalbank* binasıdır: Camı galerileri, cam kubbeli sekizgen avlusu, çeşmeleri ve anıtsal heykelleri olan yapının içi son derece romantik bir üslûpla bezenmiştir. Arşidük Ludwig Viktor'un sarayını (1864-1869), Viyana Üniversitesi'nin ana yapılarını (1873-1883), Rossau'daki Liechtenstein sarayının *Belvédère* adı verilen kanadını ve zengin bezekli salt tuğladan bir yapı olan Uygulamalı Sanatlar Müzesi'ni İtalyan Rönesans'ı tarzında yaptı.

Ferstel, hemen hemen bütün büyük Ringstrasse mimarları gibi, yapılarının dekorasyonunda, dekoratif sanatları zarafet bakımından son derece geliştirdi (Wiener Werkstätta'a kadar Viyana tarihselciliğinin sanat işçiliğinin başarı nedenini açıklayan bir durum).

R.Wagner-Rieger: *Die Wiener Ringstrasse* - Das Kunstwerk im Bild 2 t. (Wien-Köln-Graz 1969) - N.Wibiral und R.Mikula: *Heinrich von Ferstel* (Wiesbaden 1974)

FISCHER Karl von (Mannheim 19.9.1782 - Münih 12.2.1820). Paris ve İtalya'ya yaptığı inceleme gezileri sırasında katı Klasisizme karşı büyük bir ilgi duydu, ve Palladio'nun sütun kullanımını kendi mimarisinin ölçütü yaptı. 1803-1806 yılları arasında Münih'te Prinz-Karl-Palais'yi inşa etti. Münih ulusal tiyatrosu için açılan yarışmayı kazandığında yirmi yaşında bile değildi, on anıtsal sütunla bezeklenmiş bir tiyatroyu, 1812-1818 yılları arasında, tam bir klasik üslûp anlayışına göre gerçekleştirdi. Aynı zamanda sekiz saray inşa etti ve *Max-Vorstadt*'ın, ve veliaht Ludwig için oymataş müzesinin, *Walhalla* ve *Résidence*'n projelerini yaptı. Ağır hastalık ve çok çalışma yüzünden 1820 yılında öldü; veliaht kendisine yardımcı olarak, 1816 yılında, Gilly'nin öğrencisi Leo von Klenze'yi vermişti.

Fischer'in önemi, Schedal von Greifenstein'ın, Genç Cuvillié'nin, Lorenzo Quaglio'nun rokokosuna ve saray yapıları yönetim görevlisi Andreas Gärther'in önklasisizmine karşı, görkemli hattâ anıtsal biçimleri ilk kullanan ve Palladio ile Ledoux'nun klasisizmine yol açan kişi olmasından kaynaklanmaktadır.

O.Hederer: *Klassizismus* (München 1976)

FÖRSTER Ludwig Christian Friedrich von (Bayreuth 8.10.1797 - Bad Gleichenberg am Styrie 16.6.1863). Önce Münih Akademisi'nde, sonra mimarlık bölümü yöneticisi Peter von Nobile tarafından alındığı Viyana Akademisi'nde öğrenim gördü. Förster, 1836 yılında kurduğu "Allgemeine Bauzeitung" adlı dergiyle, Avusturya-Macaristan mimarisini etkiledi. 1839'dan itibaren, Viyana kentinin genişletilmesi planlarına çalıştı. 1843'ten 1846'ya kadar Viyana Akademisi'nde mimarlık öğretti. Mimar olarak, Viyana Arsenal'i silâh tarihi müzesinde özellikle Theophil von Hansen'le birlikte çalıştı (1849-1856), Elizabeth köprüsünü (1854), Leopoldstadt'taki sinagogu (sıvasız tuğladan ve Mağrep üslûbunda, 1853-1858), saraylar ve özel konutlar inşa etti.

Yapımına 1857 yılında başlanan görkemli Rinstrasse'nin düzenlenmesi Planıyla hemen hemen yirmi yıl süreyle ilgilendi. Dört avenü üzerinden genişliği elli yedi metre olarak düzenlenen Ringstrasse'nin uzunluğu 5,3 kilometreydi. Romantik bütünsel sanat anlayışına uygun olarak, bir tarihsel kaynakça ve güncel teknik olanaklar bireşimi içinde, tarihselciliği ve düşüncelerini, didaktik bir program çerçevesinde böylesine kusursuz bir düzeyde simgeleyen Avrupa'nın ender yollarından biridir Ringstrasse. Förster'in öngörüsü, örneğin baron Haussmann'ın kente düzgün bir görünüm vermek için Paris'e uyguladığı türden sokak açılmalarına engel oldu.

R. Wagner-Rieger: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert* (Wien 1970) - E. Springer: *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstrasse* (Wiesbaden 1979)

FONTAİNE Pierre Léonard (Pontoise 20.9.1762 - Paris 10.10.1853) ve**PERCIER Charles** (Paris 22.8.1764 - Paris 5.9.1838). Fontaine ve Charles Percier, İtalya'ya yaptıkları bir gezi sırasında Rönesans yapılarını ve antik yıkıntıları birlikte incelediler. Dönüşlerinde, Opera'ya senograf oldular. Fontaine, devrim sırasında gittiği Londra'da özgür ve çok hoş bir dekoratif üslûp geliştirdi. Fransa'da kalmış olan Percier, *Direktuvar*'ın ("Direetoire", Fransa'da 1795-1799 yılları arasındaki yönetim) gözüne girdi; Fontaine'i Paris'e geri çağırdı; birlikte birçok dekorasyon siparişi gerçekleştirdiler. İngiliz Klasisizmini Fransa'ya Percier, Fontaine, Clérisseau, Gondoin ve Bélanger yaydılar. Jacques-Louis David, Percier ve Fontaine'i Napoleon'a tanıttı. Bu şayede, İmparatorluk sırasında Napoleon'dan birçok sipariş aldılar. 1814 yılında Percier'nin toplam yaşamından elini eteğini çekmesine karşın Fontaine çalışmalarını sürdürdü. Louvre'da sütunlu merdiveni tamamladı, Kare Avlu ile Seine arasındaki heykel galerini dekore etti. Madeleine kilisesinde, XVI. Louis ve Marie-Antoinette'in anısına bir şapel yaptı. 1820'den sonra, Palais-Royal'in içini düzenledi ve nihayet Louis-Philippe'in sanat danışmanı oldu.

1806-1808 yıllarında, Roma'daki Septimius Severus tâkı örneğine göre, Tuilleries-Etoile ekseninin bir ucuna dikilen *Carrousel Anıtı* ve Rivoli caddesinin kemerlerle düzenlenmesi (1811) Percier ve Fontaine'in en tanınmış yapıtlarıdır. En güzel ama gerçekleşmeyen projelerinden birisi, Napoleon'un oğlu için Chaillot tepesine yapılacak saray tasarısıydı.

Carrousel Zafer Anıtı, Paris



J. Hautecoeur: *Histoire de l'architecture classique en France*, V (Paris 1953) - M. L. Biver: *Pierre Fontaine, premier architecte de l'empereur* (Paris 1964)

GABRIEL Jacques-Ange (Paris 1698 - Paris 1782). Jacques-Ange, XV. Louis'nin saray mimarı ünlü Jacques Gabriel'in oğlu olduğu için, gençliğinden itibaren kral mimarlığına koşullanmıştı. Babasının projelerine katıldı ve onun ölümünden (1742) sonra bunları tamamladı. Kralın yapılarının Denetçisi ve Mimarlık Akademisi'nin üyesiydi. 1742 yılında, Kralın Baş Mimarlığı'na atandı. Birçok krallık konutunu yeniden elden geçirdi *(Fontainebleau,* 1749; *Compiègne,* 1751; *Choisy,* 1752; *Blois,* 1752) ve XV. Louis'nin ölümünden sonra 1774 yılında bu görevden ayrıldı.



Versailles Operası

Alan'ın kuzey kesiminde bulunan iki sarayın (1756'dan itibaren) eklenmesiyle, bugün *Concorde Alanı* adıyla anılan *XV. Louis Alanı*'nın güzelleştirilmesi çalışmaları Gabriel'in başyapıtları arasında yer alır. Çift sütun ilkesini kullanmaksızın, som oturtmalık üzerinde sıra sütun düşüncesini Louvre'dan aldı. Paris'te *Ecole Militaire*'i (1769), Versailles *Opera*'sını (1768-1770) ve *Petit Trianon*'u (1762-1764) gerçekleştirdi. 1755'ten itibaren *Louvre*'un onarımı çalışmalarıyla uğraştı. İç kesimler için

genellikle Verbercki ve Guiberi'le işbirliği yaptı. Neoklasik tutumunun eleştiriye neden olmasına karşın Ledoux ile Viollet-le-Duc onun hayranları ve mirasçıları arasında yer alırlar. XV. Louis, Gabriel'in çalışmalarında özellikle kompozisyonlarının denge ve aydınlığını, bezeklemesinin yalınlığını ve kentçilik anlayışını beğeniyordu.

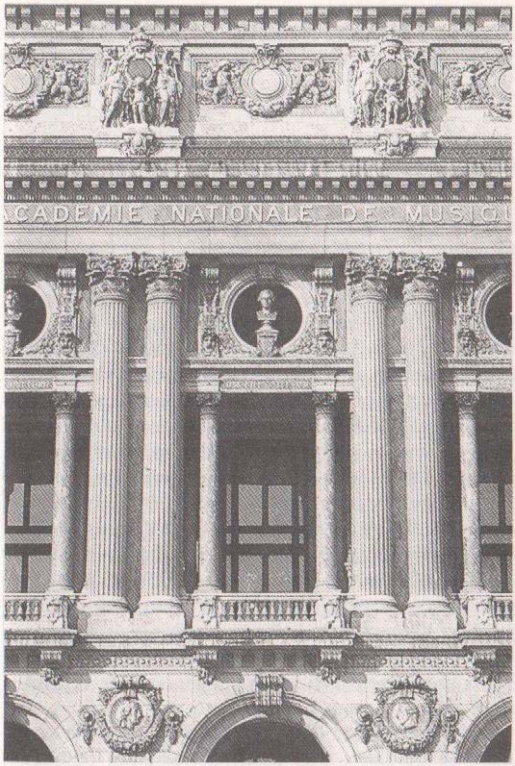
E.Comte de Fels: *A.-J.Gabriel* (Paris 1924) - F. Kimball: *Le style Louis XV* (Paris 1949) - Y.Bottineau: *L'art d'Ange-Jacques Gabriel à Fontainebleau* (Paris 1962)

GARNIER Charles (Paris 6.11.1825 - Paris 3.8.1898). Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda Hipollyte Lebas'nın yanında öğrenim gördü, Viollet-le-Duc'ün yanında desinatör olarak çalıştı. Burslu olarak Roma'da altı yıl geçirmesi Antikite'yi olduğu kadar Rönesans ve Roma baroğunu yakından tanımasına olanak sağladı.

1852 yılında Paris'e dönünce, *Tour Saint-Jacques*'ın onarımında Théodore Ballu ile birlikte çalıştı. 1860 yılında yeni Paris *Opera*'sı yarışmasını yüz yetmiş rakibe karşı kazandı. O zamana kadar pek az tanınmış ve mimar olarak pek az dikkat çekmiş olmasına karşın, XIX. yüzyılda Paris için yapılan en büyük siparişi gerçekleştirmekle görevlendirildi. Kendinden çok emin olan Garnier, kendisinin de hükümdara söylemiş olduğu gibi, ayrıntılarla tıkabasa dolu neo-baroğuyla, bir "III.Napoleon Üslûbu" yaratmak istedi. Her ne olursa olsun, gerçekleştirdiği Paris Operası, mimarlık alanında, Almanya,

Paris Operası: Büyük Merdiven





Paris Operası: Büyük Alnaç, detay

İtalya, hattâ Güney ve Kuzey Amerika'ya kadar yayılan yeni bir neo-barok akım başlattı Fransa'da (örneğin Espérandieu). Garnier nisbeten az sayıda büyük yapı bıraktı: Bu yapıtları arasında en göz kamaştırıcı olan Monte-Carlo *Casino*'sunda (1878-1879) Paris Operası'nın üslûbunu temel olarak aldı. Garnier'in önem, başarı ve etkisi yalnızca son derece modern ve gözüpek biçimsel çözümünden değil, ama daha çok bir bireşim ve ayrıntıların yığılması çalışmasından kaynaklanır. Yapının her ögesi teatralin sınırına ulaşıncaya kadar vurgulanmıştır: Hol, merdiven boşluğu, fuaye, sahne, vestiyerler, Paris'te çok uzaklardan görünen demir kubbe, iç dekorasyonun alnaçlara yansıması, Carpeaux'nun *Dans*'ı ve Guillaume'un *Müzik*'i dışında son derece klasik olan heykel ögeleri, teker teker, alışılmamış bir özgün yaşam sergilerler; ama mekânsal görünüm, Garnier'nin bilinçli olarak ünlü örneklerden (Sansovino, Palladio, Perrault, Bibiena, Levau, Lebrun...Piranèse) aldığı alabildiğine yoğun ayrıntılar toplamı nedeniyle, cesurca görünür.

Zaten Garnier'nin mimari düşüneesinin özgün niteliği, yararlanılan ve büyük bir incelikle uyumlu malzemelerin çokluğundan kaynaklanır. Çok özgün renklerin uyuşumu ve engin bir imgelem gücünün biçimleridir bunlar.

Charles Garnier et l'Opéra, catalogue d'exposition, Bibliothèque de l'Opéra (Paris 1961) - M.Steinhauser: *Die Architektur der Pariser Oper*, dans la série: *Studien zur Kunst des. 19. Jahrhunderts* (München 1969)

GÄRTNER Friedrich von (Coblence 10.12.1792 - Münih 21.4.1847). Mimar olan babası Andreas Gärtner, Friedrich'i Münib Akademisi'ne gönderdi; Karlsruhe'de, 1806'tan itibaren Alman kentçiliğini köktenci bir biçimde yenileyen Friedrich Weinbrenner'in yanına yerleştirdi.

Gärther, 1814 yılında, Rivoli caddesi çalışmalarının etkisinde kaldığı Percier ve Fontaine'in yanına Paris'e gitti. İtalya (1815-1817) ve Londra'ya (1819-1820) yaptığı inceleme gezileri sayesinde, modern mimarinin bütün kentçilik ve estetik sorunlarını yakından tanımak olanağı buldu. 1820 yılında Münih Akademisi'ne müdür oldu. Ama Bavyera kralı I. Louis'nin desteğini ancak 1827 yılında kazanabildi: Saray mimarlık dairesi yöneticisi Leo von Klenze'nin düzeyine getirildi. 1835-1836 yıllarında, kral Louis'yle birlikte Yunanistan'a gitti ve Klenze ile yarışarak, Louis'nin oğlu Yunanistan kralı Othon için Atina'da bir krallık sarayı projesi hazırladı. Saray 1837-1841 yıllarında inşa edildi. Bavyera kralının isteği üzerine, 1837'de, Kelheim'daki *Befreiungshalle*'nin projesini yapmaya başladı, ama onun 1847 yılında ölümünden sonra Leo von Klenze yapıyı kendi planlarına göre gerçekleştirdi.

Münih'teki Odeon Alanı'nın düzenlenmesi ve Feldherrnhalle ile bütünleştirdiği Ludwigsstrasse'nin cephesinin düzenlenmesi Gärtner'in en önemli çalışmalarıdır; Feldherrnhalle'in Floransa modelini öylesine değiştirdi ki yapı barok üslûplu Theaterkirche, Rönesans Üslûplu Résidense'ın çıplak cephesi, Hofgartendor ve Odeon alanı arasında bir denge etkeni durumuna geldi.

O.Hederer: *Die Ludwigsstrasse in München* (München 1942)

GENTZ Heinrich (Breslau 5.2.1766 - Berlin 3.10.1811). Bir sanatçı ailede yetişen Heinrich Gentz resim ve mimarlık eğitimi aldı ve Karl von Gontard'ın yanında öğrenim gördü. Paestum ve Sicilya'ya yaptığı inceleme gezisinden sonra Roma'da Carstens ve Weinbrenner'in çevresinde toplanmış bulunan sanatçılar topluluğuna kabul edildi. 1795 yılında, saray yapıları yüksek denetçisi ve 1796 yılında da Akademi'ye öğretmen oldu. Özellikle, 1798 yılında Berlin'de yaptığı ve klasik ögelerin klasik olmayan bir yöntemle kullanılmasıyla, Otto Wagner'e kadar uzanan modern mimarlığın bir habercisi olan *Neue Münze* ile olay yarattı. *Münze* (Sikke), tam anlamıyla bir mekânsal düşünceyi yansıtan ve etkisini sürdüren (Canevale, Peter von Nobile, Johann Fishcer ve Paul Sprenger'in Viyana'daki yapıları) ilk klasisizmin ender ürünleri arasında yer alır.

Büyük Frederic'in onuruna Berlin'de bir anıt diktirmek için açılan büyük yarışmaya, Mısır tarzı ölü odaları, geniş merdivenleri, dikilitaşları ve bir zafer tâkı ile anıtsal



Neue Münze, Berlin

bir yapıyı kapsayan megaloman bir projeyle katıldı. Gentz, 1801-1803 yılları arasında, Weimar şatosunun düzenlenmesi ve iç dekorasyonu için dük Karl August hesabına çalıştı. Gentz'in en önemli çalışmaları arasında, Charlottenburg şatosunun parkındaki anıtkabir (Schinkel ile birlikte), prensesler sarayının uygulanmayan planı yer alır. Gentz, kendisinden "bir yapının niteliğini iç yapısına ve amacına göre geliştirme"yi öğrenen Karl Friedrich Schinkel'i büyük ölçüde etkiledi.

Gentz'in mimarlık özelliği, çok kitlesel küplerden, belli bir ağırlık ve bir yandan Fransız Devrim mimarisi, öte yandan çağcıllık ile ilişkili olan özgün oranlardan kaynaklanır.

A.Doebber: *Heinrich Gentz, ein Berliner Baumeister um 1800* (Berlin 1916)

GILLY Friedrich (Berlin 16.2.1772 - Berlin 3.8.1800). Gilly mimarlık mesleğini, bir Prusya'lı mimar ve Pomeranya'da yapım yöneticisi olan babasının yanında öğrendi. Alman ulusal yapılarının etkisi altında, *Marienburg*'un döküm taslaklarını hazırladı. 1788 yılında, Berlin'de, Langhans, Becherer ve Erdmannsdorff'un yanında çalıştı. Saray yapıları denetçisi oldu, aynı zamanda edebiyat ve ilkçağ sanatı üzerine incelemeler yaptı. Bu çalışmalar onda Grek üslûbuna karşı özel bir ilgi uyandırdı. On dokuz yaşında Berlin Bauakademie'sine profesör oldu ve Alman mimarisinin "İlkçağ sanatının yeniden doğuşu" için çalışması gerektiğini ileri süren bir tezi savundu.

1796-1797 yıllarında, Berlin'de Büyük Frederik'in anısına dikilecek anıt için, Fransız Devrim mimarisinin etkilerini taşıyan olağanüstü projeler tasarladı: Mısır tarzı ölü odaları, doğu tarzı dış merdivenler, dikilitaşlar, Grek tapınakları ve anıtsal zafer tâkları. 1798 yılında, Berlin

de bir tiyatro için kırsal kitlelerden oluşan, son derece ölçülü bir yapı projesi hazırladı.

Gilly'nin avluları en azından ender yapıları kadar önemlidir. Aralarında en ünlüleri Haller von Hallerstein, Leo von Klenze ve Karl Friedrich Schinkel'in yer aldığı bir mimarlar topluluğunun önderi durumundadır. Örneğin Schinkel, Gilly'nin etkisinde kaldığını kabul etmiştir. Gene aynı şekilde, Gilly'nin Büyük Frederic'in onuruna hazırladığı anıt taslağı olmasaydı Klenze'nin Walhalla'sı zor gerçekleşebilirdi. Gilly öldüğü zaman yirmi sekiz yaşındaydı.

The Age of Neo-Classicism, catalogue d.'exposition, Royal Academy et Victoria and Albert Museum (London 1972) O.Hederer, *Klassizismus* (München 1976)

GONDOIN Jacques (St-Ouen-sur-Scinc 1757 - Paris 1818). Bu katı klasisizm yandaşı Fransız mimar, İlkçağ Grek ve Roma modellerini benimsedi. Vendôme Alanı'ndaki sütunun yapımcısıdır. Bu çalışmasında Roma'daki Trajanus sütunundan esinlenmiştir. 1780 yılında, "XVIII. yüzyılın en klasik yapısı" sayılan Paris Cerrahî Okulu'nun projelerini yaptı. Anatomi anfitiyatrosu için Agrippa'nın Roma Pantheon'undan esinlendi; yapının alnacına gelince, büyük bir olasılıkla, Gondoin'in bir İngiltere gezisinde gördüğü, Robert Adam'ın *Whitehall*'daki (Londra) *Admiralty*'sinden etkilenmiştir.

J.Adhémar: *l'École de médecine,* in *l'Architecture* (1934)

HALLER VON HALLERSTEIN Carl Freiherr (Hillpolstein, Nuremberg yakınları, 10.6.1774-Ampelakia, Tesalya, Yunanistan 5.11.1817). Nassau-Sarrebruck sarayında kısa bir süre hizmet gördükten sonra Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık öğrenimine başladı, daha sonra Berlin'e gidip, kesin etki izlerini taşıdığı, Friedrich Gilly'nin çevresinde toplanmış olan topluluğa katıldı.

Nuremberg kenti yapıları denetçisi oldu. 1808 yılında İtalya'ya gitti. 1810 yılında gittiği Yunanistan'da, Christopher Wren'in Londra'daki bütün kiliselerini bir albümde toplamış olan Charles Cockerell'le dostluk ilişkisi kurdu. 1817 yılında ölünceye kadar, Yunanistan'da arkeolojik çalışmalar yaptı ve Aigina efrizlerini inceledi; Herakles tapınağı kalıntıları arasında bulduğu efrizler Münih'e götürüldü. Biçimsel bakımdan Gilly'nin Berlin'deki Büyük Frederic anıtından ayrılmaz olan, Ratisbonne yakınlarındaki *Walhalla* için yaptığı projeler ve Münih oymataş müzesi için yaptığı proje Hallerstein'ın bellibaşlı çalışmaları arasında yer alır. Bilindiği gibi, iki proje de Gilly topluluğundaki eski arkadaşı Leo von Klenze tarafından gerçekleştirilmiştir.

H.Kiener: *Hallers Entwürfe zur Glyptothek und Walhalla, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* 13 (1923)

HANSEN Christian Fredrik (Kopenhag 29.2.1756 - Kopenhag 10.7.1845). Kopenhag Güzel Sanatlar Akademi'sinde öğrenim gördükten sonra, 1784-1804 yılları arasında Holstein'de bölgesel mimarlık yaptı. 1804 yılında Kopenhag'da *Belediye*'yi (1805-1815) ve 1794 yangınından sonra *Christiansborg*'u yaptı. Eskinin barok biçimleri yerine katı bir klasik üslûp kullandı. Hansen'in birçok yapılından günümüze, şatonun 1884 yangınından kurtulan kilisesi kalmıştır. 1811-1829 yılları arasında, bir İngiliz bombardımanı sırasında yıkılan *Vor Frue Kirke,* Kopenhag katedrali ve Metropolitan okulunu katı bir klasik üslûba uygun olarak gerçekleştirdi.

W.Jakstein Ladensbaumester: *C.F.Hansen, der nordische Klassizist* (Neumünster 1937) - H.Langberg: Omkring C.F.Hansen (Copenhagen 1950)

HANSEN Theophil Freiherr von (Kopenhag 1813 - Viyana 1891). Kopenhag'da 1824-1837 yılları arasında mimarlık öğrenimi gördü, sonra, bir burs sayesinde, Berlin, Münih, kuzey İtalya, Mimarlık ve mimarı profesörlüğü yaptığı Atina'ya gitti. 1846'dan itibaren Ludwig von Förster'in atölyesinde çalışmaya başladı. Kızıyla evlendiği Förster'le birlikte, Viyana'daki *Arsenal*'in devsel planlarına çalıştılar, ve özellikle, değerli mermer heykeller ve Blaas'ın freskleriyle bezeli, romantikobizanten tarzında yapılmış olan Silah Müzesi'nin dekorasyonunu gerçekleştirdiler. Parlak bir başarı elde ettiler. Hansen, Rinstrasse için saraydan büyük siparişler elde etti: 1861-1863 yılları arasında *Heinrichshof* (Carl Rahl ve Eisenmenger'in altın sarısı fon üzerine freskleri ve zengin bir heykel dekorasyonu ile); 1867-1869 arasında *Musikverein* binası;



Heinrichshof, Viyana

1874-1877 arasında *Borsa*; 1872-1876 arasında *Güzel Sanatlar Akademisi* (tören salonunun tavanını Anselm Feurbach yaptı); 1873-1883 yılları arasında *Parlamento*'nun yanısıra birçok özel saraylar ve villalar. Atina'da, Avrupa'daki en büyük neo-klasik topluluklar arasında yer alan *Bilimler Akademisi* (1859-1887) ve *Kütüphane*'yi (1885-1892) inşa etti. Hansen, tıpkı Schinkel gibi, XIX. yüzyılın, yapıtı "kutsallık düşüncesi"nin işlerini taşıyan ve "biçemsel uygunluk" düşüncesine göre tasarlanmış olan son büyük mimarıdır.

Her zaman Grek ya da "Rönesans" tarzına göre geliştirilmiş olan yapıları, en değerli malzemeleri, altın kaplamaları, tavan ve kabartma dekorasyonlarını, heykelleri, cam prizmaları uzlaştırarak kullanmak bağlamında büyük bir ustalığa tanıklık ederler. Öte yandan Hansen, mobilya, dokuma ve porselenleri bizzat kendisi çizerek dekoratif sanatlara da katkıda bulunmuştur.

G.Niemann und F.v.Feldegg: Theophilus Hansen und seine Werke (Wien 1893) - R.Wagner-Rieger und M.Reissberger: *Theophil von Hansen* (Wiesbaden 1980)

HASENAUER Karl Freiherr von (Viyana 20.7.1833 - Viyana 4.1.1894). 1850-1855 yılları arasında Eduard van der Nüll ve August Siccard von Siecardsburg'un yanında öğrenim gördü. Mimarların çoğu gibi, 1860 yılında Viyana Hofoper'i için açılan yarışmaya katıldı. Yarışmayı ustaları kazandı. 1869 yılında, Viyana sarayı müzelerinin yapımıyla görevli olan Gottfried Semper, Hasenauer'i çalışma arkadaşı olarak yanına aldırdı. XIX. yüzyılın en büyük alanı olacak olan, ama bütünüyle gerçekleştirilemeyen (Bk: Gottfried Semper maddesi) Viyana'nın *Kaiserforum*'u için proje hazırladılar. Semper 1876 yılında Viyana'dan ayrılınca, bu devsel boyutlu tasarıyı tek başına Hasenauer yönetti. *Hofmuseen* (sanat tarihi ve doğa tarihi kolleksiyonları için hazırlanan saraylar), zengin ve özellikle örnek bir tarihselcilik programına göre Semper ve Hasenauer tarafından gerçekleştirildi(ler). Kubbeli anıtsal salonlar, değerli mermerlerle yapılan ve değerli mermer (Benk, Hellmer, Tilgner, Kundmann, Weyr) ya da bronz heykellerle, tavan resimleri ve kabartmalarla (Michael von Munkacsy, Hans Makart, Hans Canon, Gustav Klimt) bezeklenen merdiven boşlukları Hasenauer'in yapılarının özelliklerini oluşturur.

1870 dolayları kuşağının en önemli mimarları arasında yer alan Hasenauer, 1873 Viyana evrensel sergisinin baş mimarı oldu ve 1937 yangınına kadar kubbesinin yüksekliği ve desteksiz kapalı alanının genişliğiyle bir eşi bulunmayan *Rotonde*'un (bahriye inşaat mühendisi Scott-Russel'in demir yapısı) yapımına katıldı.

Hasenauer, kısmen bile olsa Viyana *Kaiserforum*'unun tamamlanışını göremedi. 1894 yılında öldüğü zaman, yalnızca *Hofmuseen*, imparatoriçe Marie-Thérèse'in onuruna dikilan anıt, çeşmeler ve Fernkorn'un *Heldenplatz* için yaptığı heykeller tamamlanmıştı; *Neue Hofburg*'un sol kanadına ancak 1881 yılında başlanabildi. Hasenauer'den sonra çalışmaları Emil Ritter von Förster, Friedrich Ohmann ve Ludwig Baumann yönettiler.

"Trajanus'un formundan bu yana, çağlar boyunca *Kaiserforum*'la boy ölçüşebilecek bir girişim olmadı. Yalnızca Viyana'nın düzenlenmesinin değil, aynı zamanda, prens konutlarının ve müzelerin uyuşumunun, Habsbourg'ların monarşisinin sanatsal dirilişinin simgesi tarihselci mimarinin de doruk noktası olacaktı..." (Klaus Eggert).

A.Lhotsky: *Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Burg* (Wien 1941) - R.Wagner-Rieger: *Die Wiener Ringstrasse* (Graz 1969)

Burgtheater: Merdiven, Viyana



HAUSSMANN Georges Eugène, baron (Paris 27.3.1809 - Paris 12.1.1891). Yönetici ve politikacı. Sırasıyla Var, Yonne, Gironde, daha sonra da Seine (1853) valiliklerinde bulundu. Seine valiliği yaptığı on yedi yıl boyunca, III. Napoleon'un kendisine verdiği bütün yetkilerle donanmış olarak, Paris'in yeniden düzenlenmesine girişti. Büyük düzenleme ve güzelleştirme çalışmaları için çevresine mühendisler topladı: Sağlığa zararlı binaların yıkılarak bunların yerine yeni mahalleler kurulması, düz çizgi hallnde büyük avenülerin (Avenue de l'Opéra, Etoile Alanı) aşılması, başkentin su şebekesinin ve kanalizasyonunun yapımı.

Çok emin bir sanatsal beğeni ve yargı sahibi olan Haussmann, Paris kentinin estetik gelişimi üzerinde kesin bir rol oynadı: Başkentin bugünkü görünümünün bir bölümü onun eseridir. Ollivier hükümeti, III. Napoleon'un düşüşünden önce, Ocak 1870'te Haussmann'ı istifa etmek zorunda bıraktı.

L.Réau et O.Lavedan etc.: *L'Oeuvre du Baron Haussmann, Préfet de la Seine* (Paris 1954 - D.H.Pinkney: *Napoléon III. and the rebuilding of Paris,* (Princeton, N.J., 1958)

HOHENBERG Johann Ferdinand Hetzendorf von (Viyana 1733 - Viyana 1816). Viyana Akademesi'nde öğrenim gördü, Almanya ve İtalya'ya yolculuklar yaptı. İmparatoriçe Marie-Thérèse'in mimarı Jadot de Ville d'Issey'in 1755 yılında Brüksel'e gitmesi üzerine, Schönbrunn şatosunun parkının mimari düzenlenmesi ve 1773'ten sonra da *Gloriette* açık tâkları, *Roma Kalıntısı* su sarnıcı, Mısır dikilitaşlı çağlayan gibi anıtsal yapıların yapımıyla Hohenberg görevlendirildi. Hiç kuşkusuz Fischer von Erlach'ın hazır projelerinden yararlandı, ve barok gelenek ile büyük ölçüde Fransız ve İtalyan romantizminin izlerini taşıyan çağdaş neo-klasik düşüncelerin bir birleşimini yaptı. 1772-1816 yılları arasında Viyana Mimarlık Okulu'nu yönetti. 1775 yılında saray mimarlığına atandı ve *Hofburg* için birçok değişiklik tasarıları hazırlamaya başladı. 1780 yıllarında, imparator II. Joseph'in katı Viyana klasisizmine karşı koymak için romantik bir tarzda geliştirilmiş olan gotik üslûbu benimsedi. Viyana'daki *Augustiner* ve *Michaeler-Kirche* kiliselerinin gotik tarza dönüştürümü çalışmaları, Viyana yakınlarındaki Laxenburg'te bulunan Franzensburg için gotik projeler, Hohenberg'in bu dönem başyapıtlarıdır. En ilginç neoklasik yapılarından biri, Viyana'daki *Fries* (bugünkü Pallavicini) sarayıdır; ek yapılarıyla birlikte bu sarayda, örneklik değeri olan bir yapı tipi geliştirmiştir.

E.Hainisch: *Der Architekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg* (Wien 1949) - R.Wagner-Rieger: *Wiens Architektur im 19.Jahrhundert* (Wien 1970)

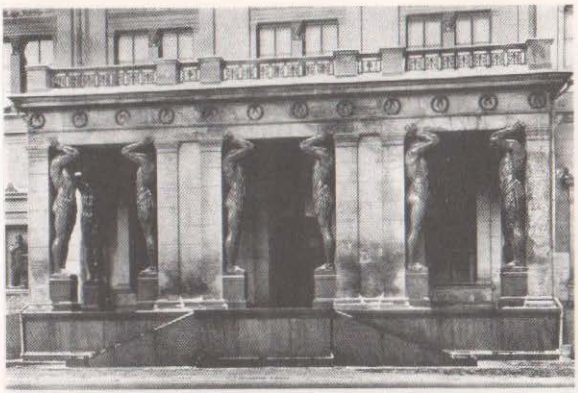
JEFFERSON Thomas (Shadwell, Virginia 13.4.1743 - Monticello, Virginia 4.7.1826). Amerika Birleşik Devletleri'nin en önemli devlet adamlarından (1801-1809 yılları arasında başkanlık yaptı) olan Jefferson, tanınmamış büyük bir mimardı: Ömrü boyunca mimarlık ve kentçilikle ilgilendi. 1772'den itibaren, Williamsburg valisinin sarayı onun projelerine göre değiştirildi; 1776 yılından başlayarak, Virginia eyaletinin başkenti Richmond için kent planları yaptı; *Capitole* için Nîsem'deki *Maison Carrée*'den esinlendi.

Vitruvius ve Palladio'nun, Fransa ve İngiltere'den yeni baskılarını getirttiği yapıtlarında modeller aradı. Fransız Devrimi'nden önce Amerika'ya göç etmiş Fransız mimar ve mimarlık okulunun kurucusu (1779) Etienne Hallet ve George Hadfield, Washington'daki *Capitole* gibi anıtsal yapılarında onunla işbirliği yaptılar.

Bir mimarlık bölümü kurduğu Virginia Üniversite'si (1817-1826) Jefferson'ın başyapıtları arasındadır.

E.Davidson Berman: *Thomas Jefferson among the arts* (New York 1947) - F.Nichols: *Th.Jefferson's Architectural Drawings* (Boston and Charlotteville 1961)

KLENZE Leo von (Hildesheim yakınlarında Bockenem 29.2.1784 - Münih 27.1.1864). Önce Berlin'de Friedrich Gilly'nin, daha sonra Paris'te Percier ve Fontaine'in yanında eğitim gördü. Gezdiği İtalya ve Yunanistan'da yapıların etkisinde kaldı. Bavyera veliahtı Louis ile tanışması

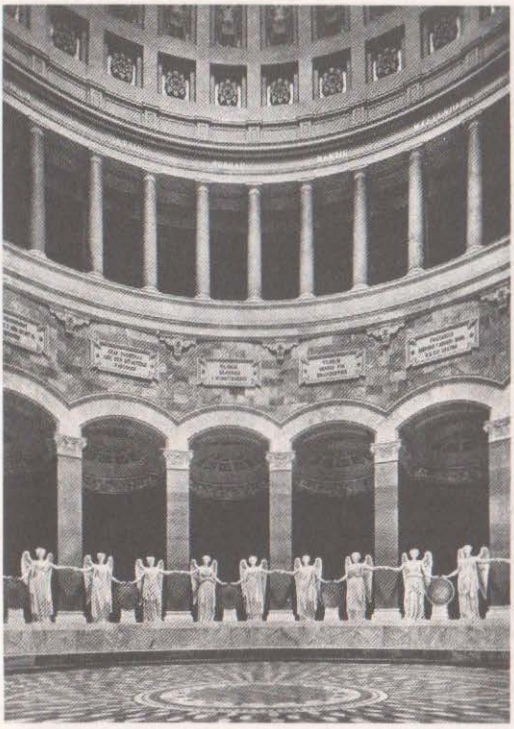


Yeni Ermitage: Saint-Petersbourg

meslek yaşamında dönüm noktası oldu. Louis, *Oymataş Müzesi*'ni yaptırarak Klenze'yi denedi. Daha sonra Münih mimarlığına getirip saray yapıları yöneticiliğine atadı. Kendisinden sekiz yaş küçük Freidrich von Gärtner bir süre rakibi oldu. Klenze'nin İtalya ve Yunanistan'a olan düşkünlüğü sanatına iki biçemsel olanak sağladı: Kuzey İtalya'daki Rönesans sarayları ve Grek tapınakları. *Oymataş Müzesi* (1816-1831) ve *Alte Pinakothek* (Münih, 1826-1836) Klenze'ye müze yapımı uzmanı ününü sağladılar; I. Nikolay, çarların sanat koleksiyonları için Saint-Pétersbourg'da *Kışlık Saray*'a (1839-1852) ek olarak *Yeni Ermitage*'ın yapımına Klenze'yi hiç kuşkusuz bu ün nedeniyle görevlendirdi. Dekorasyon sadeydi, ama malzemenin eşsiz niteliği ve holü süsleyen granitten görkemli heykelsütunlar, bu yapıyı türünün bir örneği durumuna getirdiler. Klenze, büyük bir bölümü kendi planlarına göre tamamlanan, Kelheim'deki *Befreiungshalle* gibi başka başyapıtlar yaptı: Gärtner'in ölümünden sonra Münih'teki *Leuchtenbergpalais* (1817-1819), *Savaş Bakanlığı* (1824-1830) *Königsbau* (1826-1835), Palermo'daki Cappella Palatina'dan esinlenilen *Allerheiligen-Hofkirche* (1826-1837), Münih'teki *Residence*'ın şenlik salonu (1832-1842), *Rulumeshalle* (1843-1854), Klenze'nin Grek üslûbunda gerçekleştirdiği en görkemli yapılar, *Oymataş Müzesi, Revaklar* (1846-1860) ve Ratisbonne yakınlarındaki *Walhalla*'dır. Alman ruhunun ve kahramanlarının onuruna dikilen bir anıt olan *Walhalla* için Gilly ve Haller von Hallerstein'ın çalışmalarından esinlendi.

Klenze, XIX. yüzyılda Grek yapılarının katkısızlığını yeniden yaratmayı amaçlıyordu. Tapınak onun için, tinsel değer ile teknik yetkinlik arasındaki birliği simgeliyordu.

Münih'teki *Königsplatz*'ı, bu yapı takımına kutsal bir görkem vermek amacıyla, bir tapınak alanı gibi tasarlamıştı. Ama kral Louis tapınak biçimini öteki yapılara da uygulamasını istediği zaman, Klenze bu isteği kabul etmedi: "İlkçağ kahramanları, birbirlerinin üzerinde, kat-



Befreiungshalle, Kelheim

larda oturmadılar". İtalyan neo-rönesans tarzının daha uygun olduğuna kralı inandırmayı başardı; bu amaçla, Max-Josefs-Platz'daki *Königsbau* için Floransa'daki *Palazzo Pitti*'nin belirgin özelliklerini kopya etti. Klenze yalnızca mimar değil, aynı zamanda arkeolog ve kentciydi: Atina *Akropol*'ünün bilimsel incelemesini yaparak yıkılmasına engel oldu, İlkçağ Yunanistanı'nın bellibaşlı merkezlerinin korunmasını sağladı, ve Atina ile Münih için, estetik niteliklerini koruyarak kentlere işlevsel bir görünüm veren kent planları hazırladı.

J.H. Russack: *Deutsche bauen in Athen* (Berlin 1942) - O. Hederer: *Leo von Klenze, Persönlichkeit und Werk* (München 1864) - N. Lieb und F. Hufnagl: *Leo von Klenze, Gemälde und Zeichnungen* (München 1979)

KORNHÄUSEL Josef (Viyana 1782 - Viyana 1860). Babasının yanında yetiştikten sonra, mimarlık mesleğine 1802 yılında başladı. 1808'de Viyana Akademisi üyesi oldu; Hardtmut'tan sonra Liechtenstein prensinin hizmetine girdi ve onun hesabına Viyana'da ve değişik mülklerde çalıştı. Daha sonra İtalya ve batı Avrupa'ya inceleme gezileri yaptı. Kornhäusel'in en önemli yapıları Viyana'dadır: Liechtenstein sarayının görkemli kapısı (1814), arşidük Karl için *Albertina* sarayı çalışmaları ve bu sarayda yaptığı Minervahalle (1822-1824), bir sütunlu içavlu ve *Sphinxstiege;* daha sonra, Josefstadt'taki tiyatro (1822), *Landhaus* düzenlemesi için projeler (1831), Viyana'da *Schottenstift*'in anıtsal alnacı, *Schottenstift* kütüphanesi (1828-1832), *Sinagog* (1825-1826). Arşidük Karl için yaptığı ve Viyana'da romantik neo-klasisizmin başyapıtlarından biri olan anıtsal *Weilburg* sarayı, İkinci Dünya Savaşı sırasında ağır bir hasara uğradıktan sonra yıkıldı. Kornhäusel'in başarısı, kısa bir süre ortadan kalkmış olan barok üslûbunun geleneksel büyüklüğünün Biedermeir dönemi burjuva yalınlığıyla kaynaştığı ve en özgün ifadesini büyük salonlarında, avlularında ve heykellerle bezeli içavlularında bulan çok çanlı dekoratif üslûbundan kaynaklanıyordu.

W.G. Rizzi: *Joseph Kornhäusels Wiener Bauten für den Fürsten Liechtenstein*, in: *Alte und moderne Kunst*, 22e année, fasc. 152 (1977) - Catalogue d'exposition: *Klassizismus in Wien, Architektur und Plastik*, Historisches Museum, Wien (1978)

LABROUSTE Henri (Paris 1801 - Fontainebleau 1875). Léon Vaudoyer ve Hippolyte Lebas'nın yanında ciddi bir eğitim gördü. Daha sonra gittiği Roma Akademisi, neoklasisizmin bir eleştirel ve çözümsel yorumunu yapmasına olanak sağladı. Geleneksel kurallara sıkı sıkıya bağlığını (l'académisme) köktenci bir biçimde reddettiği Paris

Milli Kütüphane: Okuma Salonu, Paris



Güzel Sanatlar Akademisi'yle anlaşmazlığa düştü. Son derece akılcı mimari düşüncesi nedeniyle, Jean-Baptiste Lassus, Emile Boeswillwald, Julien Guadet ve beton inşaatın en önemli öncülerinden biri olacak olan Anatole de Baudot gibi genç kuşaktan öğrenciler, atölyesinde toplandılar. 1843-1850 yılları arasında, madeni yapı yöntemiyle Paris'te inşa edilen *Sainte-Geneviève Kitaplığı* ve *Millî Kütüphane*'nin, tavanı ince demir sütunlar üzerine oturmuş ve kubbelerle örtülü kare biçimli dokuz kemer gözünden oluşan okuma salonu Labrouste'un en ünlü yapılarıdır. Labrouste, özellikle, "Yapının gerektirdiği bazı ender ölçü birimlerinin yinelendiği, taş bir dış yapının madenî bir iç yapıyla uyumu"nun ürünü olan *Sainte-Geneviève Kitaplığı* (Anders Aman) ile modern mimarlığın yolunu açtı. Bir kuramcı olarak, özgün anlamlarından uzaklaşmış ve arkalarında yükselen yapıyla genellikle hiçbir ilişkileri bulunmayan, sütun kullanılan görkemli alnaçlar klasik şemasına özellikle karşı çıkmıştır.

Catalogue d'exposition *Labrouste, Architecte de la Bibliothèque Nationale* (Paris 1953)

LATROBE Benjamin Henry (Yorkshire 1.5.1764 - New-Orleans 3.9.1820). Cockerell'in yanında mimarlık öğrenimi ve Smeaton'ın yanında da kısa bir süre mekanik yapım yöntemi eğitimi gördükten sonra, *Greek Revival* tarzında iki önemli ev inşa etti. 1796 yılında gittiği Amerika'da, yirmi yıl içinde, bellibaşlı yapılarını (Richmond, Philadelphia, Baltimore ve Washington) gerçekleştirdi. Onun sayesinde Amerika neo-klasisizmi gerçekten özgün bir nitelik kazandı. Örneğin, Richmond'daki (1979) bir hapisane yapısında, Ledoux'nun eğretilemeli düşüncelerine özellikle yakındır; *Bank of Pennsylvania*'sı (1798-1800), Amerika'da, antik alnaca uygun bir "Grek" yapının bulunduğu ilk binadır. Bu iki bina yıkıldı. 1799 yılında, Amerika neo-klasisizmine özgü bir yuvarlak yapı (rotonde) eklenmiş bir su dağıtım fabrikası yaptı Philadelphia'da. 1804 yılından itibaren, sıra kemerleri ve açmaları Piranèse'i anımsatan Baltimore katedraline çalışmaya başladı. Birçok mimar gibi Washington *Capitole*'ünün yapımına katkıda bulundu. Latrobe'un bütün Roma ögelerinden arınmış katkısız Grek neo-klasisizmi, 1930'lu yıllara kadar Amerika'da etkili oldu (örneğin, Washington'daki *Jefferson Momorial*, 1934-1943).

T.Hamlin: *B.H. Latrobe* (Oxford and New York 1955) - J.E.Burchard and A.Bush-Brown: *The architecture of America* (Boston 1966) - J.M.Fitch: *Vier Jarhunderte Bauen in U.S.A.* (1968)

LEDOUX Claude-Nicolas (Dormans, Marne 1736 - Paris 19.11.1806). Blondel ve Trouard'ın atölyelerinde eğitim gördü. Burgonya'da kiliseler, köprüler inşa etti ve Paris'te birçok konak projesi yaptı: *Hallwyl* (1766), *Uzès* (1767), *Montmorency* (1770) konakları, *Guimard* evi, *Thélusson* konağı (1783) ve *Bénouville* şatosu (1768). 1774 yılından itibaren sanayi mimarisiyle ilgilenmeye başladı: İdeal bir kent için projeler yaptı, *Arc-et-Senans* tuz fabrikalarını ve Besançon tiyatrosunu inşa etti. Kralın buy-



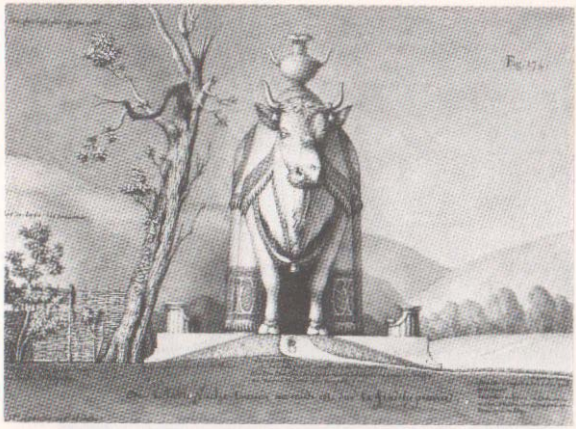
Rotonde de la Villette, Paris

ruğu üzerine, 1775 yılında, Paris vergi toplama kapılarını yapmaya girişti ve bu yapılardan büyük ölçüde "rotonde" (yuvarlak yapı) ve Grek yalınlığına sahip kitleler kullandı. Bu yapılar Devrim sırasında kısmen yıkıldılar ve Ledoux tutuklandı. 1793 yılında, temel yapıtı olan *De l'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (1. cilt, 1804) adlı yapıtını yazdı.

"Devrim mimarları"nın en önemlisi olan Ledoux, yapılarıyla ama daha çok düşsel planlarıyla, mimarinin ilkel biçimlerine dönüşü salık verdi: Yapının işleviyle ilişkili silindir, piramit, prizma, koni ya da küresel biçimler (örneğin korucu evi). Ledoux, Boullée'nin tersine, hemen hemen her zaman gerçekleşebilir düşlerle yetindi. Sanayi yapılarında (*Arc-et-Senans* tuz fabrikaları özellikle), kullandığı neo-klasisizminde görülen bazı özentili uygulamaları hiç kuşkusuz Piranèse gibi sanatçılardan esinlenmiştir.

Y.Christ: *Projest et divagations de Calude-Nicolas Ledoux, Architecte du Roi* (Paris 1961) - Catalogue d'exposition: *Architecture de la révolution, Boullée-Ledoux-Lequeu*, Kunsthalle, Hambourg (1791)

LEQUEU Jean-Jacques (Rouen 1757 - Paris 1825). 1780'li yılların başlarında Soufflot'nun yanında çalıştı; 1783 yılında İtalya yolculuğu yaptı ve antik tapınak biçiminde iki kır evi inşa etti. Zengin soylu sınıf hizmetindeki kısa meslek yaşamına ne yazık ki Devrim son verdi. Kadastro memuru oldu ve 1801-1815 yılları arasında haritacı olarak çalıştı. Yoksul ve unutulmuş olarak öldü. Satamadığı taslaklarını 1825 yılında Ulusal Kitaplığa (dönemin Krallık Kitaplığı) bağışladı. Bu çok ilginç taslaklarda, Ortaçağ ile egzotizmin, yapay yıkıntılar ile tuhaflıkların, Grek tarzı ile pagodaların hiçbir üslûp sınırlaması olmaksızın birbirine karıştığı ilginç düşsellikler egemendir. Sona eren XVIII. yüzyılın beğenisini tamamen temsil ediyormuş gibi görünseler de, bu taslaklarda, kendilerine gerçeküstü bir şeyler veren us dışı ve duygusal ögeler vardır. En şaşırtıcı romantik taslaklardan biri,



"Güneye Bakan Yeşil Çayırda Sığır Ahırı". Tasarı

"Güneye Bakan Yeşil Çayırda Sığır Ahırı" olanıdır; tasarlanan ahır dev boyutlu bir inek biçimindedir.

Catalogue d'exposition *Architecture de la Révolution, Boullée-Ledoux-Lequeu*, Kunsthalle, Hambourg (1971)

MONTOYER Louis de (Marimont, Hennegau 1749 - Viyana 1811. Saray mimarlığını yaptığı Sachsen-Teschen dükü Albert için Belçika'da birçok yapı inşa etti. 1782-1784 yılarında, Avusturya Hollanda'sı genel valisi ve arşidüşes Marie-Christine'in kocası Sachsen-Teschen dükü Albert için Brüksel yakınlarındaki Laeken şatosunu yaptı. 1795 yılında geldiği Viyana'da 1802'de saray mimarı oldu. Montoyer'nin 1795 yılında, değişiklikler yaparak yeniden düzenlediği Silva-Tarouca sarayına, dük Albert, kısa bir süre sonra bütün dünyada ünlenecek olan desen ve gravür kolleksiyonlarını, zengin sanat kolleksiyonlarını yerleştirdi: Böylece Albertina doğmuş oldu. Montoyer'in Viyana'daki başarıları öylesine bir düzeye ulaştı ki, saray kısa bir süre sonra kendisine büyük tasarılar verdi: 1804-1807 yılları arasında, Viyana neoklasisizminin en uyumlu ürünlerinden biri olan *Hofburg*'un görkemli tören salonunu yarattı. Burada, Rusya'nın Viyana sefiri prens Rasoumovski'nin (1803-1807) görkemli sarayı örneğinde olduğu gibi, Montoyer'nin, bir "sütun perdesi" ile büyük salonların görkemini vurgulamayı amaçlayan temel düşüncesi ortaya çıkar: Birkaç kat yükselen devsel sütunlar, görkemli salonların çıkıntılarla çevrili bir bölümünü oluştururlar. Montoyer'nin en şaşırtıcı mekânsal yaratılarından biri, Viyana'daki Rasoumovski sarayına yaptığı, bir kubbeye örtülü yuvarlak yapıdır (rotonde). Beyaz mermer ile yaldızlı yapay mermerlerin, devsel Korent sütun başları ile tekneli zengin tavanların uyumu Montoyer'nin yeteneğinin ayırtedici özelliğidir.

R.Wagner-Rieger: *Wiens Architektur im 19.Jahrhundert* (Wien 1970) - *Klassizimus in Wien, Architektur und Plastik*, catalogue d'exposition, Historisches Museum, Wien (1978)

MOREAU Charles de (Neufchâteau yakınlarındaki Marimont, Haute-Marne, 1758 - Viyana 1840). 1794 yılında, prens Esterhazy'nin daveti üzerine Macaristan'a gidip, prensin Eisenstadt'taki şatosunu Devrim'in ütopik neoklasisizminin beğenisine göre yeniden düzenledi. Sarayın bahçeye bakan alnacı, belirgin Fransız niteliğiyle, arşidük Karl'ın *Weilburg*'unu gerçekleştirirken Josef Kornhäusel'i etkiledi. 1807 yılında, Viyana'da, *Apollosaal*'ı 1809-1813 arasında *Palffy* sarayını (Wallnerstrasse 6), 1819-1823 yılları arasında da eski *Nationalbank*'ı yaptı.

Moreau, Montoyer'nin görkemli ve dinamik neoklasisizminin ve barok anlayışının tersine, geç Viyana Biedermeir'i tarzında, küplerle yapım yönteminden bilinçli olarak yararlanır. 1815 Viyana Sergisi sırasında şenlikler için birçok yapı hazırladı.

R.H.Kastner: *das Werk des Architekten Kurl von Moreau* in: *Alte und moderne Kunst*, 12e année, fas. 92 (1967) - "Wien 1800-1850" catalogue d'exposition, Historisches Museum, Wien (1969) - R. Wagner-Rieger: *Wiens Architektur im 19.Jahrhundert* (Wien 1970)

NASH John (Londra 1752 - East Cowes Castle, Wight adası 1835). Robert Taylor'un yanında çalışmaya başladıktan ve Londra'ya ilk kez yerleşmeyi denedikten sonra gittiği Galler'de "villa"larıyla büyük bir başarı kazandı. Çok özgün ve kimi zaman fantastik yapılarına, bunları bezemekte kullandığı Ortaçağ ya da doğu ögeleri nedeniyle *the Picturesque* adı takıldı. Londra'ya dönünce, bahçe mimarı Humphrey Repton'la birlikte çalışmaya başladı; *Cronkhill* ve *Sandrige Park* gibi neo-klasik villaların projelerini birlikte yaptılar. Galler prensi (gelecekteki kral IV. Georges) için, 1815-1818 yılları arasında Brighton'da *Royal Pavillion*'u inşa etti; bu son derece garip yapının üslûbuna *indian gothic* adı verildi. (Nash bazan Lequeu'ye yaklaşır). Nash, kentçi olarak, Londra'daki Regent's Park'ın kuzey-doğu yüzünü, yani birkaç yüz metrelik *Chester* ve *Cumberland* cephesini, katı neo-klasik tarza

Cumberland Terrace, Regent's Park, Londra



dönüştürmekle görevlendirildi. En önemli projesi *Regent Street*'in değiştirilmesi çalışmasıdır. *Terrace*'ları, biçemsel bakımdan, neo-klasisizm ile *Picturesques* arasında yer alır: Ayrıntılar Grek özelliği gösterir, kompozisyon Palladio tarzının uzantısıdır, yapının bütünlüğü, doğaçtan, şaşırtıcı ve değişik bir sahne gibi abartılı görünür.

T.Davis: *The architecture of John Nash* (London 1960)

NOBILE Peter von (Camperstre yakınlarında Tesserete, Lugano kantonu 1774 - Viyana 1854). Roma'da öğretim gördükten sonra Trieste'de Padova'lı Saint-Antoine kilisesini inşa etti, ana kanalın ucunda bulunan yapıya 1849 yılına kadar çalıştı.

İmparator I. Franz tarafından Viyana'ya çağırıldı ve 1816 yılında Akademi'nin Mimarlık Okulu'na müdür olarak atandı; 1820 yılında, yeni ve çok modern bir eğitim programı hazırladı. 1817'den itibaren Viyana'daki *Hofburg*'un Ausseres Burgtor projesiyle ilgilendi. Nobile, Burgtor çalışmaları sırasında, Viyana'da Volksgarten'de, neo-klasisizmin en tipik yapıtlarındanbiri olan dorik *Theseustemple*'ı inşa etti (1819-1823); Atina'daki Thescion'un bir kopyası olan *Theseustemple*'a Canova'nın *Thêseus ve Kheirôn*'unu konu alan anıtsal heykeli konulacaktı (iklim nedeniyle, Semper ve Hasenauer'in yaptıkları Kunsthistorisches Mueseum'un merdiven boşluğuna konuldu). Nobile, 1820-1822 yılları arasında, gene Volksgarten'de, iki tapınağı, küçük boyutlu antik hamamları ve Palladio'nun villalarından esinlenilmiş ögeleriyle tam anlamıyla klasik tarzda, sütunlu yarım daire şeklinde bir yapı olan *Zweite Cortische Kaffeahaus*'u inşa etti. Dorik sertliklerine karşın yapıları başarı kazanan Nobile, prens Metternich için çalıştı, Salzbourg'daki *Mirabell* şatosunu onardı, Graz'ın Schauspielhaus'unda ve Kutsal Roma İmparatorluğu'nun naibi arşidük Jean'ın *Redoute*'unda çalışmalar yaptı. Çok kitlesel ama yetkin orantılı, katı bir neoklasisizm Nobile'nin mimarisinin ayırıedici özelliğidir.

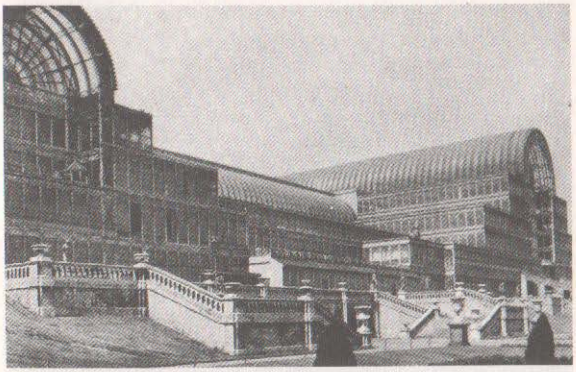
A.Lhotsky: *Die Baugesschichte der Museen und der Neuen Burg*, Feskschrift des Kunsthistorischen Museums, I.Teil (Wien 1941) - I.Köchert: *Peter Nobile, sein Werdegang und sein Entwicklung* (Wien 1951)

NÜLL Eduard van der (Viyana 9.1.1812 - Viyana 3.4.1868) ve **SICCARD VON SICCARDSBURG August** (Pest 1813 - Viyana 1868). Bu iki insanın yapıtları birbirinden ayrılamaz. 1828 yılında, Viyana Politeknik Okulu'na giren Eduard van der Nüll, burada Siccadsburg'la tanıştı; 1835'ten itibaren Akademi'de Peter von Nobile, Paul Sprenger ve Carl Roesner'in yanında çalıştı. 1838 yılında, ikisi birden bir Akademi yarışmasına katıldılar ve aynı ödülü kazandılar. Nobile bir Roma bursu kazanmalarına ve Kuzey İtalya, Fransa ve İngiltere'ye yolculuk yapmalarına olanak sağladı. 1843 yılında ikisi de Akademi'ye atandılar: Siccardsburg, Ludwig von Förster'in ardılı oldu, van der Nüll ise özel bir süsleme kürsüsü elde etti. Mimarlık çalışmalarının dışında, Viyana'nın en önemli öğretmenleri oldular: Ringstrasse'nin en ünlü sanatçıların onların sınıflarında yetişti: Ferstel, Hasenauer, Otto Wagner. Siccardsburg ve van der Nüll, Akademi'de, yeni bir üslûbun kuramsal temellerini geliştirdiler: Bu yeni tarz, kendisi yapım tipinin seçimini koşullandıran yapının işlevine uygunluğu savunuyordu. Ama, kuramsal aydınlıkları, pragmacılıkları ve pratik vargıları, bu iki adamın mimarilerini, XIX. yüzyılın ikinci yarısının "tüketim" tarihselciliğinin üzerine çıkardı. İlk büyük siparişlerden (Viyana *Carl-Theater*, van der Nüll'ün iç dekorasyonunu denetlediği Altlerchenfeld kilisesi, Viyana romantik tarihselciliğinin en önemli başyapıtlarından biri olacak olan Viyana *Arsenal*'inin bazı bölümleri, Viyana *Askeri Akademisi* için projeler) sonra, van der Nüll ve Siccardsburg, *Hofoper* projeleriyle ilk ödüllerini kazandılar. Operanın doğuş döneminc anıştırma yapmak için Floransa Rönesansı üslûbunda tasarlanan *Hofoper*, Ringstrasse romantik çağı başlangıç döneminin ilk ve sanatsal bakımından en önemli yapısı oldu. Yapının sanatsal dekorasyon programıyla Moritz von Schwind görevlendirildi: Schwind'in, Ringstrasse'nin büyük loggia'sında ve fuayedeki *Sihirli Flüt* freskleri, Alınan romantik resminin başyapıtları arasında yer alırlar. *Hofoper*'in gösteri salonu, imparator, imparatoriçe ve arşidük salonları İkinci Dünya Savaşı sırasında yıkıldı. Schwind'in bezeklediği loggia, görkemli merdiven ve fuaye kurtuldular. Van der Nüll ve Siccardsburg, gene Viyana'da, Dijon'daki Vogüé konağı ile Arras Belediye Sarayı'nın motiflerinden çok özgün bir biçimde esinlenen Haas büyük mağazasını ve Larisch-Moennich kontlarının sarayını inşa ettiler. *Hofoper* olgunluk dönemine erişmiş Viyana romantizminin en iyi temsilcisi ise, *Larisch-Moennich*, belki de, doruk noktasına ulaşmış Viyana tarihselciliğinin en özgün sarayıdır.

H.C.Hoffmann, W.Krause, W.Kitlitschka: *Das Wiener Operhaus* (Wiesbaden 1972)

PAXTON Sir Joseph (Woburn yakınlarında Milton Bryant, Bedfordshire 3.8.1803 - Sydenham 8.6.1865). İlkin Devonshire dükünün yanında bahçe mimarlığı yaptı. Sonra, arkadaşı George Stephenson'la birlikte bütün Avrupa'yı dolaştı. 1838-1842 yılları arasında Edensor örnek köyünü ve 1843-1847 yılları arasında da İngiltere'nin ilk halk parkı olan *Birkenhead* düzenli bahçesini yarattı. 1860 yılında, Glasgow *Queen's Park*'ını gerçekleştirdi. İlkin ağaç, daha sonra madeni malzemeden yaptığı seralarla başından beri ilgileniyordu. 1850 yılında, Londra büyük sergisinin (1851) ana binasının projesini yapmakla görevlendirildi, Hyde Park'a yaptığı *Crystal Palace*'da kesinlikle dökme demir yapı kulandı. XIX. yüzyılın bir mucizesi olarak selâmlanan bu yapı, 1852-1854 yıllarında sökülüp, Sydenham'da yeniden kuruldu ve 1836 yılında bir yangın sonucu yıkıldı.

Paxton'ın dehası, yapının ögelerinin hemen hemen tümünün sınai prefabrikasyonunu ve basit bir montajlı yapım yöntemini tasarlamaktan kaynaklanıyordu. Dekoratif



Crystal Palace, Londra

resimleri, islâm tarzı süslemeleriyle doğu modasının İngiltere'de tanıtılmasına katkıda bulunan Owen Jones yapmıştı. *Crystal Palace*'ın başarıya ulaşmasından sonra, 1852 Dublin, 1853 New York, 1854 Münih evrensel sergilerinde ve 1873 yılında, Viyana'da, cam kubbelerin en büyüğü olan *Rotonde*'da bu yapının yöntemi kullanıldı.

G.F.Chadwick: *The works of sir Joseph Paxton* (London 1961)

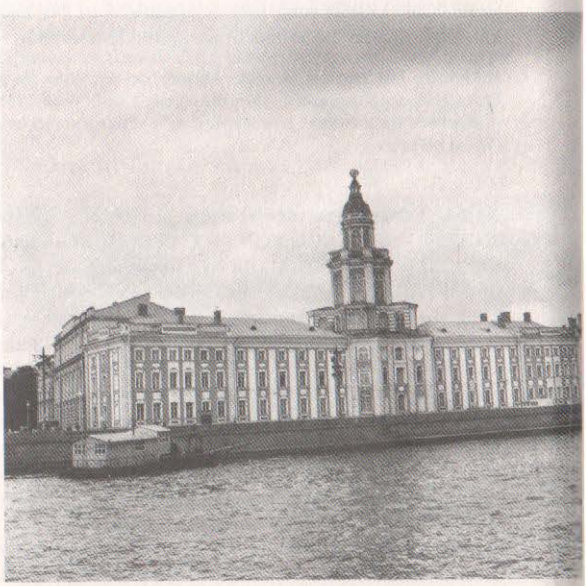
PERCIER Charles (Paris 22.8.1764 - Paris 5.9.1838) **FONTAINE**'e bakınız.

PIERMARINI Giuseppe (Foligno 18.7.1734 - Foligno 5.2.1808). Ustaları Posi ve Vanvitelli'den miras aldığı barok tasarımı duygusuna tam anlamıyla klasik bir etkinlik kattı. Avusturya imparatoriçesi Marie-Thérèse döneminde, Avusturya sarayı tarafından davet edildiği Milano'da katkısız neo-klasisizmi benimsedi. İmparatoriçe Marie-Thérèse tarafından ısmarlanan *Teatro della Scala*, Milano'daki Palazzo *Belgiojoso* (1779) ve *Monza* kraliık villası, kuzey İtalya'da, 1770-1780 yılları arasının en önemli neo-klasik yapıtları arasında yer alırlar. Piermarini'nin üslûbu, büyük bir kompozisyon aydınlığı, Palladio biçimlerinden yapılan zarif alıntı ve belli bir çarpıcılık özelliğiyle belirginleşir. Milano Brera Akademisi mimarlık profesörü, Avusturya imparatorunun mimarı ve Lombardiya'nın yapılar denetçisiydi. Yirmi beş yıl boyunca Milano'da kentçilikle ilgilendi. Ancak Fransız işgali meslek yaşamına son verdi: 1798 yılında çekildiği Foligno'da neredeyse unutulmuş durumda öldü.

POELAERT Joseph (Brüksel 1817 - Brüksel 1879). 1850-1859 arasında yaptığı çalışmalar arasında, Brüksel'deki *Colonne du Congrès*'yi, okulları ve Laeken'deki kraliık mezarlık kilisesini anabiliriz. Brüksel Adalet Sarayı için açılan yarışmada birincilik ödülü (1860) kazandı. 1866 yılında yapımına başladığı yanının tamamlanışını göremedi (1883). Poelaert'in son derece özgün bu temel yapıtı, XIX. yüzyılın en büyük bireysel yapım çalışmasıdır. Neoklasik motifler kullanmasına karşın, tarihselci mimari öğelerinden pek gelenekçi olmayan bir tarzda yararlanmıştır. Gotik ve bazı Rönesans ögeleri, anıtsal, hattâ devsel boyutlara ulaşırlar ve bilinçli olarak yaratılmış ayrıntı uyumsuzluklarıyla çekicilik kazanırlar. Bu yapının en büyük hayranlarından biri, çevresinde her zaman şiddetli tartışmalara neden olan, Paris Operası mimarı Charles Garnier idi.

QUARENGHİ Giacomo (Valle in Magne, Bergamo 20.9.1744 - Saint-Pétersbourg 18.2.1817). 1763 yılında, ressam Anton Raphael Mengs'in etkisinde kaldığı Roma'da, ilkin özellikle resim, desen ve İlkçağ sanatıyla ilgilenmeye başladı. Palladio'nun *Quattro Libri*'sinin keşfi ve Fransız çizimcisi Derizet ile tanışması mimarlık mesleğini seçmesinde etkili oldular. 1771 yılında, Bubiaco'da Benediktinlerin *Santa Scholastica* kilisesini inşa etti. İlkçağ örneklerine sıkı sıkıya bağlı olan bu kilise, Quarenghi'nin İtalya'da gerçekleştirdiği tek yapıdır. Winckelmann'ın dostu Reiffenstein'ın aracılığıyla, Saint-Pétersbourg'da Büyük Katerina'nın maiyetine girdi. Rakipleri mimar Vallin de la Mothe ve Clérisseau'ya karşın ölünceye kadar (1796) çariçenin gözdesi olarak kaldı. Quarenghi, Saint-Pétersbourg'da *Devlet Bankası*'nı, *Bilimler Akademisi*'ni, *Ermitage* tiyatrosunu, *Peterhof* yazlık konutunda *İngiliz Konağı*'nı, Tsarzkoie-Selo'da (bugünkü Puşkin) Alexandre'ın sarayını ve birçok özel saray inşa etti. 1810 yılında, Napoleon için bir zafer tâkı inşa etmek için Bergamo'ya geri döndü; 1811'de, arşidüşes Maria Beatrix von Modena-Este'nin sarayının değiştirilmesi ve içinin dekorasyonu için Viyana'da çalıştı. Quarenghi'nin üslûbu, Pal-

Bilimler Akademisi, Saint-Petersbourg



ladio ile İlkçağ sanatı sevgisinin izlerini taşır; Giulio Romano, Sangallo de Bramante'nin yapıtlarının ve aynı zamanda dönemin düşüncelerinin (Gabriel, Ledoux, Adam) izlerine rastlanır.

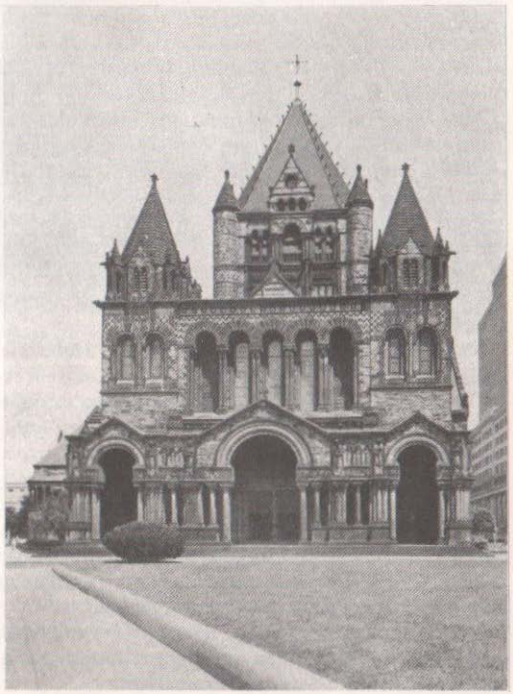
Catalogue d'exposition: *Disegni de G.Quarenghi,* Fondaisone Cini (Venice 1967)

REMY Ludwig von (Reichshofen, Alzas 1776 - Viyana 1851 ya da 1856). Viyana'da II. Franz'ın sarayının resmi mimarı olan Remy, başlıkları ananasa benzeyen sütunları olan yüz otuz metre uzunluğunda camdan eviyle ünlüdür. Viyana'daki *Hofburg* Kaisergarten'in düzenlenmesi sırasında, 1822'den önce inşa edilen bu demir yapı, bu tür mimarinin en önemli örneklerinden biri olarak (yapı 1901 yılında yıkıldı ve yerine kış bahçesi yapıldı) anılmıştır. Remy'nin *Hofburg*'u değiştirme projeleri, bir kez daha en iyi gelenekte birleşmiş olan Fransız ve İtalyan esinlerini içerirler ve Viyana Biedermier'inin katılığına görkemli bir açılım getirirler.

F.Antoine: *Der Wintergarten in der Kasierlich-Koniglichen Hofburg zu Wien* (Wien 1852) - A.Lhotsky: *Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Burg,* Festschrift des Kunsthistorischen Museums (Wien 1941)

RICHARDSON Henry Hobson (New Orleans 1838 - Brooklin, Mass., 1886). Harvard'ta öğrenim gördükten sonra gittiği Paris'te, 1859-1865 yılları arasında, Güzel Sanatlar Akademisi'nde okudu. Bundan sonra önce New York, sonra Brooklyn'de çalıştı. İkinci İmparatorluk tarzının büyük oranda etkisinde kalmış olmasına karşın, kısa bir süre sonra "Richardsoniarı Romanesque" adı verilen özgün bir üslûp geliştirdi. Roma katedrallerinden neredeyse eskil biçimlere kadar ögeler içeren, büyük bir romantik güce sahip üslûbu Amerika Birleşik Devletleri'nde Sullivan'ın yapıtında ve 1890 yılları Avrupa mimarisi üzerinde etkili oldu. Richardson'un en özgün yapıları arasında Chicago'daki *Marshal Field Wholesale Store* (1885-1887) Glessner'ın Chicago'daki konağı ve gene aynı dönemden New York'taki *Sherman-House* yer alırlar.

Trinity Kilisesi, Boston, Mass.



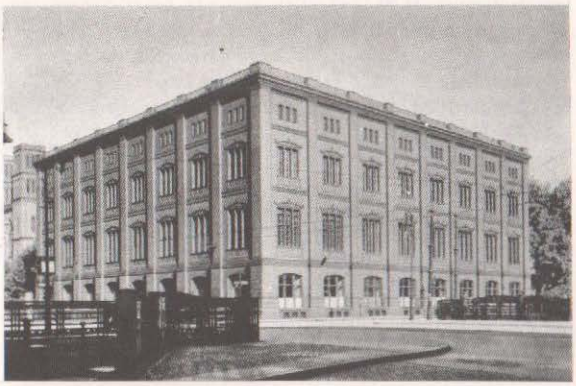
H.R.Richardson: *The architecture of H.H.Richardson and his times* (Hamben, Connecticut 1961)

ROSSI Carlo Ivanoviç (Napoli 18.12.1775 - Saint-Pétersbourg 1.4.1849). Bu İtalyan mimar 1808 yılından sonra Moskova'da çalışmaya başladı ve 1814'ten itibaren Pavlovsk yazlık konutunda çalışmalar yaptı. 1816'da, Saint-Pétersbourg'da imparatorluk mimarı oldu. Quarenghi ve Thomas de Thomson gibi en önemli rakiplerinin ölümünden sonra Saint-Pétersbourg'un bellibaşlı yapılarını gerçekleştirmekle görevlendirildi. Bu çalışmalar bağlamında dört alanı düzenledi: Yeni *Michailov* sarayıyla birlikte Michael alanını ve *Alexandra* tiyatrosu yakınlarındaki anıt takımını gerçekleştirdi; *Kışlık Sarayın* önundeki Ordu Alanı'nın mimarlık çalışmalarını ve *Senato Alanı*'nı (bugünkü *Dekabristler Alanı*) tamamladı; alanlardan birine, Alexandre sütunuyla birlikte büyük Genel Kurmay (1819-1825) binasını, ötekine ise *Senato* ve *Din İşleri Kurulu* (Synode) binalarını dikti. Rossi'nin binaları genellikle uzun cephelidir; sarı kaba sıva zemin üzerine beyaz renkli dekoratif resimler yapılmıştır.

V.A.Parov: *L'Architecte Carlo Rossi* (Moscou 1937)

SCHINKEL Karl Friedrich von (Neuruppin 1781 - Berlin 1837). Schinkel'i mimarlığa Friedrich Gilly yönlendirdi; mimarlık eğitimine Friedrich'in babası David Gilly'nin yanında başladı. 1803-1805 yıllarında İtalya'ya yaptığı bir gezide İlkaçağ yapılarını hayranlıkla inceledi, sonra Paris'i ziyaret etti. Berlin'e dönünce, siyasal durum büyük yapım siparişleri için elverişli olmadığından vaktini resim çalışmalarına ayırdı: Romantik panoramik tablolar yaptı ve aralarında en ünlüsü *Sihirli Flüt*'ünki olmak üzere tiyatro dekorlarıyla ünlendi. Daha sonra kentçilik dairesine baş mimar oldu ve 1816 yılında ilk büyük siparişini aldı: Berlin'deki *Neue Wache.* Bunu, 1818'de *Schauspielhaus,* 1825'te *Alte Museum,* 1831'de Dresden'deki *Hauptwache,* 1830-1837 yılları arasında Potsdam'daki *Nikolaikirche* ve özellikle alışılmış tekniğini (sıvasız tuğladan cepeler: *Werdersche Kirche,* 1824-1830; *Bauakademie*) göz alıcı biçimde kullandığı bazı yapılar izledi.

Schinkel, kuramsal ilkelerinde ve bazı gerçekleşmemiş projelerinde ulusal bir gotiğin savunucusu olarak görünür, ama sonuç olarak, Prusya hanedanının isteklerini



Bauakademie, Berlin

karşılamak için siparişlerinin çoğunu katı bir neo-klasik anlayış içinde gerçekleştirmek zorunda kalmıştır. Bununla birlikte, prens şatoları dizisinde, *Babelsberg* (1834) neogotik şatosunu ve Aşağı-Silezya'daki *Kamenz* şatosunu inşa etti. 1830 yıllarındaki mimarlık düşünceleri, 1826 yılında Fransa ve Ingiltere'nin sanayi kentlerine yaptığı bir gezinin izlenimleriyle etkilendi. Schinkel'in sevdiği sıvasız tuğla cepeler, onun için, ulusal gotik üslûp ile bir klasik tarzın ilkeleri arasında bir bireşim yaratmak olanağı gibidir. Çoğu gerçekleşmemiş olan geç dönem projeleri mimari düşüncesinin ulaştığı sonucu gösterirler: Berlin'de büyük mağaza (1829), kral Othon von Wittelsbach (1834) için tasarlanan ama rakibi Leo von Klenze yüzünden yapımı gerçekleşmeyen Akropol üzerindeki şato. Bununla birlikte birçok sipariş gerçekleştirdi: Küçük villalar, büyük şatolar, mobilya taslakları, Berlin'de bina bakım ya da kentçilik çalışmaları. Ama, hayattayken saygın bir yeri olan ve Prusya'da neo-klasisizm ile ulusal gotik'i temsil eden Schinkel, XIX. yüzyılın sonundan itibaren önemini yitirdi. İşlevsel ve insansal bir mimarinin esinleyicisi ve öncüsü olarak önemi, ancak Bauhaus döneminde yeniden keşfedildi.

P.O.Rave: *Karl Friedrich Schinkel* (München 1953) - H.G.Pundt: *Schinkel's Berlin, a study in environmental Planning* (Cambridge, Mass., 1972) - C.Zoege von Manteuffel: *Schinkel und Semper - Idee und Ratio als Grundlage der Stilbildung*, in: *Gottfried Semper und die Mitte des 19.Jahrhundert*, Eidgenössische Technische Zürich, Bâle und Stuttgart (1976)

SEMPER Gottfried (Hambourg 29.11.1803 - Roma 15.5.1879). Hukuk ve matematik öğrenimi gördükten sonra mimariye yöneldi ve 1825 yılında Münih'te Gärtner' in yanında, 1826-1830 arasında Paris'te Gau ve Hittorff'un yanında, daha sonra da 1830 yılından itibaren İtalya'da çalıştı. Bu yıllar boyunca, modern Avrupa mimarisinde antik ögelerin kullanımına ilişkin kuramlar ve özellikle, antik biçimlerin ancak Rönesans biçimlerine uyarlanarak güncel ve tutarlı olabileceklerini ileri süren bir ilke geliştirdi. Bu anlayış, 1833 yılında Berlin'de Schinkel'i ziyaretiyle onaylanmış oldu.

Schinkel'in kendisini salık vermesi üzerine Dresden Mimarlık Okulu'na müdür oldu, ve bu kentte 1834'ten 1849'a kadar çalıştı. Halâ İtalyan antik sanatının izlerini taşıyan, *Eski Yunanlar ve Romalılarda Renkli Mimari ve Heykel Üzerine Ara Açıklamalar*'ını (1834) kaleme aldı. Dresden'de sahte roman tarzında bir sinagog (1838-1840); sonra, 1869 yılında yanan Hoftheater'i (1838-1841) ve Zwinger'in kanadını tamamlayan resim galerisini inşa etti. Bu çalışmalarına koşut olarak, Hambourg'un yangında yıkılan merkezinin yeniden inşası ve Hambourg'un Nicolaikirche'si (1844) için planlar hazırladı. Semper, 1849 yılında, mayıs ayı devrimci hareketlerine katılmak için Dresden'den ayrıldı. Sığındığı Londra'da, 1851 büyük sergisinin planlarının hazırlanmasına ve yapımına önemli katkılarda bulundu. Serginin pratik zorunlulukları, ama aynı zamanda dekoratif sanatlar ve sınai üretim ile karşılaşmasından XIX. yüzyılın en önemli kuramsal yapıtlarından biri çıktı: *Wissenschaft, Industrie und Kunst, Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühl* (1852,Bilim, Sanayi ve Sanat, Ulusal Bir Sanat Duygusu Yaratmak İçin Öneriler). Semper'in düşünceleri, sanayi ve sanata ilişkin Avrupa düşüncesi için büyük bir önem kazandı. Müzeciliğe ilişkin eğitici düşüncesi, Londra'da yeni kurulan Victoria and Albert Museum tarafından kabul edildi. Viyana'da, Eitelberger, Semper'in düşüncelerini benimsedi ve imparator Franz-Josef, 1869 yılında, bir Dekoratif Sanatlar Okulu'yla tamamlanan Avusturya Sanat ve Sanayi Müzesi'ni (günümüzde Uygulamalı Sanatlar Müzesi) kurdu. Bu dönemden sonra Semper Viyana'da öylesine büyülü bir etki yapmaya başladı ki, imparator Franz Josef 1869 yılında onu XIX. yüzyılın en büyük yapım projelerinin planlarını hazırlamakla görevlendirdi: Yeni imparatorluk sarayı, Hofmuseen, Burgtheater, vb., ile Viyana Kaiserforum'u.

1855 yılında, kendisinin Winterthur belediye sarayı (Roma esinli) olarak yaptığı Zürih Polytecnikum'una atandı. Zürih yıllarında (1855-1871), oğlu Manfred Semper'in yönetiminde yeniden inşa edilen Dresden Hoftheater'inin yeniden yapım planlarını hazırladı. Öğretim deneyiminin ürünü olan *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*'i (Teknik ve Mimari Sanatlarda Üslûp, 1. ve II. Bölüm, 1861-1863; mimarlığı konu alan III. Bölüm tamamlanamadı) ve Zürih'de kaleme aldı.

1869 yılında, prens Constantin von Hohelohe-Schillingsfürst, Hofburg ve müzelere yapılacak yeni ekler konusunda danışmak için Semper'i Viyana'ya çağırdı. Semper'in önerileri kabul edildi ve 1970 yılında, Viyana Hofburg'u Michaeler kanadı da içinde olmak üzere sarayın tümünü kapsayan taslaklarını sundu. Kendisine çalışma arkadaşı olarak genç Carl von Hasenauer'i seçti, ancak aralarındaki derin düşünce ayrılıkları yüzünden denetimi Hasenauer'e bırakarak 1876 yılında çalışmalardan çekildi. Dönemin biçimsel zorunluluklarına uyarlanmış Roma ve Rönesans öğelerinin kullanımının özelliklerini verdiği Semper'in yapıtları, XIX. yüzyılın en önemli ürünleri arasında yer alırlar ve kuramsal yazıları önemlerini tarihselciliğin ötesinde korumuşlardır.

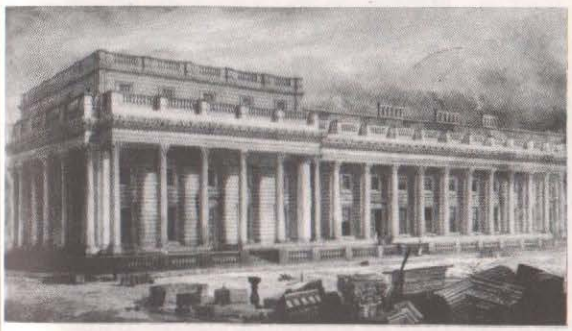
G.Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Asthetik* (Mittenwald 1977) - U.Planner-Steiner und K.Eggert: *Friedrich von Schmidt, Gottfried Semper, Carl von Hasenauer* (Wiesbaden 1978)

SICCARD VON SICCARDSBURG August (Pest 1813 - Viyana 1868) **NÜLL'e** bakınız.

SOANE Sir John (Goring-on-Thames 10.9.1753 - Londra 20.1.1837). On beş yaşında mimarlık tutkusuna kapılan Soane çıraklık dönemini önce George Dance'ın yanında, 1772'den sonra da Henry Holland'ın yanında geçirdi. 1778 yılında William Chambers onu krala takdim etti ve kendisine bir İtalya yolculuğu (1778-1780) bursu sağladı. Soane Roma'da Piranèse ile tanıştı ve çağdaşlarının çoğu gibi onun etkisinde kaldı. 1806 yılında, Londra Krallık Akademisi'ne mimarlık profesörü oldu.

Bir kuramcı olarak, Piranèse'in pittoresk ve fantastik görüşlerini açıkca çürüğe çıkarmasına karşın, mimar olarak onun mekân düşüncesinden büyük ölçüde yararlandı. Soane daha yirmi üç yaşında, Piranèse'in Ponte Magnifico'sundan esinlenerek yaptığı görkemli köprüsüyle bir altın madalya kazandı. 1788 yılında mimarlığına atandığı İngiltere Bankası'na (Bank of England) yıllarca çalıştı.

Bu devsel yapı bütünlüğü 1927-1930 yıllarında öylesine değişikliğe uğradı ki özgün yapısıyla büyük bir ilişkisi kalmadı.



Whitehall, Londra

Yalnızca duvar gözleriyle eklemlenen ve "Tivoli" tarzında "Korent" sütunlarıyla ahenklenen penceresiz devsel çevre duvarı bu yapının en önemli özelliğiydi. XIX. yüzyılın en önemli mimarları arasında yer almasına karşın, Soane'ın yapılarının çoğu bugün yıkılmış durumdadır. Whitehall, St.James (1791), Chelsea Hospital (1807) onun yapılarıdır; krallık mimarı olarak Nash ve Smirke ile birlikte Richmond Park, Kew Gardens ve Hampton Court Palace'ı (1814-1832) gerçekleştirmiştir. Bank of England'ın yapımıyla olgunluğuna ulaşan Soane'in üslûbu, Vitrivius ve Palladio'nun mirasının, yani klasik sütun ve saçağın çizgisel ve iki boyutlu dekoratif ögelere dönüştüğü özentili bir klasisizmden kaynaklanır. Soane, 1800'den sonra, tamamen Regence pittoresk üslûbunda, gotik ve Pompei tarzı ögeler de kullandı.

A.T.Bolton: *The Works of Sir John Soane* (Londan 1924) D.Stroud: *The Architecture of Sir John Soane* (London 1961) D.Wiebenson: *Sources of Greek Revival Architecture* (London 1969)

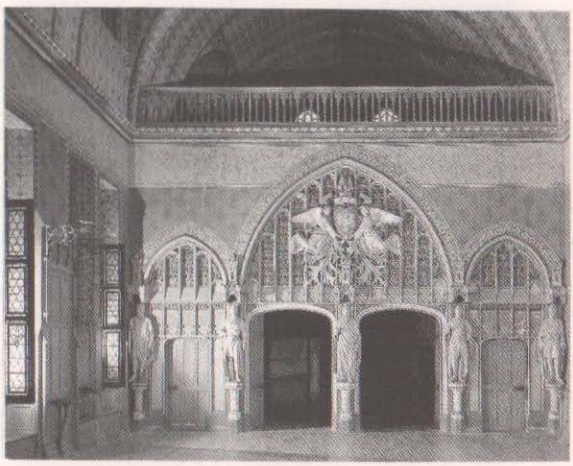
SOUFFLOT Jacques Germain (Auxerre yakınlarında Irancy 22.7.1713 - Paris 29.8.1780). Lyon'da öğrenim gördükten sonra gittiği Roma'da (1731), 1734 yılından itibaren Fransa Akademisi'nin burslusu oldu. Lyon için (Hôtel-Dieu hastanesinin cephesi, Borsa kapısı odası) projeler yaptıktan sonra, Kralın yapılar yöneticisi Marquis de Vandières ile 1750 yılında İtalya'ya gitti. 1753-1756 yıllarında Lyon tiyatrosunu yaptı.

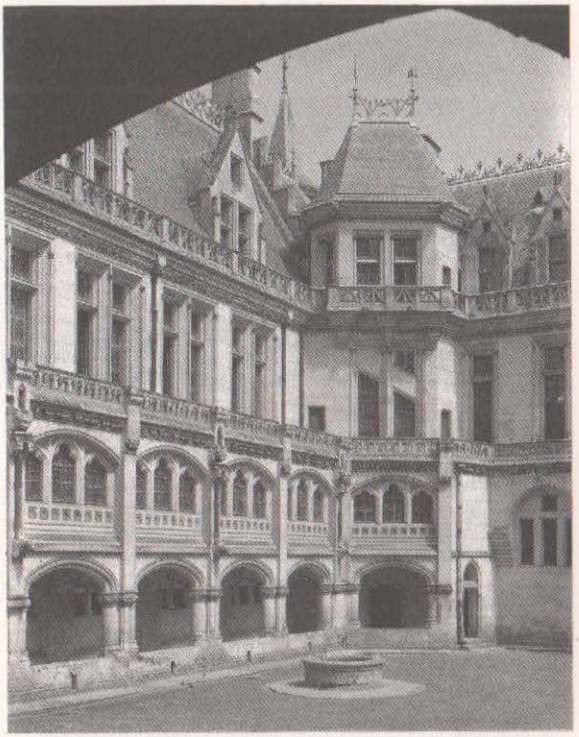
1755 yılında yeni Sainte-Geneviève kilisesi ve Hukuk okulunun mimarlığına atanmasını Marigny Markisi olacak olan Vandières'e borçludur. Öteki önemli yapıtları arasında, Paris'teki Fontaine de l'Arbre Sec (1776), Orangerie ve Blois yakınlarındaki Ménard şatosunun Nympheum'u, Chatou şatosunun parkındaki Mağara (Grotte), vb., yer alırlar. Soufflot, 1773 yılında, Lyon kenti yapılar denetçisi oldu; 1776 yılında Kral'ın yapılarının Genel Yöneticiliğine getirildi. Yapılarında, Paestum tapınaklarının katkısız Grek uslûbunu tutarlı bir biçimde dile getirmeye çalıştı. Ayrıca, gotik mimarisinin ilk hayranlarından biriydi.

J.Mondain-Monval: *Soufflot, sa vie, son oeuvre, son esthétique* (Paris 1919)

VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel (Paris 27.1.1814 - Lozan 17.9.1879). Tarih ressamı Delécluze'ün yeğenidir. 1831 yılında, Güney Fransa'ya yaptığı ilk inceleme gezisine, sonra yaptığı Normandiya, Loire kıyısı ve Piri-

Pierrefonds Şatosu: Kahramanlar Salonu Tribünü





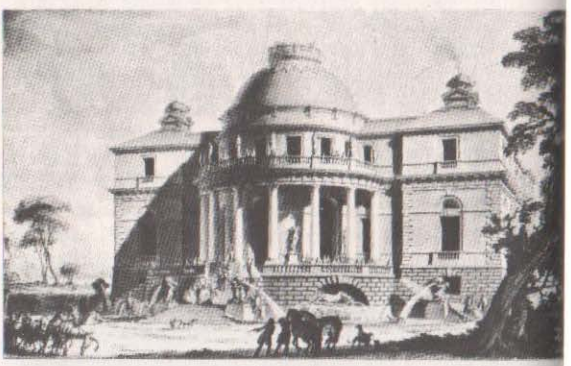
Pierrefonds Şatosu: İç avlu

neler yolculuklarına onunla birlikte çıktı. On altı yaşından itibaren desen çalışmaları yaptı. Ne düşüncelerini, ne de profesörlerini kabul ettiği Güzel Sanatlar Okulu'na gitmek istemiyordu. Özellikle, Victor Hugo'nun etkisiyle Ortçağ mimarisini incelemeye yöneldi. 1840 yılında, Paris'teki Sainte-Chapelle'in ve Vézelay'daki Saine-Madeleine kilisesinin onarım çalışmalarına "denetçi" oldu, ve 1845 yılından itibaren, Lassus'la birlikte, Paris Notre-Dame'ı için çalıştı. III. Napoleon tarafından Picrrefonds şatosunun onarımıyla görevlendirildi. Bunların yanısıra özel konutlar ve teknik yapılar yarattı. Önemli kuramsal yapıtların yazarı olan Viollet-Le-Duc, tarihsel yapıların korunması alanında uzmandı: Yazılı yapıtları arasında, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1853-1868); *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance* (1855-1857); *Entretiens sur l'architecture* (1858-1872). Yeni mimari için Viollet-le-Duc'ün önemi, akılcılığından ve yapısal ilişkilerdeki mantıksal titizliğinden kaynaklanmaktadır.

Catalogue d'exposition *Viollet-le-Duc, 1814-1879. Monuments historiques* (Paris 1865) - Catalogue d'exposition *Viollet-le-Duc*, Galeries nationales du Grand-Palais (Paris 1980)

WAILLY Charles de (Paris 1730 - Paris 1798). Hemen hemen bütün çağdaşları gibi, Peyre ile birlikte yaptığı İtalya yolculuğu sırasında Roma'da incelediği Caracalla ve Diocletianus'un Hamamlar'ından özellikle etkilendi. Marigny markisinin dostu olduğu için Mimarlık Akademisi'nin birinci sınıfına alındı. Böylece parlak meslek yaşamı başlamış oldu. Versailles'ın denetçi yardımcılığına getirildi, Opera'nın yapımı için Gabriel'le çalıştı ve birçok özel saray yaptı.

1771 yılında Resim Akademisi'ne kabul edildi. En büyük başarısı, Peyre ile birlikte inşa ettiği, Paris'teki Odeon yapısıdır. XV. Louis Alanı'nın ve Saint-Louis Adası ile Louviers arasındaki kavşağın değiştirimiyle görevlendirildi. En görkemli projeleri arasında, İlkçağ sanatından esinlenmiş bir alanın merkezi olarak tasarlanan bir Théatre des Arts projesi yer alır. 1785 yılında Cassel'e davet edildi; Rusya çariçesi II. Katerina için, Starov, Volkov ve Bashenov gibi mimarları etkileyecek olan planlar yaptı.



II. Katerina'nın Konağının Bir Alnacının perspektif görünüşü

Catalogue d'exposition Académie de la France à Roma, *Piranèse et les Français, 1740-1790* - D.Rabreau: *Charlesde Wailly dessinateur*, l'Information d'Historie de l'Art (1792).

WYATT James (Weefort 3.8.1746 - Londra 5.9.1813). XVIII. yüzyılın en tutulan mimarları arasında yer alıyordu. Ayasofya ve Roma Pantheon'u üslûplarının bir karışımı olan ünlü Londra Pantheon'unuyla (1769-1772) üne kavuştu. Krallık sarayları, beş katedral, on yedi kilise, sekiz piskoposluk yapısı ve yüzden fazla kır evi yaptı...

Mimarlık çalışmalarına Venedik ve Roma mimarisini incelediği İtalya'da başladı ve bütün moda mimari üslûplarında deney kazandı. Neo-klasik ve neo-gotik, ünlü Adam kardeşlerin öykünmecisi ve bir "pittoresk" tarzın temsilcisi olarak ünlendi. En beğenilen yapıtları arasında Heaton House (Lancashire, 1772) ve Hevingham Hall (Suffolk, 1780-1784), Goordwood House (Sussex) ve Dollignton House (Glocestershire, 1798-1808) yer alırlar.

Englische Architekturzeichnungen des Klassizismus 1760-1830 catalogue d'exposition (München 1979)

Edebiyat

Romantik Yazar

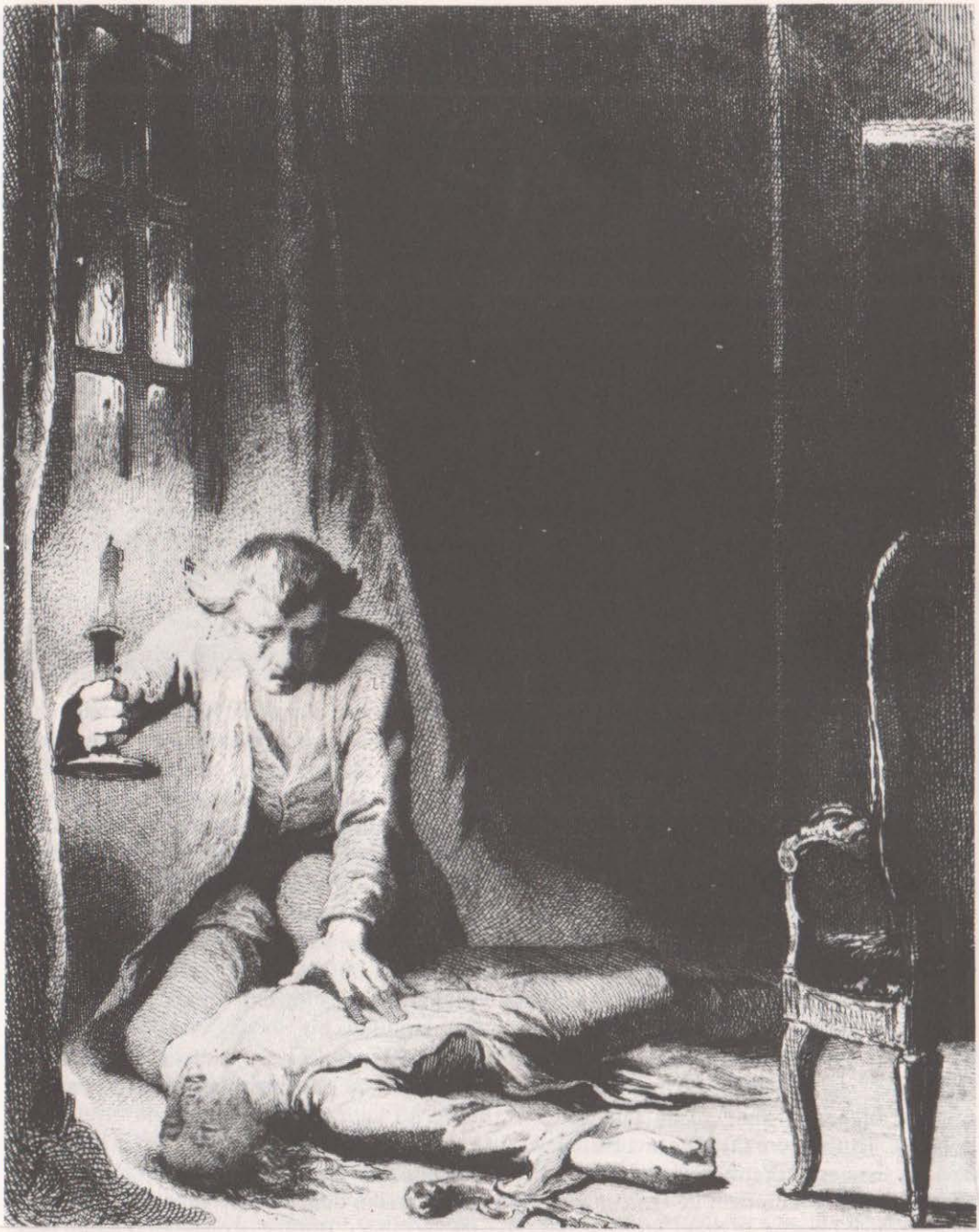
Stendhal, 1823 yılında, *Racineet Shakespeare* (Racine ve Shakespeare) adlı yapıtında Romantizm'le ilgili olarak şunları yazıyordu: "Romantizm, alışkanlıklarının ve inançlarının bugünkü durumunda insanlara mümkün olan en fazla zevki verebilecek yazın yapıtlarını sunma sanatıdır. Klasisizme gelince, aynı insanlara göre Romantizm'in tersine, büyük dedelerine mümkün olan en yüksek zevki vermiş olan bir edebiyatı simgelemektedir".

Öyleyse, romantik izlek ya da biçemden (üslûptan) söz etmeden önce, romantik'in yazınsal mizacının ana niteliklerini belirtmek, alımlama estetiğinin benimsediği yöntemi kullanarak "beklenti ufku"nu dile getirmek uygun olur.

Romantik, kendi varlığında kendini, uyumsuz, aykırı biri olarak duyumsar; kendi kendisi, yeni, saf, öngörülmemiş (ama bu hiç kuşkusuz onun öncellerinin bulunmasına engel değildir) olmak ister. Bir kalıtçı (mirascı) ya da ardıl (halef) olmayı kabul etmez; bu özelliğiyle de, klasikten ya da Rönesans sanatçısından ayrılır. Baudelaire bu konudaki düşüncesini şöyle dile getirir: "Son zamanların kargaşasını anımsayacak olursak, aralarından pek azı Romantizm'i bulduğu için, pek az romantik kalmış olduğunu görürüz, ama *hepsi içtenlik ve dürüstlükle Romantizm'i aradılar*. Romantizm, tam olarak ne konuların seçiminde, ne de doğru gerçekliktedir, ama duyumsama tarzındadır" (*Romantizm Nedir-1846 Sergisi*).

Romantizm'in devrimci yanı işte buradadır; bu devrimci yan, "çağ bunalımı"nı ve onun yabancı ülkelerdeki benzerlerini (byronizm, *Weltscmerz*), bu hastalığın ağırlık dereceleri kadar iyi açıklar: Senancour ya da Amiel'in düş kırıklığı, Chateaubriand'a özgü yaşam bunalımı, Byron'un ya da Puşkin'in Onegin'inin küstah dandiliği, bir Shelley'in ya da bir oranda bir Leopardi'nin Prometheus isyanı. Bu "özel" varlık istenci, İtalyan ya da Fransızların liberal siyasal bağlanmalarını, Almanların köktenciliğini açıklar. René ya da Olympio, Faust ya da Don Juan, Oberman ya da Jacobo Ortis, bütün bu kahramanlar hem yazarlarının canlı portresi, hem de romantik mizacın simgeleridirler. Çünkü, edebiyatta erkek ve kız kardeşleri olsa da, romantik kendisi olarak biriciktir; çoğul olsa bile bir'dir, çünkü başka'dır.

Böylece, Romantizm ile Önromantizm arasında farkın doğruluk ve yapaylığını aynı anda anlarınız. Goethe ve öteki *Stürmer*'leri (Herder, Schiller), Bürger, Rousseau, Ossian (yani Macpherson) saymak biraz aşırı gitmek olur; ama bununla birlikte Romantizm'in bu yazarlardan beslenmiş olduğu da doğrudur; Herder (1744-1803), Lessing ve ünlü *Elegy in a Country Churchyard*'a (1751) ilişkin olarak Gray gibi, *Werther* ve *Faust*'tan da esinlenmiştir Romantizm.



Tony Johannot: *Goethe'nin "Werther"i için kitap resmi*



Eugène Delacroix: *Dante'nin Sandalı*, 1822

H.de Latouche yayınevinin 1819 baskısından Chénier keşfedilmemiş olsaydı, Fransız şairleri olmazdı. Peki, Jean-Paul Richter (1763-1825) olmadan Almanlar, Monti (1754-1828) olmadan İtalyanlar, Joukovski (1783-1852) olmadan Ruslar ne olurlardı? Bununla birlikte, romantik edebiyat Pantheon'unun tanrılarını seçmek ve bir listesini yapmak zorunda kalsaydık, Goethe'nin (*Werther* için), Schiller'in (dramları için), Rousseau'nun (benözekciliği için), Ossian'ın (şiirlerinin destansı ve Kuzey'li yanı için) adlarını anardık; romantik duyarlığın doğrudan ustaları bu yazarlardır. Aslında daha eskilere gitmek ve en sınıflandırılmaya gelmez, en "barok" dehaların romantik edebiyat mizacının oluşmasına yardım etmiş olduklarını söylemek gerekir: Hiç kuşkusuz Dante, Petrarca, Shakespeare, ama aynı zamanda Ronsard, *Minnesänger*'ler, ya da (özellikle Grimm kardeşlerin yeniden saygınlık kazandırdıkları) halk masalcıları. Ancak, bu esinlendircilerin, kendi çağlarının estetik öğretileri ve resmi felsefelerinden kopmuş olmalarının dışında, hiç kuşkusuz hiçbir birlikleri, hiçbir ortak noktaları yoktur. Çünkü bir dönem lânetlendiler, daha sonra da yüceltildiler. Çünkü anlaşılmamışlardı, ama saygınlık kazandılar. Çünkü yabancı görünmüşlerdi, ama kendilerini farklı duyumsayanlar ve farklı olmak isteyenlerce kabul edildiler. Rousseau, *İtiraflar*'ının başında, "Hiç benzeri olmayan ve uygulamasının hiç öykünmecisi olmayacak bir girişimde bulunuyorum. (...) bir insanı göstermek istiyorum (...) ve bu insan ben olacağım", diye yazıyordu.

Sanki, romantik'in kendisi, hiçbir zaman ve hiçbir yerde, kendisini tekil olarak düşünen şu Ben'den başka bir şey olmamış gibidir.

Değişik Romantizmler

Bununla birlikte, değişik romantik kuşaklar, değişik romantik okullar vardır. Örneğin Fransa'da ayrı bir kurucular ya da öncüler kuşağından söz edilebilir: *le Génie du christianisme* (1802) ve *René* (1804) gibi iki çok özgün yapıtıyla Chateaubriand ve 1810'dan itibaren, polis kovuşturmaları nedeniyle kısaca da olsa, *De l'Allemagne*'yla (Almanya Üzerine) Alman edebiyatlarının özgünlüğünü vurgulayan Madame de Staël. Daha sonra, Nodier'nin, *Racine ve Shakespeare*'iyle 1823-1825 yılları arasında bir tiyatro reformunu destekleyen Stendhal'in, *Méditations poétiques*'iyle yeni şiirin ipuçlarını veren Lamartine'in oynadığı kışkırtıcı ya da katalizör rolü belirtebiliriz.

En büyük, en tanınmış kuşak, hepsi de 1797-1802 yılları arasında doğmuş olan Vigny, Hugo, Balzac ve Michelet'nin kuşağıdır; bu kuşak, Fransız Romantizmi ile birlikte, Temmuz Devrimi sırasında olgunluğa erişti.

Nihayet genç romantikler var: Akımı İkinci İmparatorluk dönemine kadar sürdüren 1808 doğumlu Nerval, 1810 doğumlu Musset, 1811 doğumlu Gautier. Kısacası, Romantizm'in Gerçeküstücülük'e kadar süren bazı yönlerine değinmesek bile, belirteceğimiz iki tarihten sonra da romantikler olsa (örneğin Hugo), Fransız Romantizmi'ni *le Génie* (1802) ile *les Contemplations* (1856) arasına yerleştirebiliriz. Örneğin, Musset'nin *Lettres de Dupuis et Cotonet*'sinde (1854) Fransız Romantizmi'nin evre ve değişimlerini izleyebiliriz.

Fransa dışında da çeşitli evre ya da eğilimler söz konusu. Örneğin, İngilizlerde, 1760 dolaylarında doğmuş, kışkırtıcılık görevi yapan Burns ve Blake'in kuşağı var; daha sonra gerçek anlamıyla kurucular geliyor: *Lyrical Ballads*'larıyla (1798) Wordsworth ve Coleridge; nihayet, Avrupa'da ünlenen yıldızlar kuşağı geliyor: Ünlü *The Corsair*'in (1814) şairi, 1824 yılında ölen Byron; birbiri arkasına 1821 ve 1822 yıllarında ölen Shelley ve Keats; 1814 (*Waverley*) ve 1823 (*Quentin Durward*) yılları arasında başarısının doruklarına çıkan Walter Scott. Fransa'da henüz emekleme dönemindeyken İngiliz Romantizmi doruk noktasına ulaşmıştı. Romantizmin Napoleon savaşları sırasında değilse bile hemen sonra gelişim gösterdiği Almanya'da da durum aynıdır: Novalis'in *Geceye İlâhiler*'i 1801'li, *Çocuğun Sihirli Av Borusu* ise 1806'lı (birinci bölüm) ve 1808'lidir (ikinci bölüm). Kleist 1811'de intihar etti, Hoffmann 1822 yılında öldü. Almanya'da tek bir Romantizm yoktur, ama romantik çevreler (topluluklar) vardır: Iéna'da, Heidelberg'de, Berlin'de. Ayrıca çok farklı ulusal ya da yerel özellikler söz konusudur; Ren yahudisi Heine'nin romantizminin Novalis'inkiyle hiçbir ilişkisi yoktur; Eichendorff'un lirizminin, Alman dilinde yazılmak dışında Suab (Mörike) ya da Avusturya'lı (Lenau) şairlerle hiçbir ilişkisi yoktur.

Farkları ve ayırtıları (nüans) çoğaltabiliriz; ancak, bu ayrı görünüşlerin ötesinde, ortak bir bilinç ve kardeşlik duygusunun bulunduğunu unutmamamız gerekir; byronizm, kozmopolitizm, trubadur ya da gotik tarzı, romantik'in, hepsi hepten farklı olmak isteyen, hepsi de kendilerinin biricik olduğunu söyleyen kardeşleri ve akrabaları olduğunu kabul ettiğini doğrularlar.

Romantik mizaç, başkalarına göre, bağlantılarıyla da tanımlanabilir. Örneğin, dönemin okurları için romantik, ulusal düşüncenin savunucusudur. Öyle ki, Madame de Stael akımın ilk özelliğini yalnızca bu ayırtedici nitelikte görür:

"Romantik sözcüğü son zamanlarda Almanya'da trubadurların şarkılarından kaynaklanan, şövalyelik ve hıristiyanlıktan doğmuş olan şiiri tanımlamak için kullanılmaya başlandı



"Çağdaş Sanatçılar". 1833

(...). Eskilerin edebiyatı, çağcıllara göre, bir aktarma edebiyattır; romantik ya da şövalye edebiyatı ise bizde yerlidir, ve onu oluşturan bizim dinimiz, bizim kurumlarımızdır" (*De l'Allemagne*, Almanya Üzerine).

Aynı şekilde, Manş-ötesi yazarlar için, folklorik esin, örneğin İskoç folkloru; ren-ötesi yazarlar içinse Ortaçağ ya da halk esini, yenilik hareketinin ortaya çıkmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Öteki ulusal akımlarda, örneğin İtalyanlarda, Polonyalılarda, Romantizm'in *biricik* ulusal esine *indirgenmiş* olduğunu bile ileri sürebiliriz: Bu duruma Mickiewicz ile *Baladlar*'ını (örneğin ünlü *Konrad Wallenrod* baladı) ve Manzoni ile *Promessi sposi*'sini örnek gösterebiliriz. Demek ki, romantik edebiyat, yazarların halkları karşısında dile getirdikleri ulusalcı duygu nedeniyle ulusal bir edebiyattır.



Victor Hugo: *Kasaba Kalıntısı*

Bu ülkesel ulusalcılık, koşulların etkisiyle, kimi zaman aşırı boyutlara ulaşmıştır: Örneğin, 1840 yıllarında, Ren konusunda ortaya çıkan ve Musset'nin Becker'i yanıtladığı ünlü siyasal-yazınsal tartışma; ya da 1813 yılında, Eichendorff, La Motte-Fouqué ve Körner'in, Lützow'un Frank birliğinde, Fransızlara karşı savaşa katılması. Bununla birlikte, bu haçlı yürekli romantikler, Polonya, İtalya ve Yunanistan'da tutsak ulusları açıkça desteklemişlerdir; Hugo'yu Mazzini'ye yaklaştıran, Mickiewicz ile Byron'u akrabalaştıran işte bu özelliktir. Ayrıca inançlı enternasyonalizm ve hümanizm de vardı: Ünlü Révolutions'uyla (1831) Lamartine, *Queen Mab* (1813) ile Shelley, *Reisebilder*'in üçüncü cildiyle (1830) Heine. Bu değişik tutumlarda çelişkiler görmemek gerekir, çünkü yalnızca ulusallık ilkesini yürekten benimseme söz konusudur: *La Marseillaise de la Paix*'de (1841) bile, ülkelerin varlığını yadsımaz Lamartine, daha çok bir konfederasyonu öneririr, ve Ren'le ilgili olarak şunları söyler:

> Özgürce ak ve çoğalt ilkbahar sularını,
> Coşkuyla köpürmek için kamışların çevresinde;
> Ki bayraklarımızı renklendiren yedi renk,
> Barışın gökkuşağı, aksın senin sularında!

Romantik kendi varlığını bütün Avrupa'da kendi toprağında ve kendi geçmişinde bulur. Okurları için romantik yazar demek ki bağımlı bir yazardır; aslında onun açıkça bir partizan olduğunu söyleyebiliriz, oysa eskiden hiçbir partinin yandaşı değildi, ya da yaşamak ve yazmak için mevcut iktidara bağlıydı. Bu bağlamda, ister liberal (İtalyanlar ve İngilizlerin ço-

ğu), ister Kutsal İttifak'ın (örneğin 1820 yıllarının Fransızları) yandaşı olsunlar, XVIII. yüzyılın mirasçılarıdır romantikler, ve bunu söyleyip yazarlar. Hugo'nun *les Châtiments*'ını Louis-Napoléon Bonaparte'a, Pellico'nun *le Mie Prigioni*'sini (1832) İtalya'daki Avusturya boyunduruğuna, Lermontov'un *Kafkas Mahkûmu* ile *Zamanımızın Bir Kahramanı*'nı Rusya'da halkoyunun ezilmesine karşı çıkışa borçluyuz. Gene aynı bağlamda, Byron'un Yunanistan'ın bağımsızlığı için oynadığı siyasal rolü, Lamartine'in 1848 Fransız geçici hükümetinin başında, Puşkin'in dekabrist hareket içinde oynadığı siyasal rolü anımsayabiliriz. Heine'nin ünlü *İki Bombacı*'sını, 1813'ün yurtsever Alman şiirini (Arndt, Körner) ve Kleist'ın yapıtlarının kararlı söyleyişini, ulusal ya da liberal davalara bağlanma ve onlar için coşma yeteneğine borçluyuz; hemen hemen bütün Polonya romantizmini, en azından en büyük yapıtlarından biri olan Mickiewicz'in *Pan Tadeusz*'ünü bu güce borçluyuz; yüzyıllar boyu süren uyuşukluk ve yabancılaşmadan sonra, Macar, Çek ve Yugoslav edebiyatının doğuşunu gene bu güce borçluyuz.

Sanat ve Edebiyat

Romantik yazar aynı zamanda bir sanatçıdır, ya da en azından bütün sanatları sevdiğini söyler, tür ve ulamların geçmişe oranla daha az katı, daha az keskin olduğu bir Güzel Sanatlar dizgesini savunur.

Örneğin, Stendhal hem resim (*Histoire de la Peinture en İtalie,* 1817), hem de müzik (*Vies de Haydn, Mozart et Métastase,* 1815; *Vie de Rossini,* 1824) konularında yazmıştır, ve Hugo, "Herşeyde müzik vardır, evrenden bir ezgi yükselir" (*Que la musique date du XVI^e siècle - Les Rayons et les ombres,* n^o 35) demiştir; Schumann'ın *Fantezi* opus 17'sine tanımlık olarak seçtiği Eichendorff da *Wünschelrute*'sinde şöyle der:

Schläft ein Lied in allen Dingen
Die de träumen fort und fort
Und die Welt hebt an zu singen
Triffst-du nur das Zauberwort

("Evrenin alacalı düşünü dolduran sayısız sesler arasında, belli-belirsiz bir şarkı çağırır gizlice dinleyeni").

Wackenroder'in Berglinger'i, Balzac'ın Gambara'sı, Hoffmann'ın Kreisler'i, La Motte-Fouqué'in Ondine'i gibi birçok roman kahramanı müzisyendir. Bugün unutulmuş olan ve piyano, opera, serenad dinlerken kendilerinden geçen kadın kahramanları konu alan sayısız romanları saymazsak, Haydn, Mozart ve Beethoven, Puşkin'in *Mozart ve Salieri*'sinden, Lenau'nun ya da Hoffmann'ın *Don Juan*'larından, Brentano'nun *Nachklänge Beethovenscher Müsik*'inden (Beethoven'in Müziğinin Yankıları), George Sand'ın *les Lettres d'un voyageur*'ünden (Bir Gezginin Mektupları) esinlenmişlerdir. Nihayet Hugo, Musset, Gautier, Blake, Puşkin, Kerner, Wackenroder yetenekli bir desenci ya da ressamdılar.

Konuyu daha genişletmek ve müzik ile resmin, dönemin gerçek anlamında yazınsal düşüncesi üzerindeki etkisini ana hatlarıyla özetlemek gerekirdi. Ne var ki bunu burada başarmak olanaksız, ama plastiğin Keats'te, müziğin Hoffmann ve Stendhal'de, resim ve müziğin Nerval ve Wackenroder gibi benzersiz sanatçılarda tuttuğu önemli yeri anımsayabiliriz. Böylece, romantik sanatçının yazınsal duyarlığını, büyük ölçüde, başka sanatlara karşı duyguyla beslediğini kavrayabiliriz. Hugo, Devéria'yı, 1824 yılında Paris'te *Freischütz*'ün temsillerinde tanımamış mıydı?

Doğa ve Din

Romantik'in kişisel eğiliminin ortaya çıktığı ikinci olanak doğa duygusudur. Bu duygu ilkin, Chateaubriand, Lenau ya da Byron gibi yazarları denizleri aşmaya ve uygar olarak tanımlanan dünyanın sınırlarına sığınmaya götüren yalnızlık arayışında ortaya çıktı. Bu yalnızlık sevgisi romantikleri sık sık kırlara, ormanlara, dağlara, okyanuslara yöneltir. Ama burada söz konusu olan pittoreskin tadını çıkarmak ve Bernardin, Rousseau gibi *Stürmer*'lerin yaptığı gibi onu betimlemek değildir, hüznünü (melankolisini) düşlemek, geliştirmek söz konusudur; bütün büyük ustalarda olduğu gibi Chateaubriand, Puşkin ya da Heine'de görülen şu alışılmış ve turistik olana karşı aşırı güvensizlik işte buradan kaynaklanmaktadır. Bu durumda, Alp dağları Vicomte'un "eski dostu" Okyanus'a, Milanoluların İtalya'sı İngilizlerin cirit attığı Napoli kıyılarının İtalyası'na karşıdır; Batı ve Güney Avrupa'nın müzelerine ve en ünlü manzaralarına Rusya kırları ya da *Nordsee* yeğ tutulacaktır. Lamartine, Eichendorff, Mörike gibi başka romantikler, "düzenlenmiş görünümler"den çok doğdukları toprağın bildik görünümlerini severler. Hugo, Tieck, *Knaben Wunderhorn* ya da Dürer için gözde ormandır. Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde, Heine'nin *Reisebilder*'inin ilk kitaplarında yer alan, romantik görünüme yönelik sert yergiler her halde bilinmektedir.

Bu görünümleri, çoğu zaman, eski yapıların kalıntıları tamamlar: Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge'nin tablolarında ya da Taylor'ın *La France pittoresque* (Güzel Fransa) adlı gravür kitabında görüldüğü türden yosunlu kiliseler ya da şatolar. İtalyan şairlerinin çoğunun, örneğin *Sepolcri (Mezarlar)* adlı kitabıyla Foscolo'nun romantizmini, ya da Fransa'da gotik sanata olan hayranlığı görkemli bir şekilde dirilten Chateaubriand'ın *Génie du christianisme*'nin romantizmini yaratan gene bu yıkıntılar ve sisler şiiridir. Bir dizi Doğu yolculuğu (Lamartine'in *Voyages en Orient*'ı, Nerval'in *Voyages*'ı, Chateaubriand'ın *Itinéraire de Paris à Jérusalem*'i, Gogol'un *Roma*'sı) esinlendirdiğine göre, geçmişin ve tarih yüklü yerlerin büyüsü çok uzaklara gidebilir.

Demek ki, romantikler doğayı görmekle yetinmiyorlar, ama Leopardi ve Vigny'nin dışında hemen hemen hepsi onu seviyorlardı; kimi zaman, Atterbom, Shelley, Hugo gibi, doğada, Tanrı'nın krallığını görüyorlardı, bu Tanrı ister kamutanrısal (panthéiste), ister tektanrısal (monothéiste) olsun pek önemli değildi. Demek ki bu büyük Biricik'e, bu yüce Varlık'a içlerinden gelerek bel bağlamışlardı. Wordsworth, *The Prelude*'te, bağrında kendisine bir sığınak aradıktan sonra, doğada, saf ve sözle anlatılmaz kıvançların tükenmez bir kaynağını nasıl bulduğunu gayet güzel dile getirir. Aynı şekilde Lermontov, *Toy*'da, yabanıl ve yakıcı Kafkasya'nın varlığına nasıl nüfuz ettiğini, yüreğinin doymakbilmez yalımını nasıl beslediğini gösterir. Bununla birlikte, romantiklerin doğaya karşı sevgilerinin en yetkin ve en özgün ifadesini belki de Keats'in *Sonbahara* ve *Bülbüle* adlı odlarında buluruz; şair "klasik" bir yöntem benimsemiş olsa da, nesnelere bilinçli bir yaşam verirken alabildiğine alınganlık, alabildiğine zenginlik, alabildiğine içtenlik katar.

Üçüncü sırada Tanrı ya da din duygusunun (düşüncesinin) bulunması çok doğal. Ama bununla birlikte, her ne olursa olsun, kurtarıcı bir Tanrıdan çok ruhun gençleşmesi istenci söz konusudur; dünyasal ve geçici olanı daha derinden yaşamak istemektedirler. Büyük ustalar Alman romantikleridir: *Geceye İlâhiler*'iyle Novalis, Wackenroder, aynı zamanda, özellikle *Faust*'un Goethe'si ve her kılavuz dinle dalga geçen Danimarkalı Oehlenschlaeger. Fransa'da durumlar çok daha değişiktir: Chateaubriand, hiç kuşkusuz, *René*'de, *Génie*'de ve hattâ bir Trappe keşişinin yaşamını acı bir alayla betimlediği şaşırtıcı *Vie de Rancé*'de Alman gizemciliğine daha yakındır. Söylendiği gibi, protestanlıktan gelen bir eğilim midir bu? Belki. Çünkü Lamennais kadar romantik bir rahipte, bitkinlik ve "ışıkçılık" (bireysel sezgiyle tanrı-

sal gerçekliği kavramaya dayanan dinsel-gizemsel öğreti) yoktur. Dinsel duygu, bir Vigny'de, bir Byron'da, içine kapanmış ve *Musa* ya da *Zeytin Dağı* örneklerinde olduğu gibi yerini kin dolu ve umutsuz söyleyişlere bırakmış olabilir. Musset ya da Manzoni gibilerinde ise çocukluk inancına özlem söz konusu olabilir; Leopardi, Shelley, Michelet gibilerinde Tanrı, yazına şaşırtıcı bir inanç ve ruh yüceliği esinlendiren boş bir sözcükten başka bir şey değildir. Ama istisnasız hepsi zaman zaman tinsel yaşam deyimiyle yüz yüze gelmişlerdir, öyle ki din, dinin vekilleri, gizli biçimleri, romantik sanatçı için, temel bir ölçüt -çünkü sorunsal- olmuşlardır.

Aşk, romantik izlek

Aşk, doğa duygusundan ve din özleminden daha çok iç romantizmin egemen ögesidir. Madame de Staël, "Lirik şiirin gerçek büyüklüğünü kavramak için, yüce bölgelerde düşte dolaşmak, göksel uyumu dinleyerek dünyanın gürültüsünü unutmak ve bütün evreni ruhun heyecanlarının bir simgesi saymak gerekir" (*De l'Allemagne*) derken bunun bilincindedir. Aşk, romantiklerde izlek bakımından büyük bir rol oynamaz: Hepsi de aşktan söz etmezler; tarihsel ve yazınsal bakımdan da büyük bir rol oynamaz: Romantizm'in seven bir yüreği yorumladığı duyulmadı; daha çok aktörel ya da toplumbilimsel bakımdan ele alınmıştır.

Musset'nin *la Confession d'un enfant du siècle*'de yorumladığı üzere, yüreğin heyecanları, tutkunun ayırtıları (nüansları), savaş ve kahramanlıklardan yorgun düşmüş barış toplumunda, varlığın özel yaşamında başlıca uğraş durumuna gelirler. İster aşk adına âşık ya da sevgilisine duyulmamış özgürlükler ya da ayrıcalıklar istensin -insanın aklına Schlegel'in "töretanımazlık"ıyla olay çıkarmış olan *Lucinde* (1799) adlı romanı geliyor-, ister insanlığın görevlerinden çok "haklar"ına dayalı mevcut toplumda aktörel ve hattâ eğitsel değeri gösterilsin, aşk bir tanıklık değeri kazanmıştır: Novalis'in *Heinrich von Ofterdingen*'inde dinle karışmış gizemsel aşkın övgüsü yapılır; Balzac, George Sand, Puşkin ve Lenau'nun yapıtlarında tutkuyla seven insanın savunması yapılır; Stendhal, Goethe, ya da Hugo'da (Ruy Blas'da "Bir yıldıza âşık olan böcek"i anımsayalım!) aşkın değişik biçimleri ve özellikle yıldırım aşkının sonuçları çözümlenir; nihayet, Lamartine'den Byron'a bütün büyük lirik şairlerin dedikleri gibi, aşkın akışına engel olduğu, durdurduğu zamanın dile getirilmesidir. Bütün bu kanıtlar, romantik'in, her yerde betimlenmiş olan, ama en ilginç -çünkü en soylu- imgesiyle Musset'nin *Nuits*'sinin Sanat Tanrıçası'nda karşılaştığımız melek-kadın tipini açıkça yeğlediğinin açıklanmasına katkıda bulunmaktadır. Çünkü artık yalnızca bir kösnül itki ya da gönül hevesi olarak algılanmadığı için, aşk romantiğin gözünde bir zaman aşımına uğramaz değer kazanmıştır.

İyice basitleştirilmiş birkaç çizgisiyle, bir başkasına ve kendisine karşı bazı özel eğilim ve tutumuyla romantik ruhu böyle betimleyebiliriz. Kendine özgülüğü, aslında, kendisine her zaman bir öte dünya arattıran etki alanı ya da iştahındadır: Larra'nın *"Anhelo à otra cosa mejor"* dediği şeyi, Goethe, klasik'i sağlıklı olan, romantik'i ise hasta olan diye tanımlayarak yorumlamıştı. Evet, Romantizm her şeyden önce bir mizaç sorunudur, bir yapı olgusudur.

Yazınsal Biçimler

Romantik kişiliğin oldukça dikkat çekici bir birliği (bütünlüğü) olduğuna göre, Avrupalı sanatçıların kullandığı değişik biçimler için de aynı şey geçerli midir? Ulusal ya da bireysel mizaç farklılıklarının ötesinde, şiir yapıtlarını, düzyazı yapıtlarını ve tiyatro yapıtlarını birbirine bağlayan ortak özellikler çıkarmak mümkün müdür?



Jean-Baptiste-Camille Corot: *Mortefontaine Anısı*, 1864

Günümüzde, daha yagın bir görüşe göre, Romantizm ilkin bir şiirsel yeniliği simgelemektedir. Ve bu görüş çok doğru olabilir. Gerçekten de, XIX. yüzyılın ilk yarısında, edebiyat tarihinde bir benzeri olmayan görkemde, seçkin yetenek bakımından olağanüstü zengin bir gelişmenin ortaya çıktığı görülüyor: Byron, Keats ve Shelley olmasaydı İngiliz şiiri, Hugo'suz Fransız şiiri, Puşkin'siz Rus şiiri, Novalis ve Eichendorff'suz Alman şiiri, Leopardi'siz İtalyan şiiri ne olurdu? Ama dahası da var: Bu değişik ulusal dallar arasında yadsınmaz bir içerik, izlek ve biçimsel kaygı ortaklığı söz konusu.

Aynı şekilde, çeşitli Avrupa uluslarında, ne söylenmiş olursa olsun, teknik bakımından en uysalı şiir olmuştur: Bir Lamartine'in neo-klasik yönleri belirtildi, geleneksel söz sanatının derin etkilerini taşıyan Leopardi, Puşkin, Shelley ve Keats için de aynı şey söylenebilir. Belki Novalis dışında Almanlarda da aynı şey söz konusu: Eichendorff, Brentano, Mörike dili kesinlikle bozmadılar ve çarpık bir dile izin veren anlatımsal amaçlarda kesinlikle kullanmadılar. Eninde sonunda, insan ruhu, Avrupa'nın XVIII. yüzyılında, bu filozoflar ve sözbilimciler çağında dalgalanmaya başlamamış mıydı? Demek ki, genel olarak, şairlerin geleneksel dil cephesinden kopmaları söz konusu değil: Hugo'nun zengin uyak ya da uygun sözcük bağlamında çıkardığı ünlü tartışma, herşey olup bittikten sonra, bizim için bir takışmadan öte bir anlam taşımıyor.

Tam tersine, tiplendirme bakımından, bütün şairlerde,en etkin anlatımsallık yararına türleri karıştırmaya yönelik bir ortak istenç görülüyor: Yöntemsiz, rasgele "söyleyiş" uygun düşme-

se bile, güçlü bir şekilde her şey *söylenebilir*, her şey *söylenmelidir*. Bu bakış açısı içinde, bütün şairlerin özellikle lirik şair olmadıklarını, ama destan, felsefi ya da politik şiir, taşlama gibi daha soylu ve daha yaygın "esin perileri"ni geliştirmeyi düşlediklerini kanıtlamak hiç de güç değil. Örneğin, yapıtlarının, hattâ şiirsel yapıtlarının geri kalan bölümüyle karşılaştırdığımızda, Lamartine, Hugo, Mickiewicz ve Shelley'de lirik şiirlerin düşük oranını görebiliriz. Byron, Novalis, Puşkin gibi en göze çarpan ya da en saf lirik şairlerde bile, lirizmin bağrından başka bir esinin ortaya çıkması dikkat çekicidir: Byron'un *Don Juan*'ının satirik ve siyasal esini (X. şarkıda, Yunanistan'ın çarpıcı güzelliklerinin betimlenmesinden hemen sonra gelen ve Londra'yı alaya alan tablo), Novalis'in *Geceye İlâhiler*'inin dördüncüsünde ya da protestan kilisesinin ayinlerinde kullanabileceği nitelikte olan *Tinsel Şarkılar*'da (Geistliche Lieder)yer alan felsefi ve açıkça dinsel esinler söz konusu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Heine ya da Hugo gibi öteki şairlere gelince, bunlar olgunluklarının doruk noktasında, alaycı ya da kinci esini duygusal esine karıştırmaktan hoşlanmışlardır: Örneğin Heine kendisi için bir "romantik eskisi" diyebilir ve Hugo kendisini bir "yalvaç", bir "büyücü" olarak tanımlayabilir! Böylece, ister kişisel şiirsel mizaç planında olsun, ister dönemin sevilen "büyük

Girodet-Trioson: *Atala Mezarda*. 1808



yapıtları''nda (*The Corsair, les Châtiments, Yevgeni Onegin*) olsun, türlerin ve söyleyişlerin alabildiğine birbirlerinin içine girdiği, romantik şiirin bir tür ''kukla'' gösterisine ulaşıyoruz.

Nihayet, şiir hemen hemen bütün Avrupa'da benzer içerikler benimsedi. İlk olarak, bir tinsel uyanış duygusunu anmak gerekir: İncil'e, dine dönüştür bu, ya da, bir başka deyişle, ışıkçı (illuministe, bireysel sezgiyle tanrısal gerçekliği kavrama) ya da gizlici (occultiste) geleneklere dönüş. Lirik romantiklerde görülen insanın anlamı, kökeni ve gizemli sonuna ilişkin sürekli kaygı buradan kaynaklanmaktadır: Vigny'nin kitabının adı, *les Destinées* (Yazgılar) bunun en güzel örneğidir. Aynı şekilde, Romantizm'i Ortaçağ ve hıristiyan esininden (Madame de Staël'in ve Almanların durumu) ütopyaya, insancılığa, hattâ toplumsal ve siyasal devrime (Miskiewicz, Kraninski, Slowacki'nin Polonya romantizminin özgün durumu) götüren evrim de burada kaynaklanmaktadır.

Tinsel uyanış doğal olarak, Sainte-Beuve'ün *Poésies de Joseph Delorme*'u gibi, ya da romantik Suabların (Gustav Schwab, Wilhelm Hauff) şiirleri gibi, ya da İngiliz kırsal şiirleri (Burns, Blake, Clare) gibi kişisel, hattâ içtenci şiire yöneldi. Bu esin, genel olarak, çok uzsözlü bir lirizmde dile geldi: Hugo, Lamartine, Leopardi ya da Foscolo'da olduğu gibi.

Üçüncü sırada yazarın işlevi (görevi) yer alıyor. İster Hugo ya da Novalis gibi bir büyücü ya da yalvaç olsun, ister Lamartine, İtalyanlar ya da Polonyalılar gibi yalnızca siyasal önder ya da ulusal şair olsun, ister Shelley ya da Tioutchev gibi kendi kişisel, aktörel ve felsefi seçkinliğine iman etmiş olsun, şair (yazar) ülkünün, ilerlemenin ve parlak geleceğin gücünü dile getirmektedir; Vigny'nin *l'Esprit pur* (Saf Ruh) dediği şeydir bu.

Romantik tarzın bu izlekleri, sözcüğün tam anlamıyla, bu ''erdem''in karşısında, geriye kalan ulusal değişkenlerden başka bir şey değildir; öyleyse, gerçeklik ve pittoresk kavramları, sık sık sergilenen bu kavramlar, Almanlardaki ve İtalyanlardaki genel akımı açıklamazlar; aynı şekilde, ölçüsel ya da söyleyişsel esneklik, Slavlarda, İtalyan ve İspanyol romantiklerde söz konusu değildir. Belki de, aslında, romantik lirizmin en doğru ve en nükteli tanımını Sismondi'ye borçluyuz:

''Romantik tarzda doğrudan doğruya yüreğimize seslenilir; klasik tarzda ise yüreğimize kitap sayfalarından ulaşılmak isteniyor, bize duyurulan her heyecanın eski bir yazardan yapılan alıntıyla doğrulanması gerekiyor gibidir (*La Littérature du Midi de l'Europe*).

Avrupa romantizmi şiirinin en özgün niteliklerinden biri, ülkesine göre ballade, lieder, romance, roman, ya da yalnızca şiir (poème) adı verilen epiko-romansk lirik biçiminde bulunmaktadır. Bunlar genellikle, iyi kesili (taktili), sık sık eşit bağlamlara (bent, kıta) bölünmüş, genellikle kısa dizelerden oluşan, değişik kapsamlı ürünlerdir. Uyak, yarım uyak, ses yinelemesi, yineleme ve kavuştak (nakarat) bu şiirde önemli rol oynarlar. Biçem yalın, somut, genellikle halka yönelik ya da nahif olmayı amaçlar. Konu, özel, dokunaklı hattâ trajik bir serüven olabilir, ulusal yaşamın bir oluntusu (épisode) olabilir, din dışı ya da dinsel bir efsane olabilir. Bunların aracılığıyla, romantik ruhun temel eğilimleri dile gelir: Geçmiş tutkusu, halk sanatı biçimleri sevgisi, gizem ve ürkü, bazan da türlerin karışımı.

Bu şiirlerin kimileri, Hugo'nun *Ballade*'larının çoğunda, Coleridge'ın *Yaşlı Denizcinin Şarkısı* (The Rime of the ancient mariner) ve *Kubilay Han*'ında (Kubla Khan) olduğu gibi yazarlarının tam olarak kendi ürünleridir. Kimileri, Heine'nin ünlü *Loreley* örneğinde olduğu gibi yazarın kendi eğilimine göre yeniden biçimlendirdiği folklor ögelerinden yararlanırlar. Kimileri de *Cid* gibi, Larra'nın Infants'ı, *sagalar* ya da *Nibelungen* türünden destanlar gibi çok tanınmış bir efsanenin bir oluntusunu (épisode) geliştirirler. Bununla birlikte, türe ilişkin olarak, bu uyaklı metinlerin, XVIII. yüzyılda Ossian şiirlerinde ve Alman baladlarında daha önce denenmiş bir biçimin soyundan geldiklerini belirtmek gerekir. Bürger'in *Lenore*'u, Goethe'nin bazı baladları *(Balıkçı)*, Schiller'in bazı baladları *(Eldiven)*, Young ve Gray'in ağıtım-

sı şiirlerinin önemli etkileri oldu. Fransa'da, Baour-Lormian'ın *Chants galliques* örneğinde olduğu gibi kimi zaman yeni şiirsel biçimlere giren trubadur tarzının da etkisini belirtmek gerekir.

Efsanesel ve halksal öge, en iyi baladlarını *(Kör Kral* -der bilde König-, *Graf Eberhard, Deniz Kıyısındaki Şato* -das Schloss am Meer- gibi oyunlarla birlikte) 1805-1814 yılları arasında yazmış olan Uhland başta olmak üzere Almanya'da özellikle vurgulanmıştır. Ama, *lieder*'lerinde gerçek halk şarkılarına safyürek (nahif) sözler yakıştıran Breslau'lu öğretmen Hoffmann von Fallersleben'in (1798-1874) de adını anmak gerekir. Yalınlık konusunda yanılmayan Brahms, bunların bazılarını besteledi; bazıları da gerçekten ünlendi *(Alle Vögel sind schon da, Ein Männlein steht im Walde)*. Bu şairler Herder ve Schlegel kardeşlerin (August Wilhelm ve Friedrich) tavsiyelerini gerçekleştirmeyi amaçlıyorlardı: Gerçek şiir, halkın sesi ve onun safyürek sesinin en az düzeyde sanat karışmış ifadesi olmalıdır. Konuları yabancı kaynaklardan alınmış olsalar da, Chamisso ve Kont von Platen'in balad ve romansları aşağı yukarı aynı eğilimi gösterirler.

İngiliz ve İskoçların balad ya da *romansları,* halk şarkılarını ve bir önceki yüzyılın kırsal ağıtlarını sürdürdüler. Southey'in 1797 yılında yayınlanan baladları, Ortçağ çerçeveleri, şeytan ve büyü renklemeleriyle romantiktiler, ama bunlarda ne halk diline, ne de safyürek duygulara rastlanır. İngiliz dilinde baladı, *İskoçya Sınırının Saz Şairleri* (The Ministrly of the Scottish Border, 1802-1803), *Son Saz Şairinin Layı* (Lay of the last minstrel, 1805), *Marmion* (1808) ve *Gölün Kadını* (The Lady of the lake, 1810) gibi yapıtlarıyla Walter Scott yaratmıştır. Bu kitaplar, XVIII. yüzyılın sonunda eski İskoç halk baladlarını ortaya çıkaran Percy'nin bulduğu tarzı daha yoğun bir biçimde sürdürdüler. Ama Scott'ın tarzı ilkin kişisel esin *(Lay of the last minstrel)* sonra lirik ve halksal ögelerle bezeli öyküsel şiir *(The Lady of lake)* yönünde gelişti; Ama burada hemen hemen manzum roman ya da Byron tarzı *poem* yöntemi söz konusudur. Bununla birlikte, başyapıt Coleridge'ın *Yaşlı Denizcinin Şarkısı*'dır (The Rime of the ancient mariner, 1798).

Tamamlanarak yeniden basılan İspanyol *romancero*'su, XIX. yüzyılın başında, kendi ülkesine ve bütün Avrupa'ya bir yığın aşk ve ölüm serüveni sunmuştu. İspanya'da "tarihsel romanslar"la "romantik efsaneler"i birbirinden ayırmak geleneği varsa da, her ikisinin de biçim ve öz olarak aşırı romantik bir malzeme getirmiş oldukları söylenebilir. Tarihsel romancılardan biri olan Rivas dükü, *Romances históricos*'uyla, yarım uyaklı sekiz hecenin kullanımıyla olduğu kadar konularıyla da (İspanya tarihinin bütün dönemlerinden alınmış hepsi şiddetli, hepsi ateşli on sekiz konu) gerçek ulusal kökleri yeniden bulan romantik şiir örneğini verdi. Rivas dükü, öykülemeci ve geniş boyutlu olmasına karşın en önemli yeri yerel renk ve ulusal ruhun yansıtılmasına veren bir şiir de yazdı: *Le moro exposito* (Magripli Piç). Özellikle tarihsel gerçekliğe tutkun başka şairler, eski göreneklerin gerçekci betimlemesini derinleştirdiler; daha imgelemci olanları ise, Hugo ya da Alman Romantiklerinin etkisinde kalmaksızın, bir yiğit şövalye ve soylu kadın dünyasını *romancero*'nun sağladığı çerçeve içinde özgürce yarattılar. Bu şairlerin arasında Mariano Roca de Togores'in iki Bermudez de Castro kardeşlerin, José Joaquin de Mora'nın, hattâ Espronceda'nın adlarını anabiliriz. Heine'nin, ilk kitaplarının bazı şiirlerinde olduğu gibi (örneğin *Don Ramiro), Romanzero*'sunda bu ispanyol şiirinden esinlenmiş olduğunu ilginç bir durum olarak belirtebiliriz.

Balad, romans ya da epik-lirik şiir tarzı bütün Avrupa'da, tam olarak romantik esinden kaynaklanan bu şiirin temel özelliklerini değiştirmeyen farklı biçimlerde işlendi. İtalya'da, Berchet, Prati ve öteki şairler, ister kendi bulgularına dayanan duygusal serüvenleri (Berchet'in *il Trovatore*'si) lirik tarzda anlatmak, ister *Risorgimento* amacıyla ulusal kişilikleri yüceltmek için, *ballate*'ler ve *romanze*'ler yazdılar. Hollanda'da geleceğin romancısı J.van Lennep, bü-

yük bir başarı kazanan *Hollanda Efsaneleri*'nde İngiliz baladlarına öykünerek şiir dünyasına girdi. Danimarka'da, eski *viser* tarzında anlatılardan oluşan bir kısa şiirler dizisi olan *Danimarkalı Holger* (Holger Danske) ile Danimarka romantizminin başyapıtlarından birini verdi Ingemann.

Slavlar genellikle Scott ya da Almanların etkisinde kaldılar: Polonya'da Mickiewicz'in *Baladlar*'ı, Wincentry Pol'un *Janusch'un Şarkıları*; Çek dilinde, Shafarik'in *Tatrasların Esin Perisi* ve Erben'in *Halk Efsaneleri Demeti*. Ruslar gerçek anlamıyla pek az balad bıraktılar: Lermontov'un eski Rusya'nın dil ve duygularını aktaran renkli canlılığıyla ünlenen *Çar İvan Vassiliyeviç* baladı; ayrıca, Ukraynalı Şevçenko'nun bir ulusal baladlar derlemesi olan *Saz Şairi*'ni (Kozbar) ve Puşkin'in, halk şiirinin anlayış, konu ve ölçüsünü geliştirdiği ünlü *Rousslane ve Ludmilla*'sı ile *Poltava*'sını anabiliriz. Nihayet Macaristan'da, balad, ulusal şiirin en önemli biçimini oluşturdu. 1814 yılında Kölcsey'in başlattığı balad tarzı, Kisfaludy, Arany ve Garay ile "epik balad"ın özel niteliğini kazandı. Delilik, cinayet ve yargılama konularını işleyen, kanlı ya da fantastik kısa öykülerdir bunlar. Yazgının gücünü dile getirebildiği, güzel kadın tipleri betimleyebildiği, eylemi korku verici bir atmosferde geliştirebildiği ve bütün bunları büyük bir şiirsel müzikle gerçekleştirdiği için, Arany hiç kuşkusuz bu tür şiirin yadsınmaz ustasıdır.

Epik-lirik şiir, en haklı ve en parlak ününe hiç kuşkusuz romantik dönemde erişti. Bütün tarzların gerçek bir kavşağı olan bu şiir, dönemin bütün lirik eğilimlerini, bu çok özel eğilimin özünü sunan baladlar ve romanslardan bağımsız olarak sundu.

Görünüşte, romantizmin sürekliliği, kendisinden öncekine nazaran, daha belirgin olarak düzyazı alanında ortaya çıktı. Gerçekten de, tiyatro ve şiir alanlarında çağdaş yazarların birdenbire yeni bir dil yaratmalarına karşın, roman, eleştiri ve tarih alanlarında aynı durum söz konusu değildir. Aslında kopuşma, *la Nouvelle Héloise*, *Werther* ve Richardson'un romanlarıyla daha önceden gerçekleşmişti. Madame de Stael'in *Delphine*'i, George Sand'ın *Lélia*'sı ve Chateaubriand'ın *René*'si. Kendini çoktan kanıtlamış olan bir yöntemin uygulanmasından başka bir şey değildir. Üstelik, tiyatro ve şiire, gerçekten çok görünüşte bile olsa bir devrimci çekicilik veren ateşli tepkiler ve savaşımlar roman alanında söz konusu olmamıştır. Ayrıca, roman türü, romantik dönemde, gerçek bir olgunluğa erişmiş görünmüyordu: *Bütün* edebiyatlarda, üçüncü tekil şahıs söylemi kullanan bir nesnel anlatı yönteminin ağır ağır gelişen bir alıştırması olan gerçekçiliğe yönelik araştırmalar gözlemleniyordu. Bu konuda, kendisini Walter Scott'tan yola çıkarak en öznel ve herkesin tam bir oybirliğiyle yücelttiği gerçekçiliğe götüren Balzac'ın evrimi bir örnek oluşturmaktadır. Yalnızca *İnsanlık Komedyası*'nın (Comédie Humaine) önsözü okunsun yeter! Balzac ve Stendhal'in başlangıçta romantik olduklarını düşünmek bugün çok güç.

Avrupa romantizminin romana getirdiği temel değişiklikler nelerdir öyleyse? İç romantizm alanında, yazarın ben'inin egemen bir rol oynadığını görüyoruz ilkin, öyle ki, ister anlatının düzeni nedeniyle, ister okurun gözünde olsun, yazarın kişiliği kahramanın kişiliğiyle karışmıştır; Foscolo'nun Jacobo Ortis'e, Puşkin'in Onegin'e, Byron'un Don Juan'a (bir manzum roman söz konusu olsa bile), Constant'ın Adolphe'olan benzerliklerini biliyoruz. Bu durum, özyaşamöyküsel romana olduğu kadar, manzum romana, dizisel romana (Lamartine'in *Jocelyn*'i, Eötvös'ün *Ermiş Bruno Tarikatlısı*) olduğu kadar tek başına yapıtlara (Senancour'un *Oberman*'ı) da yol açtı. En belirgin süreklilik, *Oberman* gibi mektup romanlarda ve kitapta bulunan bir dinleyiciye seslenen birinci tekil şahıslı anlatılarda *(René)* görülüyor. Bu iki anlatı biçimi, XVIII. yüzyıldan gelen mirasın gücünü kaçınılmaz olarak kanıtlar.

Sanatçının bağlanması ya da insancıl ülküsü olarak tanımladığımız dış romantizm de yerini almış ve gücünü bir zaman ve mekân yabancılığından (exotisme) alan tarihsel romanı ya



Eugène Delacroix: *Rebecca'nın Kaçırılışı* (Walter Scott'un *Ivanhoe*'sine göre). 1858

da serüven romanını esinlendirmiştir. Chateaubriand'ın Scott çevriminde yer alan *Martyrs*'i, Hauff'un *Liechtenstein*'ı ya da Arnim'in *Tacın Muhafızları* bu anlayışın ürünüdürler. En güzel kitaplar, kişisel bağlanma ve içten inancın özgün amacı beslediği yapıtlardır: Manzoni'nin *Nişanlılar*'ı, Miskiewicz'in *Pan Tadeusz*'ü, Gogol'un *Taras Bulba*'sı. Bu tür örneklerde görüldüğü gibi, doğa duygusu, yitik ya da tutsak vatanın yurtsanmasıyla güçlenir; görünümlerin, pittoresk nesnelerin (yıkıntılar, anıtlar), aile yaşamının betimlenmesi, "geçmişin eksiksiz dirilişi"ni (Michelet) amaçlar.

Bu yöntem sayesinde tarihe yaklaşıyoruz. Romansal öznelliğin ardından romansal nesnelliğin geldiği, romansal eleştirinin şatafat ve kurgunun yerine geçtiği bilinen bir gerçek. Bununla, eleştiri olarak tarihin romansal coşkudan yararlandığını söylemek istiyoruz. Tezin yan tuttuğu ve destana çok yaklaştığı Michelet tarihçiliğinin durumu böyledir; aynı şey, yapıtı açıklamak için insandan yola çıkan yaşamöyküsel eleştiri için de geçerlidir. Chateaubriand, *İngiliz Edebiyatı Üzerine Deneme*'sinde (Essai sur la littérature anglaise) Sainte-Beuve'e yol gösterdi; Lamartine'in *le Cours familier de littérature*'ü (Alışılmış Edebiyat Dersi) o sırada sayıları gittikçe çoğalan, sanatçı yaşamını konu alan romanlardan esinlenmişti. Aynı şekilde, Hugo, George Sand ve Almanların (Fr.Schlegel'in *Lucinde*'si, Brentano'nun *Godwi*'si) tezli romanının tarihe doğuştan akraba olduğunu belirtmemiz gerekir: Yazarın bize sözünü ettiği aşk ile toplumun, birey ile topluluğun sorunsal ilişkileri buna örnek gösterilebilir. Tarihçi Michelet'nin *Büyücü*'sü daha çok bir roman değil midir? Hugo'nun *Sefiller*'i (Les Misérables), Gutzkow'un *Kuşku Duyan Kadın*'ı tarih alanında yer almazlar mı?

Ama bu durumda sınırlar neresidir? Ya da daha doğrusu, bütün türleri kapsayan bir "yöntem-sınır"ı nasıl bulacağız? Romantik düzyazının ilk kuralının, etkileşim olduğunu belirterek cevap vermeye çalışabiliriz. Gerçekten de kurgusal türlerle tarihsel türler arasında bir birbirinin içine girme vardır; lirizmin başka söyleyiş ve başka yönelimleri kendi bağrından çıkardığı şiirin tersine, burada türlerin hepsi bir aradadır, ama sınırları ortadan kalmak eğilimindedir. Sonuç olarak, ikinci kural belki de birliktelik kuralı olabilir: Düzyazı bütün türleri kapsamak ister, öteki türleri hemen hemen tümünü bir anda kendine katmak eğilimindedir. Bize göre, Novalis'in düzyazı şiirin felsefi düşünceyle bir arada bulunduğu, lirizm ile aşkın batınî bir amaçla yan yana gittiği *Heinrich von Ofterdingen*'inin, bu genellikle tamamlanmamış nehir-anlatımların ya da bu sapkın kitlelerin büyüsü buradan kaynaklanmaktadır; Balzac'ın fantastik şair olduğu kadar gerçekçi romancı, Fransız toplumunun tarihçisi olduğu kadar Swedenborg ya da Saint-Martin'in tilmizi olarak ortaya çıktığı *Séraphita*, *Louis Lambert* ve *la Peau de Chagrin*'i de buradan kaynaklanır; hattâ, Sainte-Beuve'ün, hem *René* ve *Génie du christianisme*, hem aktörel metin ve kurgusal yapıt, hem Ossianvâri, Werthervâri şiir ve gizlice tanrıtanımaz metinmiş gibi görünen ilginç *Volupte*'si.

Düzyazı türleri arasında, tarihsel roman belki de Romantizm'e 1815-1850 yılları arasında sürekli olarak en emin yüz akı kitapları kazandıran türdür. Burada XVIII. yüzyılla kopuşma çok açık-seçiktir, çünkü romansal dolantının (entrika) uzun süredir geçmiş yüzyıllara oturtulmasına karşın, dolantının tarihle ilişkisi hemen hemen yok gibiydi: Geçmiş, okurun çevresini değiştirmeyi ya da ona olayı gerçeğe en yakın biçimde aktarmayı amaçlayan bir çerçeveydi. La Calprenède, Mademoiselle de Scudéry, tarihsel ve coğrafi çevreyi ayrıntılarıyla ve doğrulukla betimlemeyi ve bunların dolantıyla (entrikayla) ilişkilerini göstermeyi çok az düşünüyorlardı.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında, İngiltere'de, *Antiquary novels* yayınlanıyordu; yani, sıradan, ama özenli yazarların yerel antikite bilgilerini sergiledikleri romansal anlatılar; gerçekte yöntem hiç de başarılı olmadı.

Almanya'da, *Ritterromane* ya da *Räuberromane*, yani şövalye ve haydut romanlarının,

yeni türle pek ilişkileri yoktur. Bununla birlikte, XIX. yüzyılın başında, Ossian ve trubadur tarzları, çevreden uzaklaşmaya yatkın bir atmosfer, açık havaya, yosunlu taşlara, Ortaçağsı ya da destancı aşklara karşı gelen bir eğilim sergiliyorlardı.

Hareket İskoçya'dan başladı; önromantikleriyle, romantikleriyle çoktandır ünlü bu toprakta, 1814 yılında, Walter Scott'un *Waverley*'i filizlendi. Başlangıçta yazarın adı olmaksızın yayınlanan, ama hemen Scott'a mal edilen *Waverley novel* dizisi, 1832'de yazarın ölümüne kadar, hızlı bir düzen ve giderek büyüyen bir başarıyla birbirini izledi. Bütün Avrupa ülkeleri bu yeni roman türüne bayıldılar; Puşkin, *Onegin*'de bu modanın nasıl Rus steplerine kadar ulaştığını anlatır! Fransa'da Scott'a karşı büyük bir hayranlık duyuldu ve Deffaucomprey bütün yapıtlarını başarıyla Fransızcaya çevirdi.

Bununla birlikte, bu yöntemi deneyen ilk Fransız yazarları tarihsel roman uzmanı değildiler. Hepsi bu anlayışta en azından bir yapıt kaleme aldı, ve daha sonra kendi esin kaynaklarını buldu. Scott yaşarken, 1826-1831 yılları arasında, Vigny'nin *Cinq-Mars*'ının, Mérimée'nin *la Chronique du temps de Charles IX*'ünün, Balzac'ın *les Chouans*'ının, çok daha sonra *Quatre-vingt-treize* ile bu yönteme tekrar dönecek olan Hugo'nun *Notre-Dame de Paris*'inin yayınlandıkları görüldü. Her yazar ilkin kendisi olmaya çalıştığı için, bu yapıtlarla Scott arasında önemli farklılıklar görülür. Örneğin, yazarları hepsi, ön plana çıkartılan kişilerin gerçekliklerini saptırmak pahasına, kendi tarihsel görüşlerini desteklemiştir -ki Scott'ta kesinlikle bulunmayan bir davranıştır bu-; hepsi, İskoçyalınınkinden çok daha karmaşık dolantı (entrika) icat etmiştir (*Notre-Dame de Paris*'yi anımsayalım!); hepsi özellikle çılgın tutkuları, aşırı kişilikleri sergilemiştir.

Dumas, 1839'dan itibaren, başarıları hâlâ sona ermeyen çok tanınmış dizisinde, Scott'ın yöntemine alabildiğine bağlı kaldı. Bu yeni tür, anlatım sıkıntısı çeken romantik tarzlara, yeni başlayan Romantizm'e ya da dış romantizme uygun düştüğü için, bütün ülkelerde, bütün dillerde Sir Walter'le yarışmaya kalkışıldı. Tarihsel roman 1820'den itibaren İtalya'da, 1824'te Danimarka'da, 1825'te Polonya'da, 1826'da Almanya ve Fransa'da, 1828 yılında Çek dilinde, 1829 yılında İspanya, Hollanda ve Rusya'da ve 1840 dolaylarında da Macaristan ve Portekiz'de başladı. Ülkelerin çoğunda, bu tür, günümüzde unutulmuş ve unutulabilir, ama yazarlık mesleği sayesinde romantik ateşlerini yatıştırdıklarını söyleyebileceğimiz uzmanların özel alanı oldu.

Zaten, uluslar arasında önemli farklılıklar gözlemleniyor. Almanya'da Goethe'den başlayarak eğitici roman (Bildungsroman) yaygınlık kazanmıştır; geçmişin bağlamında ve yerel renkle bezenmiş olarak tarihsel romana yakınlaşsa da aralarında tam bir örtüşme söz konusu değildir. *Waverley*'den hemen sonra yayınlanan Arnim'in *Tacın Muhafızları* (Die Kronenwächter) dizisinin durumu da böyledir. Bu türün başyapıtı hiç kuşkusuz Hauff'un *Lichtenstein*'ıdır; 1826 yılında yayınlanan yapıt, XVI. yüzyıl başları Suab'ının tarihini, gelenek ve göreneklerini, görünümlerini güleç bir şekilde yeniden yaşatıyordu. Hollanda'da, gerçeklik, gerçeğin ve rengin gözlemlenmesi konusundaki ulusal geleneklerin niteliği, Margarethe de Neufville ve van den Hague'nin ve daha çok da Drost, van Lennep ve Mme Bosboom-Toussaint'in ürünlerine belli bir değer kazandırdı. Hattâ, yazgının psikolojik yapı üzerinde kurduğu egemenlik nedeniyle Lennep'e "Hollandalı Scott" adı takılmıştı.

Yabancı işgali altında yaşayan ve ulusal bilincin filizlenmeye başladığı ülkelerde tarihsel roman bir simge değeri kazanmıştı. Özellikle İtalya ve Polonya'da. Tarihsel roman İtalya'da tiyatro oyunu gibi, ulusal geçmişin görkem ya da yıkımının yıllıkları gibi yayınlandı. Guerrazzi'nin yapıtlarına *(Beatrice Cenci, Pasquale Paoli)* olduğu kadar Manzoni'nin yapıtına *(Nişanlılar)* da özelliğini veren romansal dolantının (entrika) karmaşıklığı ve tutkuların şiddeti bu romanlara tam anlamıyla romantik nitelik kazandırırlar. Ama yıl ve değer bakımından

Manzoni öndedir. Manzoni, *Promessi sposi* adlı yapıtında, bazan yapıntının (fiction) biraz zararına bile olsa, herşeyden önce tarihsel gerçeğe bağlı kalmaya önem verdi. Manzoni'nin romantizmi öğretisel romantizmdir, ama dönemin görünümlerinin ya da ayrıntılarının belirginliğiyle, iki yüz yıl öncesi toplumunun sunuluşuyla bu roman Walter Scott'un en iyi yapıtlarıyla aynı düzeydedir.

İspanya'da, tarihsel roman modası 1830-1850 yılları arasına yayıldı. Larra, Macias el Enamorado'nun eski öyküsünü günün beğenisine uygun olarak yeniden işlediği *El Doncel de don Enrique el Doliente*'yi (1834) yazdı. Espronceda, *Sancho Saldana* (1834) ile tam bir başarısızlığa uğradı ve bu kadarla yetindi. Patricio de la Escosura büyük başarılar kazanan birçok anlatı yayınladı; bunların en ilginci, Eugène Sue'nün *Juif errant*'ını (Gezgin Yahudi) öykünen ve çok karmaşık bir allegorik öykü olan *El Patriarca del Valle,* bir önceki yüzyıl sonu İspanyasını betimlemek savındadır. Martinez de la Rosa da kendi romanını yazdı: *Dona Isabel de Solis* adındaki bu roman, katolik krallarla Granada sultanları arasındaki savaşın öyküsüdür. Bununla birlikte, Enrique Gil'in *El Soner de Bembibre*'si (Templier'lerin yıkılış öyküsüne karışan bir aşk öyküsü), Navarro Villoslada'nın *Dona Urraca de Castilla*'sı (1849) ve Dona Blanca de Navarra'sı bu türün en iyi yapıtlarıdır.

Bütün yazınsal biçimlerin bir romantik ve ulusal anlayıştan beslendiği Polonya'da tarihsel roman, Kraszewski'de, Niemcewicz'in *Teczinli Jean*'ında da görüldüğü gibi, geçmişin görkemlerinin anısını, XVI ve XVII. yüzyılların yaşamlarını yeniden canlandırmayı amaçlamıştır.

Tarihe anıştırma yapılmasından bile kuşkulanan şiddetli sansüre karşın Rusya'da, 1825 yılında *Yuri Miloslavski*'yi yayınlayan Zagoskin başta olmak üzere, başarıyla geliştirildi bu tür. Ama, Puşkin, dönemin bütün anlatım türlerinde olduğu gibi, başka bir anlatısını da yazmış olduğu Pugaçev ayaklanmasının romanlaştırılmış değişkesi olan *Yüzbaşının Kızı* (1835-36) ile bu tarzı çok ileriye götürdü.

Danimarka'da, Danimarka'nın Walter Scott'ı olarak anılan Ingemann, *Muzaffer Woldemar, Danimarka'lı Holger* ve *Prens Othon*'la tarihsel romanın en iyi örneklerini verdi; Ingemann bu türe yeni bir öge getirdi: Olayları ve ayrıntıları halk şiirlerinden *(viser)* alarak, Scott'ın aynı zamanda hem ilkel, hem çağcıl olan psikolojisinden uzaklaştı.

Böylece, birçok ülkede, Walter Scott'tan esinlenen tarihsel romanın büyük başarısı; canlı, ateşli ve renkli edebiyata yönelik yeni beğenileri —dram ya da epik-lirik şiirinin başarılı örneklerine oranla—, daha evrensel düzeyde ve daha kolay geliştirdi.

Romantizm'in ürünü olan yazınsal yapıtların roman ya da lirik-epik şiirle sınırlı olduğu sanılmasın; olay yazarlığının (historiographie), edebiyat eleştirisinin, ya da gezi anlatılarının gelişmesini izleyen biri, bu üç düzyazı türünün, XIX. yüzyılın ilk yarısında, büyük ölçüde yenileştiğini saptayabilir.

Tarih, Voltaire'in yapıtlarının dışında, çağlar boyu, bu dünyanın büyüklerinin savaşlarının, yaşadıkları önemli olayların öyküsü olmaktan ileri gidememişti. Öte yandan, bir Hume ya da Voltaire'in kaleminden çıkmış bile olsa, özgünlük ve canlılıktan yoksun, soyut bir metin olarak kalıyordu öykü. En özenli tarihçiler bile, arşivleri incelemek, anıtlardan, sanatlardan ve edebiyattan esinlenmek konusunda pek istekli değillerdi. Bütün bunlar Romantizm'le değişti.

Yeni anlayışın en belirgin eğilimlerinden bir çoğu, tarih yazma sanatını kökten değiştirebilecek yetenekte göründü. Ortaçağ'a farklı bir gözle bakıldı. Barante, *Burgonya Düklerinin Tarihi*'ni (l'Histoire des ducs de Bourgogne) yazarken, öyküyü okura daha canlı ve daha eksiksiz aktarmak amacıyla, eski vakanüvisleri (tarihsel olaylar yazarı) çok yakından izlemeye özen göstermişti. Ama Avrupa'da gerçekten yeni bir yöntem kullanan ilk kişi Augustin Thierry'dir. Thierry, Chateaubriand'ın *Martyrs*'inin (Şehitler) ve Scott'ın romanlarının etkisi al-



Hernani oyununda, *Dona Sol* rölünde Mlle Mars'ın Giysisi



Ruy Blas'da *Frédéric Lemaître*'in giysisi

tında, Merovenjlerin, Normanların ve Halk Sınıfı'nın maddi, toplumsal ve tinsel ortamına içtenlikle girmek istedi. Bu nedenle, yerel renk, törelerin ayrıntıları ve olaylara egemen olan etkili eylemlerin betimlenmesi üzerinde durdu. Bu nedenle, Scott, Hugo ve Mérimée ile tamamen aynı düzeyde yer alır; tarihçi, ressam olmuştur.

Bununla birlikte, romantik tarihçinin tamamlanmış örneğini Michelet sunar. *Histoire de la France*'ı (Fransa Tarihi) arşiv belgelerine dayandırmakla (bu alanda ilk örnek) kalmaz, ama özellikle, geçmişin insanlarıyla, onların yürekleri, düşünce biçimleri ve bilinmeyen özlemleriyle ilişki kurar. *La Sorcière*'inki (Büyücü) gibi bir deneme, bu açıdan çok önemlidir. Yerel

renge Thierry'ye göre daha az tutkun olan Michelet, daha çok olayların, insanların ruhunu araştırır; bu tutumu onu Hugo'nun tutumuna yaklaştırır ve en başarılı sayfalarına vahiy ve kehanet özelliği kazandırır. Tarih ilk kez bir anlam kazanmış ve bir şair yapıtına dönüşmüştür.

Michelet'nin çağdaşı, aktörel ve siyasal düşünceleri bakımından onun taban tabana zıddı olan Carlyle'da da aynı çılgın imgelem gücü, aynı coşku, aynı ateşli ve kesintili üslûp (kısa ve kesik kesik cümlelere dayalı biçem) görülür. Carlyle, tıpkı Michelet gibi, hattâ ondan daha fazla, Aydınlanma Çağı'na, Klasisizm'e karşı çıkar. Avrupa'nın hümanizmadan miras olarak aldığı düşünce ve sanata karşı çıkan Romantizm anlamında, hiç kimse Carlyle'dan daha romantik değildir; iki büyük yapıtı olan *Fransız Devrimi* ve *II. Frederic,* bundan dolayı, hayranlık kadar öfke uyandırır.

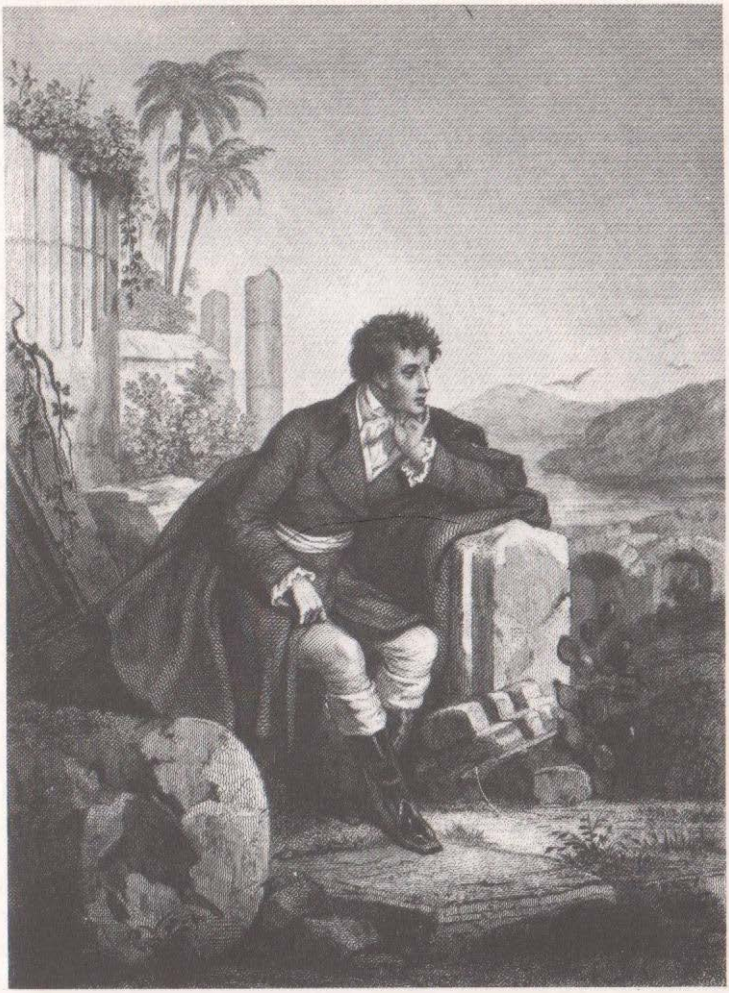
Romantik akımın, aynı şekilde, edebiyat tarihi ve eleştiri üzerinde de etkisi oldu. Hiç kuşkusuz daha önceki yüzyıllarda da eleştiri yapıtları vardı, ama Aristocu uzanlatım bilimden (rhétorique) yola çıkan bu yapıtlar, ele aldıkları yapıtların kurallara uygunluğundan başka bir şeyle ilgilenmiyorlardı: Yalnızca poetika tartışılıyordu. Shakespeare'in "kabalık"ı, Rönesans ya da barok sanatının gerçek anlamına ilişkin bilgisizlik, halk esinini küçük görme (vb.) gibi bazı büyük yanlışlar, tarihsel göreceliğin bakış açısından yola çıkmamalarından kaynaklanıyordu.

İlk kez, Madame de Stael, *Edebiyat Üzerine* (De la Littérature) adlı yapıtında, kurumların ve geleneklerin değişimleri ilkesine dayandırarak, eleştiriyi yenileştirmeyi denedi. Bu aynı zamanda, edebiyat tarihinin başlangıcı, kişisel değer ölçütlerinin yerine nesnel ve bilimsel dayanakların geçirilmesi girişimiydi. Madame de Stael bir eğilime yalnızca yol açtı, ama Almanlar onu gerçekten başlattılar. Tieck ve Wackenroder, *Sanatların Dostu Bir Din Adamının Dert Dökmeleri*'nde ve *Franz Sternbald*'da tarihsel görecelik ilkesini güzel sanatlara uyguladılar. Friedrich Schlegel, Homeros konusunda, kardeşi August Wilhelm de Shakespeare ve Calderon konusunda, belirgin bir biçimde bu bakış açısını (*Athenäeum* adlı dergilerinde, 1798-1804) benimsediler.

Bunu bir dizi karşılaştırmalı edebiyat tarihi incelemeleri izledi: Chateaubriand *İngiliz Edebiyatı Üzerine Deneme*'sinde (Essai sur la littérature anglaise), Sismondi ve Ginguené İtalyan edebiyatı konusunda, Ampère Kuzey edebiyatları için, Villemain *Fransız Edebiyatı Dersleri*'nde, Madame de Stael'in *Edebiyat Üzerine*'sinin çok açık etkisi altında, yazınsal ürünleri tarihsel ve coğrafi bağlamlarına tekrar oturtarak ve bunları birbirleriyle karşılaştırarak, geniş kapsamlı incelemeler yaptılar. Yeni yazınsal değerlendirme yöntemini benimseyen çoğunlukla genç yazarların tam anlamıyla eleştirel denemeleri buradan kaynaklanmaktadır: Shakespeare, Dante, Petrarca, ama aynı zamanda Virgilius, Homeros ve Goethe artık Deschamps, Hugo, Hazlitt ve Quincey'in gözdeleridirler.

Fransa'da Sainte-Beuve, *XVI. Yüzyılda Fransız Şiirinin Durumu*'nda (Tableau de la poésie française au XVI^{e} siècle) bir yazınsal dönemi, *Port-Royal*'de bir düşünce topluluğunu, *Chateaubriand*'da bir yazarın kişiliğini ve *Ebedi Portreler* (Portraits littéraires) ile *Pazartesiler*'de (les Lundis) özellikle bir yazarı ya da bir yapıtı ele alarak, dizgeli bir yöntemle ruhların doğal tarihini yazdı. Bu belirgin ve anlamlı ayrıntı, tarihsel değer ve çağdaş dünya ile ilişkiler araştırması kadar hiçbir şey klasik düşünceye aykırı değildir.

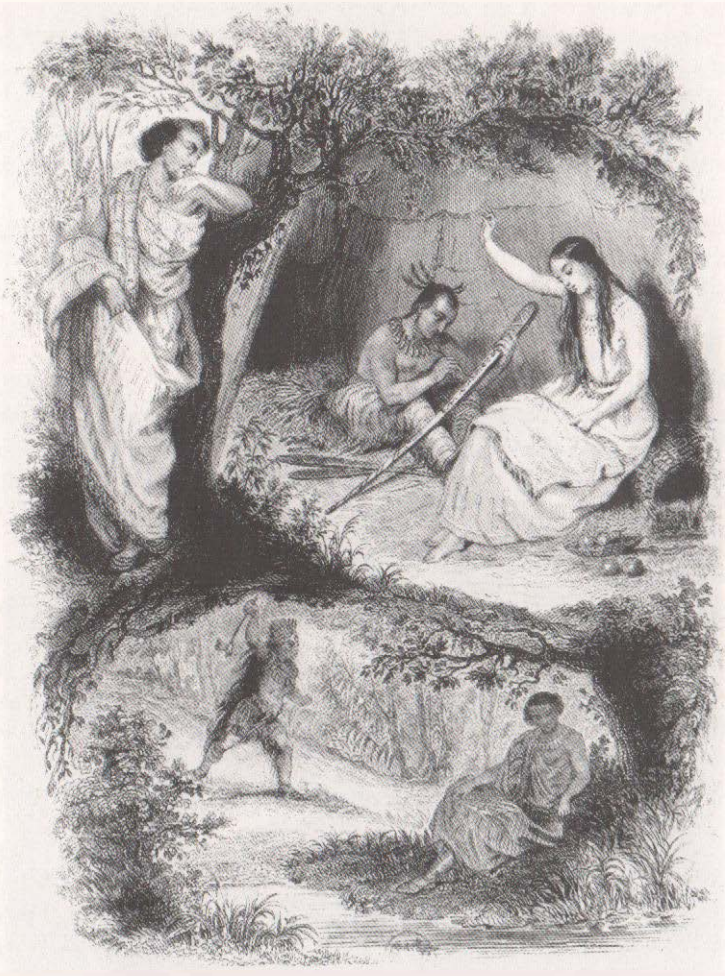
Diderot'nun *Salons*'una karşın, hor görülen, sıradan bir tür olarak kalan sanat eleştirisi, Nerval, Gautier, Heine ya da Hugo'nun kaleminden çıkma konser, tiyatro, opera ya da sergi değinilerinde yazarlık mesleğine dönüştü. Böylece, Romantizm sayesinde ortaya çıkan, yenileşen güzel sanatların gerçek dizgesine ilişkin olarak bize kimi zaman temel görüşler sunan ikinci bir edebiyat ortaya çıktı.



Chateaubriand Kartaca Kalıntılarında

Nihayet, yolculuk anlatıları, yaşantı görünümleri de bu yeni tarih anlayışından yararlandılar. Romantik gezgin, klasik gezginin tersine, bütün alanlarda, yasalardan, kurumlardan daha çok görünümlerle, yaşam çevresiyle ve özgünlükle ilgileniyordu. Romantik gezginin duyarlığı, imgelemi, tıpkı Alexandre Dumas'nın gezi yazılarında olduğu gibi, çoğu kez gerçekliğe büyük katkılarda bulunuyordu. Bu gezginler yalnızca Avrupa'yı (İsviçre, İspanya, Alman ülkeleri) gezdiler ya da sınırlarına kadar (Akdeniz çevresi) gittiler. Chateaubriand, Lamartine, Gautier, Nerval ve Hugo'nun, romantizmin genel özellikleri kadar kişisel renklerinin de ortaya çıktığı gezi yazılarına sahip oldukları için, Fransızlar özellikle anlatı alanında zengindirler.

Çağdaş yaşantının renkli betimlemeleri daha da yenidir. Bunlar 1820-1850 yılları arasında çeşitli ülkelerde sayıca çoğaldılar. Amerikalı Washington Irving'in *The Sketchbook*'u, iki ünlü İspanyol gündelik yaşam ressamı Estébanez Calderon'un *las Escenas Andaluzas*'u (En-



Staal: Chateaubriand'ın *"Natchez"leri için kitap resmi*

dülüs Sahneleri) ile Mesonero Romanos'un *las Escenas Matritenses*'i (Madrid Sahneleri), gerçekçiliği muştulayan bir doğru ayrıntı tasasına romantik renk ve fanteziyi karıştırdılar. Bu yapıtlarının ve çağdaşı daha başka yapıtların romantik öğeleri, daha az yoğun olmaları dışında, romanlarda, şiirlerde, tiyatroda rastladığımız aynı ögelerdir. Daha öznel ve daha güncesel bir türe örnek olarak, Stendhal'in *Bir Gezginin Anıları*'nı (les Mémoires d'un touriste) ve, aynı zamanda, çok romantik bir mizacın özel yazıları, çok sert yaşam görünümleri ve oldukça uydurma yolculuk günlüklerinden oluşan, İtalya üzerine yazılarını *(Roma, Napoli, Floransa, Roma'da Gezintiler)* anabiliriz.

Romantik akım yalnızca şiir ve düzyazıya iz bırakmadı, ama aynı zamanda ve güçlü bir şekilde tiyatroyu da etkiledi. Fransa'da, durmadan ünlü "Hernani savaşı"ndan (1830) söz edildiği için, Romantizm en büyük yankıyı bu alanda yaptı. Ama ilkin XIX. yüzyılın başla-

rında tiyatroların nasıl bir durumda olduklarını bilmemiz gerek. O dönemde, temsiller ve repertuarlar pek öyle çeşitli değildi, trajedi ve komedinin bazı gelenceksel tipleri ve birkaç başarılı yazarın dışında, ilgiye değer bir şey yoktu: Almanya'da Kotzebue ve Iffland, Fransa'da da adları Stendhal'in *Günlük*'ünde geçen ve unutulmaktan başka bir şeye lâyık olmayan Legou vé, Lemonnier, Baour-Lormian, Pixérécourt, Raynouard gibi yazarlar. Öte yandan, Avrupa tiyatrolarının repertuarları aynı türden değildi. İngiltere dışında Avrupa'nın her yerinde Fransız tiyatroları bulunsa da, bunlara koşut olarak, Rönesans hareketinin az ya da çok desteklediği ulusal gelenekler de vardı. Büyük-Britanya, Shakespeare repertuarını her zaman korumuş, Almanya da kendisine bir Schiller repertuarı yaratmıştı: Bu da dramatik tiyatroda reform sorununun bu ülkelerde pek öyle ortaya konulmamış olduğunu gösteriyor. Buna karşılık, Roman dili konuşan ülkelerde, bir yandan klasik trajedi, öte yandan halk farsı egemen durumdaydı; donmuş ve yorgun düşmüş bir repertuar ile hayat ve tiyatro arasındaki, dramatik türlerin kendi aralarındaki boşluk duygusu buradan kaynaklanıyordu. Romantizm, ulusal tiyatro düşüncesini yeniden biçimlendirerek bu alanda önemli bir rol oynadı.

Bir tiyatro eleştirisinin, tiyatroya ilişkin bir kuramsal düşüncenin varlığı, tarihsel ve sayısal bakımdan, Romantizm'in getirdiği yeniliğe tanıklık etmektedir. A.W.Schlegel, Shakespeare ve Calderon'dan yaptığı çevirilerle ve *Edebiyat Dersleri* ile, 1810 yıllarında, her ülkenin kendisine özgü esin kaynaklarına ve biçimlere yönelmesi gerektiğini vurguladı. İngiltere'de Coleridge'ın ve Hazlitt'in yaptıkları Shakespeare eleştirileri, 1820 yıllarında, büyük oyun yazarının bütün yapıtlarını göklere çıkartmıştı. Fransa'da, Chateaubriand, Stendhal ve Hugo, genellikle sanıldığı gibi Racine'in mirasına karşı Shakespeare'inkini değil, fakat bu iki akımın yeni bir dram anlayışında birleştirilmesini savunuyorlardı. Zaten bu yazarlar, bu hususta, İngiliz'in "kabalık"ı karşısında duyduğu -belki de hesaplı- coşkuya karşın, varlığının ve estetiğinin mutlak gerekliliğini teslim eden bir Voltaire'in tutumunu düzeltmekten başka bir şey yapmıyorlardı.

Öyleyse, Romantizm tiyatroda bütün düzeylerde bir bireşim (sentez) girişimi olarak ortaya çıkıyor. İlkin üslûp düzeyinde: Hugo'nun "yüce ile gülünç"ün birleşmesine ilişkin formülünü biliyoruz, ama Manzoni ve *M.Chauvet'ye Mektup*'u (1823) da anılabilir. Nihayet konular düzeyi: Bunca kötü anlaşılan ünlü "yerel renk" zorunluluğu. Gerçekten de, gerçekçi bir sahnelemenin son sınırında -böyle bir şey doğalcı (natüralist) tiyatronun düşüncesi olurdu-, bir doğru ayrıntı estetiği değil, fakat psikolojik ve tarihsel gerçeklik tasası söz konusudur. Benjamin Constant, *Wallenstein Trajedisi Üzerine Düşünceler* (Réflexions sur sur la tragédie de Wallenstein) adlı yapıtında "Yerel renk, tiyatro yapıtlarının çizmeyi amaçladıkları toplumun durumunu özü bakımından niteleyen şeydir" der; yani, oyun yazarı, konusuna göre, canlandırmayı tasarladığı tarihsel duruma uygun türü seçecektir. Ünlü tarihsel dram, yerel rengi betimleme tarzlarından biridir, başka bir şey değildir; özellikle Fransa'da, Ortaçağ ya da Rönesans dönemi canlandırılmak istendiğinde, buna uygun düşen türdür: "Kendi yıllıklarımızdan, ya da hiç değilse çağdaş yıllıklardan alınmış görünümleri sunmak için masal ve eski tarihi terketmek soylu cesaretini nihayet gösteren çağımız trajedi şairlerine ne mutlu" diye yazıyordu Stendhal *(Lettres normandes,* 1820).

Dramatik romantizmin bireşim istenci, üçüncü olarak, ünlü "birlik" kuralları arasında modern çağda geçersiz olanlar -yani zaman ve mekân birliği- ile vazgeçilmez olan -yani eylemin merkezinde bulunan kişiye yönelik ilgi birliği- arasında bir seçim yapmak için gösterdiği özel dikkatte ortaya çıkar. Manzoni gibi, ama özellikle *Letrra semi seria di Crisostomo*'sunda (1816) Berchet gibi İtalyanların büyük dilekleri budur; başta ünlü *Wallenstein* üçlüsü (*Wallenstein'ın Ordugâhı,* 1798, *Piccolomini*'ler, *Wallenstein'ın Ölümü,* 1799) olmak üzere Schiller tiyatrosundan çıkartılan büyük ders budur.

Nihayet, bireşim istenci, türsel düzeyde, oynanabilir oyun ile oynanamaz oyun arasındaki, ya da, dram ile dramatik şiir arasındaki sınırı kaldırmaya kadar gider. Oynanamaz oyunlar yalnızca okumayla ilgili olduğu için, romantiklerin çok önemli katkılarından biri oynanmayan oyunlardan kaynaklanır. Zaten, ilki Byron'ın *Manfred*'i (1817) olsa da 1830'dan sonra yazılmış olan oyunların durumu böyledir. Oehlenschlaeger'in *Corrège*'i, Lenau'nun *Savanarole*'si ve *Don Juan*'ı, Garret ve Joukovski'nin *Camoes*'leri için de herhalde aynı şey söz konusudur. Puşkin'in "küçük dramlar"ı (*Mozart ve Salieri, Don Juan, Cimri Şövalye*), Musset'nin *Spectacle dans un fauteuil* başlığı altında topladığı dizi, ya da Mérimée'nin *le Théâtre de Clara Gazul*'ü aynı bağlamda yer alırlar. Biçim bakımından gerçek tiyatroya çok yakın, ama okunma alanına giren oyunlar arasında, Alman ve İskandinav yazarlarının en özgün ya da en romantik oyunları vardır. Bu oyunlar konularını uluslararası folklordan (Tieck'in *Mavi Sakal* ya da *Dadı Masalı*), Ortaçağ hıristiyan efsanelerinden (La Motte-Fouqué'nin *Sigurd* üçlüsü), Doğu'nun tansıklı masallarından (Oehlenschlaeger'in *Alaaddin ya da Sihirli Lâmbası*, Atterbom'un *Mavi Kuş*'u) alırlar.

Bu koşullarda, Hugo'nun *les Burgraves* ve *Cromwell*'ini, Shelley'in *Cenciler*'ini, Slowacki'nin *Mazeppa*'sını, Musset'nin *Lorenzaccio*'sunu, Manzoni'nin *Carmagnola Kontu*'nu, Kleist'in *Kätchen von Heilbronn*'unu romantik türün sınırlarını belirleyen "tarihsel oyunları" nereye oturtmalı? Ancak, değişen alt-başlıklarına (trajedi, dram, dramatik sahne, dramatik şiir) karşın, bu yapıtların ortak özelliklerinin birer bireşim (sentez) girişimi olmalarına dikkat etmek gerekir.

Üslûplar bireşimi *(Cromvell)*, bir estetik ve önsel olarak uyumsuz bir konunun bireşimi *(Cenciler)*, şiir ve tiyatronun bireşimi, çoğunlukla, bir tür -dram- ve bir anlayışın -belki de en güzel örnek *Lorenzaccio*'daki romantik düş kırıklığı gibi- sentezi. Sanki romantik tiyatronun bütün gizemi bu bölümde dile gelmektedir.

Son bir düşünce olarak, genel gösteri olgusuna ilişkin olarak tiyatroyu tekrar yerine oturtmayı amaçlayan bir inceleme belki gereksiz olmayacaktır. Düzyazı ya da şiirden farklı olarak, romantik tiyatro her zaman iki cephede savaşmak zorunda kaldı. Bir yandan, dış cephede, opera ve balenin ciddi rekabetiyle karşılaştığı söylenebilir. Bu bakımdan, bir sanattan ötekine sürekli geçişler görülür: Ünlü *Préface de Cromwell*'inde bütünsel bir gösteriyi düşleyen Victor Hugo'un aklı fikri lirik tiyatrodadır; *la Revue des Deux Mondes*'un yöneticisi ve *Meyerbeer ve Çağı*'nın (Meyerbeer et son temps 1865) yazarı Henri Blaze de Bury'ye göre, manzum ya da mensur tiyatroda bulunan bütün dramatik gizilgüçleri "büyük opera" gerçekleştirmiştir; yazar bunu çağdaşlarına açıklamaya çalışır. Ayrıca, Rossini'nin 1815-1825 yılları arasında ulaştığı büyük başarıların, Auber'in *Portici'nin Martısı* (1828), Lesueur'ün *Ossian*'ı (1804) gibi, hattâ *Fidelio* (1814) ya da *Freishütz* (1821) gibi tek tek yapıtların, dramatik sahnenin gelişmesine büyük katkılarda bulunduklarını unutmamalı. Öte yandan, iç cephede, anadan doğma dramatik yazar bulunmadığını unutmamak gerek; şiir ve düzyazıda görülenin tersine, yazarların çoğunluğu geçici olarak tiyatro sevdasına kapılmış kişilerdi; varlığını hep sürdüren ve bulvar oyunlarında ya da melodramlarda -Becerikli M.Scribe'i(kâtip) düşünelim!- olduğu kadar gerçek trajedilerde de görülen koşut akım belki de buradan kaynaklanıyordu. Örneğin, hiç kuşkusuz dönemin en büyük oyun yazarı olan Büchner'in (1813-1837) pek az romantik olması tuhaf değil midir? Dramın saldırıya geçtiği Almanya'da en ünlü yazarların "trajedi" yazarları, yani *Sapho* ve *Medea*'sı ile Grillparzer'in (1791-1872), *Judith* ve *Agnès Bernauer*'iyle Hebbel'in (1813-1863) *Makkabiler*'u ile Otto Ludwig'in (1813-1865) olması şaşırtıcı değil midir? En güzel oyunu *Penthesileia*'ya çok uzaklarda, "Dionysos"cu Yunan trajedilerinde kaynaklar arayan, bununla birlikte kaşarlanmış bir romantik olan çılgın Kleist'in adını ayrıca anmasak da olur!

Tarihsel ya da efsanesel dram, romantik tiyatronun en ilginç biçimidir. Burada sözünü ettiğimiz, hiç kuşkusuz, gerçekten oynanmış olan ve destan ile efsanenin sınırında, geniş boyutlu tarihsel freskler sergileyen oyunlardır.

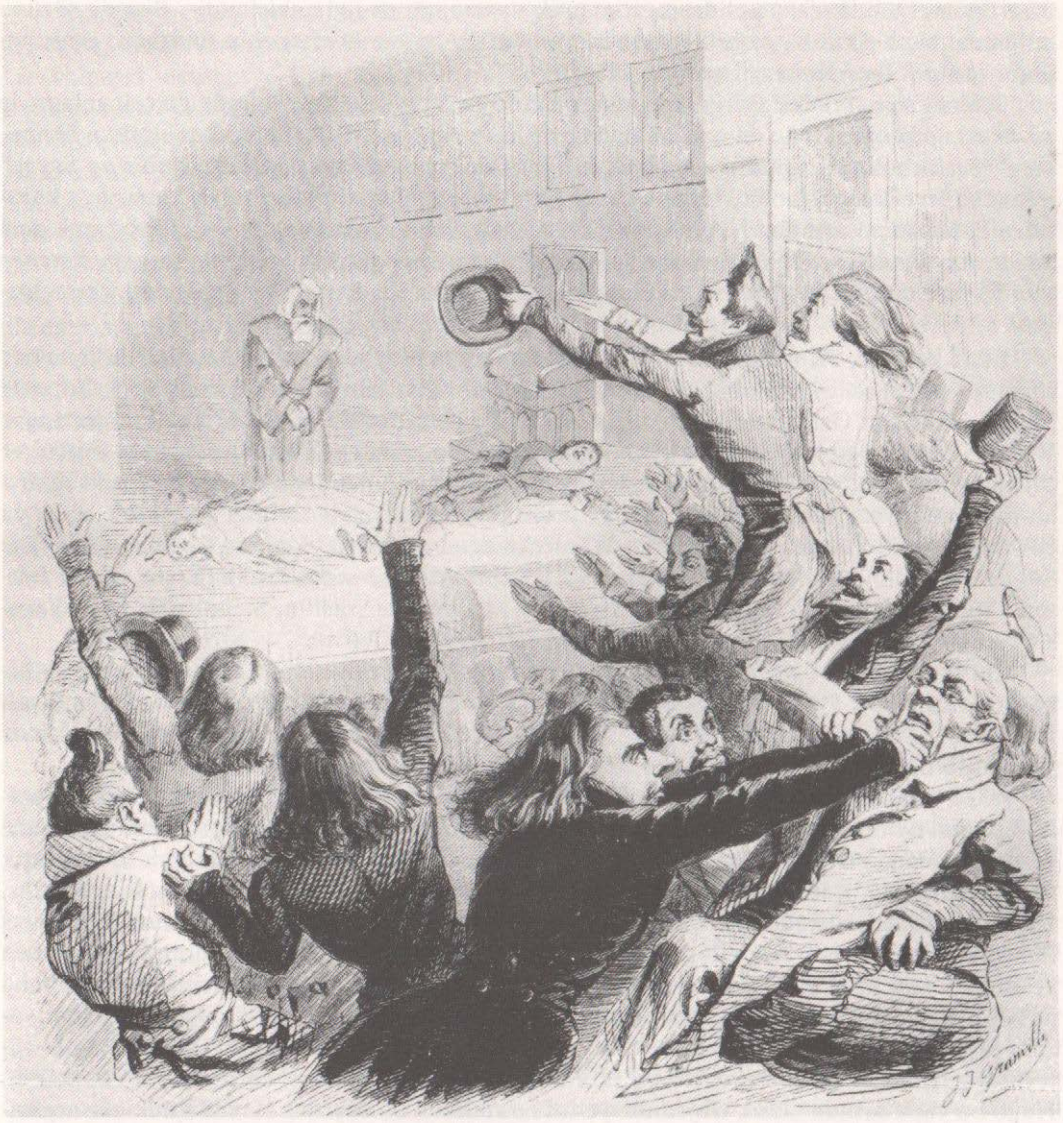
Alman romantikleri, tarih sıralamasına göre ön sırayı alırlar. Onlarda gerçek anlamıyla ne okul, ne program, ne de ortak ideal vardır. Örneğin Prusyalı Kleist, konularının seçimi, yerel rengin bolluğu, tuhaflık ve çılgınlık eğilimiyle romantik görünür. *Arminius'un Savaşı*'nda (Die Hermansschlactht, 1808), Alman kahramanın Varus'un lejyonları karşısında kazanılan zaferi anımsatması, Napoleon'a karşı başlatılan vatan savaşına yönelik bir çok açık anıştırmaya yol açar. "Şövalye döneminin büyük tarihsel dramı" ünvanını taşıyan *Kätchen von Heilbronn* (1810), daha sonra Hugo'da keşfedip de sevdiğimiz bütün ögeleri içermektedir.

Buna karşılık, biçim bakımından daha yalın ve daha saygılı olan Avusturyalı Grillparzer, romantik dram anlayışının bir başka yönünü temsil eder: Şiirsel yan. Genel olarak Lope de Vega'yı öykünen Grilparzer, *Denizin ve Aşkın Dalgaları*'ndaki (Des Meeres und der Liebe Wellen) Léandre gibi, aynı adı taşıyan yapıttaki Sapho (1818) gibi kahramanlarına düşçül ve özlemsel bir kişilik yükler; oyunları, eylemin düşle yanyana bulunduğu bir dünya sergiler. Daha alt düzeydeki yazarlar arasında, çılgın ve meczup romantizmiyle tarihsel gerçeklere az ya da çok uygun verileri sergileyen Zacharias Werner'in adını anabiliriz: *Vadinin Çocukları*'nda (Die Söhne des Tals, 1803) efsanevî Templier tarikatı, *Baltık üzerinde Haç*'ta (Kreuz an der Ostsee, 1806) Baltık bölgelerinin kolonizasyonu, ve Madame de Staël'in, Stendhal'in ve ilk Fransız romantiklerinin çok beğendikleri *Luther* (1807).

Bu tür tarihsel ve ulusal dramlar, 1820'den itibaren Orta ve Doğu Avrupa'da büyük bir başarı kazandılar: Puşkin'in *Boris Gudunov*'u, Macar Katona'nın *Bank Ban*'ı, Finlandiyalı Runeberg'in İsveçce yazdığı *Kral Fjalar,* Danimarkalı Heiberg'in *Elfeler Tepesi* bu anlayış içinde yazılmışlardır.

1830 yıllarında, Fransız dram anlayışı büyük bir başarı kazandı; İtalyanlar ve İspanyollar bu tarzı öykündüler. Romantizmin bu latinleşmiş biçimi, çok karanlık simgeciliği, efsane verilerini, olağanüstü ve dinseli kendi dışında tutar. Tersine, yaşamın görünümleri, dramatik ve insansal ilişki üzerinde durur. Dumas (père) bu yöntemin geveze bir ressamıdır: Dumas, 1830-1840 yılları arasında *Christine de Suède, Charles VII chez ses grands vassaux, Catherine Howard, la Tour de Nesle* gibi, ayrım gözetilmeksizin "trajedi" ya da "dram" adı verilen ve Romantizm'in daha az soylu yanlarını temsil eden oyunlarını sahneletti. Vigny'nin daha az başarılı, ama daha aslına uygun olan *la Maréchale d'Ancre*'ında tarih, düşçülük kadar yazara özgü tinsel düşünce çevresini de izler. Hugo'nun yapıtları arasında manzum olanları yeğleyeceğiz: *Marion Delorme, Hernani, le Roi s'amuse, Ruy Blas* ve hattâ *Burgraves* üçlüsü. Hugo bu yapıtlarında klasik trajedinin yerini tutabilecek bir seçenek sunar. Bu iki tür arasındaki farklar açıktır: Üslûp ve dize cesareti, anlatımların karışımı, içtenliği duyumsanan acılı lirizm. Bu oyunlar, kahramanlar tamamen kurgusal kişiler oldukları, ama tarihsel bir bağlamda yer aldıkları için, sözde-tarihsel olarak tanımlayabileceğimiz bir dram türünün en tipik örneklerini sunarlar. Schiller'i alabildiğine tedirgin eden ve dram türünün doğmasına yol açan "Tarihsel gerçeklik ile dramatik ilgiyi nasıl uzlaştırmalı?" sorununu bir kaçamakla çözümlediği için bir sınır yöntem.

İspanyol dramı Fransa'dan kaynaklanmıştır, ama konusunu hemen hemen her zaman tarihten ya da gerçek ulusal gelenekten (İtalyan dramının da paylaştığı özellik) aldığı ölçüde ondan ayrılır. Bu özelliğe, ulusal mizaca tam anlamıyla denk düşen gönül yüceliği ve yürekli ritmi eklenir: İspanyollar burada, yapısal özgürlük sayesinde, Alarcon'un, Lope de Vega'nın, Calderon'un tiyatrosu ile ortak birçok öge ele geçirmiştir.



Grandville: *"21 Şubat 1830 günü Hernani'nin ilk temsilinde çılgın romantikler"*

Hernani'nin başarısı hızlı bir gelişmeye yol açtı; 1830'dan itibaren Martinez de la Rosa, 1836'da İspanyolca tekrarlanan *Aben-Humeya ya da Magriplilerin İsyanı*'nı Paris'te Fransızca oynattı; Rivas dükü, Hernani'nin başarılı bir kopyası olan *Don Alvaro ya da Yazgının Gücü*'nü gene Fransa'da tasarladı; bu oyun özellikle, Verdi'nin *la Forza del destino* adlı operasına kaynaklık ettiği için tanınır. İspanyol dramının büyük dönemi 1834-1835 yıllarıdır. Bu dönemin üç büyük yazarı Hartzenbusch, Gutierrez ve Zorilla'dır: İki kez yazılan, bol kepçe melankoli dışında hiçbir aşırı uygulamanın ve şiddetli tutkunun duyumsanmadığı *Teruel Aşıkları*

ile Hartzenbusch; Hugo'dan çok Dumas'yı anımsatan çarpıcı *Halk Şairi, Keşiş Kral* ve *Simon Bocanegra* ile Gutierrez; nihayet, *Eskici ve Kral* ve İspanyol romantik tiyatrosu ile Molina' nın barok tiyatrosu arasındaki soy zincirinin bütün açıklığıyla dile geldiği *Don Juan Tenorio* (1844) ile Zorrilla. Bu dramların çoğu bize melodrama daha yakın görünürler; bununla birlikte, düş ve özlem atmosferi, parlak ve uyumlu biçim bakımından bütün Avrupa'da benzersizdirler.

İtalya'nın hiçbir zaman ulusal tarihsel tiyatrosu olmadı; üstelik, klasik trajedi, XVIII. yüzyılda, Métastase ve Alfieri ile şaşırtıcı ölçüde canlı kaldı; bu nedenle, Romantizm döneminde, gözüpek çıkışların başka ülkelere oranla daha ılımlı olduğu bir tiyatroyla karşılaşmak şaşırtmamalı bizi. Ayrıca, şiddetli sansür nedeniyle gerçekleşme olanağından yoksun bir repertuar söz konusudur.

Silvio Pellico'nun on iki trajedisi, yazarın Milano romantizmi içinde yer almasına karşın, klasik yapıdadır. Bu oyunlardan sadece ilki, *Francesca da Rimini* (1815) büyük bir başarı kazandı. 1825 yılından itibaren, Tedaldi-Fores, C. Marenco ve ötekiler, hiç kuşkusuz Manzoni'nin basılan iki oyununun (*Il conte di Carmagnola,* 1820-*Adelchi,* 1822) ve *Trajedide Zaman ve Mekân Birliği Üzerine Bay Chauvet'ye Mektup*'unun etkisi altında birçok "tarihsel trajedi" sahnelettiler. Ama dönemin en önemli oyun yazarı, ulusalcılıkları nedeniyle dönemin iktidarları tarafından yasaklanan yapıtları *(Nabukadnessar, Arnaud di Brescia, Antonio Foscarini)* daha sonra sahnelenme olanağına kavuşan Niccolini'dir. Yetkin bir dille yazılmış güçlü oyunlardır bunlar. Sonuç olarak, Avrupa tiyatrosunun Romantizm'den çokça yararlanmış olduğunu söyleyebiliriz. Romantizm, günümüzde, "tarihsel" boyutunu tiyatroda sürdürmektedir.

Yazınsal Romantizm'in en özgün yapıtlarından söz ettik. Bu yapıtlar bizde akımla çok çelişik bir imge uyandırıyorlarsa, o dönemde türler arasında bir geçişme bulunduğunu düşünmek daha uygun olur.

ANDERSEN Hans Christian (Odense 2.4.1805 - Kopenhag 4.8.1875). Yoksul bir ailede doğan ve kendi kendini yetiştiren Andersen istemeden yazar ve masalcı oldu. Tiyatro sanatçı olmak ya da oyun yazmak istiyordu. Gerçekte birçok tür denedi: Yumuşak ve melankolik kişiliğine uygun olarak oldukça yavan *Ağıtsı Şiirler* yazarak yazın yaşamına başladı. Bunları, *Holmen'den Amager'in Doğu Ucuna Yaya Yolculuk* (1828), *Yolculuk Manzaraları* (1831), *Bir Yazarın Pazarı* (1841), ve doğal olarak *Saint-Nicolas Kulesinde Aşk* (1829), *Melez* (1840) gibi oyunlar izledi.

Ama Andersen kendini özellikle düzyazıya verdi: *Dağaçtan Konuşan* (1833), *Sadece Bir Gezgin Kemancı* (1837), *İki Baron Karısı* (1847); ayrıca iki özyaşamöyküsel yapıt: *Olmak ya da Olmamak* (1857), *Bahtı Açık Pierre*; nihayet kendisini üne kavuşturan birçok masal. Masallarında bilinçli bir naif ve yalın üslûp görülür; Hoffmann'ınkine yakın fantastik öge ile folklorik ve kuzeyli nitelik, romantizminin kanıtlarıdır.

Masallarının eleştirel baskısı: *H.C.Andersen*, 5. vol. (Copenhague 1963-1967) - Fransızca: *Contes* (Ed.complete, 1937-1954) Fr.Böök: *H.C.Andersen* (İsveççeden çeviri, Paris 1942) - M.Sirling: *Le Cygne sauvage, Andersen et son temps* (Paris 1966) - *Un livre sur le poète H.C.Andersen*, S.Dahl ve H.G.Topsoe Jensen'in yazdığı 150. doğum yıldönümü kitabı (Copenhague 1955)



Andersen'in Portresi

ARANY Janos (Nagyzalonta, 2.3.1817 - Budapeşte 22.10.1882). Bu Macar şair kendisinde oldukça geç bir yazın yeteneği keşfedinceye kadar gezginci oyunculuk, ilkokul öğretmenliği, belediye memurluğu yaptı. Epik bir üçlünün ilki olan *Toldi* (1847) Arany'yi üne kavuşturdu. Yakın dostluk ilişkileri kurmuş olduğu Petöfi'nin siyasal köktenciliğini paylaşıyordu. 1848 Devrimi'nin başarısızlığa uğramasından sonra, altüst olmuş bir toplumda Arany kendisine çok güç bir yer bulabildi. Acısını ve yalnızlığını, yetkinliğe ulaştırdığı türler olan tarihsel destanlarda ve baladlarda dile getirdi.

1854-1879 yılları arasında *Toldi* üçlüsünü bitirirken, bu çalışmasına koşut olarak, *Nibulungenlerin Şarkısı* türünde, *Buda'nın Ölümü* adlı büyük bir destan yazmaya girişti.



Arnim'in Portresi

ARNIM Achim Von (Berlin 26.1.1781 - Wiepersdorf 21.1.1831). Arnim'in adı herzaman, dostu ve *Çocuğun Sihirli Borusu*'nun (Des Knaben Wunderhorn) ortakyazarı Clemens Brentano ile, veya Goethe ve Beethoven'e akıl hocalığı ettikten sonra kendisiyle evlenen Clemens'in kızkardeşi Bettina Brentano ile birlikte anılır. Arnim, Prusya'nın eski soylu sınıfındandı. Halle, Iena ve Göttingen'de doğa bilimleri okudu. Birçok yolculuklar yaptı; besteci Giechardt ve Tieck ile dostluk ilişkileri kurdu; Heidelberg ve Berlin'de iki edebiyat topluluğuna katıldı. 1811 yılında evlendikten sonra, Wiepersdorf malikânesinde, kalabalık ailesini yetiştirerek ve yazarak sakin bir hayat yaşadı.

Sakin bir kişiliği olan Arnim'de biçim yeteneği ve iki Brentano'nun tutkusu yoktur. Tarihsel romanı *Tacın Muhafızları* (Die Kronnenwächter, birinci cilt 1817; yazarın ölümünden sonra yayınlanan cilt, 1854) tamamlanmadı. *Hollin'in Aşk Hayatı* (Hollins Liebesleben, 1802) daha kusursuzdur. Arnim özellikle sürükleyici fantastik anlatılar yazdı: *Kontes Dolores* (Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolorès) *Mısırlı Izabel* (Isabella von Aegypten, 1811).

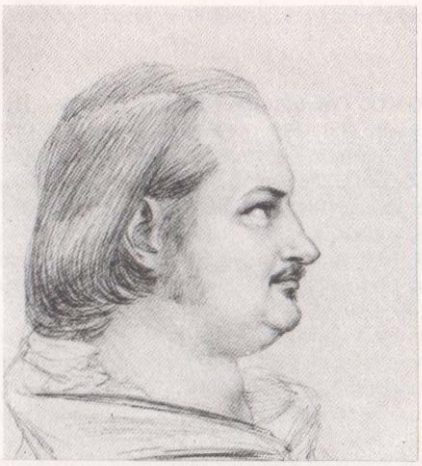
R.Guinard: *Achim d'Arnim* (Alger 1936)

ATTERBOM Daniel Amédée (Azbo, Östergötland, 19.1.1790 - Stockholm 21.7.1855). *Phosphoros* (zaman

zaman *Fosforcular* adıyla anılmamalarının nedin budur) adlı derginin çevresinde toplanan İsveç romantik okulunun önderlerinden biridir. Alman idealist felsefesinin (özellikle Schelling'in) ama aynı zamanda şiirlerine tazeliklerini veren destanların ve halk şarkılarının etkisinde kaldı. Yapıtları arasında özellikle *Kuzeyin Harpı* (halk şarkıları derlemesi) ve şiir kitaplarından da *Kuzeydeki Ada* bilinmektedir.

J.V.Pellerin: *Anthologie de la poésie suédoise* (Paris 1941) - Holm Platen: *La littérature suédoise* (Stockholm 1967)

BALZAC Honoré de (Tours 20.5.1799 - Paris 18.8.1850). Hukuk öğrenimi gördükten sonra Paris'e gitmekte acele eden ve 1819 yılında ailesinin karşı çıkmasına karşın yazar olmaya karar veren bu Tours'lu için izlenecek yol çılgın bir romantizm yoluydu. Lord R'Hoone adıyla kitap yayınlanan Balzac, Walter Scott'ın etkisi altında, bir peri dünyasını, garip dönem ve olayları dile getirdi (*l'Héritière de Birague, Clotilde de Lusignan, la Dernière Fée, Wann-Chlore*). Yazma tarzını değiştirmesine etkin olan acaba ilk sevgilisi (daha sonra *Vadideki Zambak*'a girecek olan) Madame de Berny midir? Pek değil, çünkü bilinmez ve karanlık güçlere inanmayı ve bunları dile getirmeyi sürdürdü: *la Peau de chagrin* (1831), *la Recherche de l'absolu (Mutlak Peşinde,* 1834), *Louis de Lambert* (1832) *Séraphita* (1835); ve bunların yanısıra iki felsefi öykü: *le Chef-d'oeuvre inconnu, les Proscrits.* İlk başyapıtı olan *les Chouans*'ı (1829) Walter Scott yönteminin etkisinde yazdı. Hiç kuşkusuz, İskoç'un ya da Swedenborg'un etkisinde bir Balzac'ın romantikliği tartışılmaz.



David d'Angers: *Balzac'ın Portresi*

Balzac'ta, belirgin bir gerçekçiliğin gerisinde her zaman bir usdışı eğilimi gözlenmiştir. Gorio, Grandet, Vautrin, Madame de Mortsauf, Kuzin Bette gibi en tipik kişilerinde bile bir karanlık bölge vardır. Bunlar sanki Dostoyevski'nin kahramanları olan delilerin ve manyakların akrabası gibidirler: Balthazar Claës ve Louis Lambert'in uyumsuzlukları delilik ve manyaklıklarının niteliğinde değil, uygulanma alanlarında farklıdır. Balzac'ın romanlarının çerçevesi ya da dolantısı (entrikası) gözden geçirilecek olursa, gündelik yaşamdan aktarılmış gerçek bir olay söz konusuymuş gibi görünse de, yazarın olayı gündelik yaşamdan kopartarak ve onu söylencesel bir serüven düzeyine çıkartarak, çoğu zaman, büyüsel bir aylayla kuşattığı görülür: Örneğin, Liszt, Marie d'Agoult ve George Sand'ın aşk serüvenlerinin romansı öyküsü olduğu tahmin edilen *Béatrix*'te (1839), romanın "Bröton" yanı yapıtı neredeyse bir şövalye romanına dönüştürür. Demek ki Balzac'ın "Gerçekçilik"i başlangıçta, esas itibariyle usdışı bir psikoloji ve felsefeye dayanmaktadır.

Bu bağlamda daha da ileri gidilebilir: "Toplumsal insanlar"ı betimlemek istediğinde, 1834-1842 yılları arasında, *İnsanlık Komedisi* (la Comédie humaine) dizgesi olacak diziyi tasarladığında, Balzac, bir şair olarak ya da daha çok bir romantik tarihçi olarak düşünmektedir. Tıpkı Michelet'de olduğu gibi sosyo-ekonomik tez, bir destana dönüşür.

En şaşırtıcı nokta Balzac'ın bir romantik olarak ortaya çıkması değil, tersine, sahip olduğu romantik ideoloji ve imgelemle, gerçekçi görünümler vermesidir. *Köylüler* (Les paysans, 1844). Hugo'nun *Sefiller*'inden daha "gerçekçi" değildir, aynı şekilde, *Köy Rahibi* (le Curé du village) ve *César Birotteau* (1837), Zola'nın *Toprak (la Terre)* ya da *Kadınların Mutluluğu*'ndan (le Bonheur des dames) daha romantik değildir.

P.G.Gastex'in yönetiminde, Pléiade dizisinde yayınlanan *Balzac*'ın toplu eserlerinin kusursuz notları ve önsözlerine başvurulabilir.

BERCHET Giovanni (Milano 23.12.1783 - Torino 23.12.1851). Berchet doğduğu kentte klasik yazarları ve yabancı şairleri okuyarak yetişti. İtalyan romantizminin önde gelen kişilerinden biridir. Gerçekten de, ülkesinin estetik ve aktörel bilincini sarsabilecek ve ulusal ülküyü uyandırabilecek bir yazınsal yenileşme için savaştı. Yeni akımın kuramcısı olarak, *Grisostomo'nun Yarı Ciddi Mektubu*'nda (Lettera semi-seria di Grisostomo) görüşlerini açıkladı ve Alman Bürger'in, bütün Avrupa romantizminde önemli bir yer tutan iki baladını, *Lenore* ve *Yabanıl Avcı*'yı (Der Wilde Jager) İtalyanlar için çevirip uyarlayarak örnek gösterdi. Yönettiği *Conciliatore*'yi romantik düşünceleri yayma organı haline getirdi; yurtseverler ve libareller, bir süre sonra Avusturyalılar tarafından yasaklanacak olan bu dergiyle işbirliği yaptılar.

Berchet sürgüne gitmek zorunda kalmasına karşın, yurtseverlik ve romantizm çağrılarını sürdürdü: *Prag Sürgünleri*'ni (I Profughi di Praga, 1824), *Romanze* (1824) ve *Fantasie*'ler (1829) Londra'da yayınladı. Berchet'nin hepsi vatan sevgisiyle yüklü olan şiirleri, *Risorgimento*'nun yalımını canlı tutmaya büyük katkılarda bulundular.

BLAKE William (Londra 28.11.1757 - Londra 12.8.1827). Blake, Londra'da yaşayıp öldü. Başlangıçta, hayatını yalnızca oymabaskılarının, Dante ve özellikle Young'un şiirlerinin resimlemelerinin satışıyla kazanan sıradan bir gravürcüydü. Blake daha çocukluğunda hayaller görüyordu: Tanrı'yı ve yıldız kanatlı melekleri gördüğünü söylüyordu. Daha sonra, şiirlerinin ve desenlerinin Yukarı'dan indirildiğini ileri sürer oldu. Doğaüstüne ve usdışına yönelme eğilimi ve birbirini tamamlayan yetenekleri, Blake'i büyüklüğü zamana karşı koyan bir romantik sanatçı yaptılar.

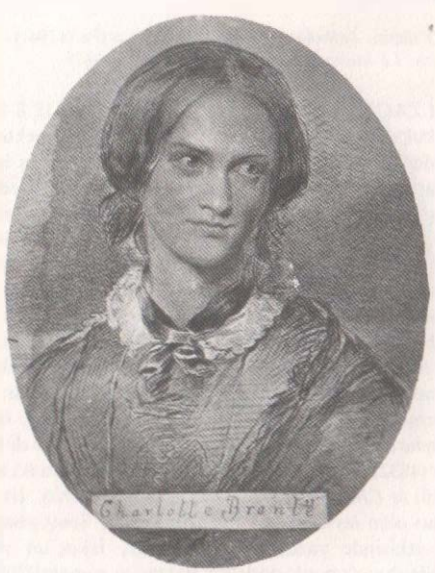
İlk şiir kitabı *Poetical Sketches* 1783 yılında yayınlandı. Blake, ilk kitabının yadsınmaz başarısızlığına karşın, ikinci kitabını kendisi resimleyip bastı. *Saflığın Şarkıları*'nda (Songs of Innocence, 1789), bir çocuk ruhunun bakışından dünyanın yeni bir lirik görünümünü dile getirir. Bu kitabı izleyen *Deneyimin Şarkıları* (Songs of Experience, 1794), tedirgin sesiyle etkilidir.

Ama Blake'in önemli yapıtları garip bir bilinç durumunu yansıtırlar ve çok kapalıdırlar: Örneğin, *Cennet ve Cehennemin Evlenmesi* (The Mariage of heaven and hell, 1790) ve *Amerika* (1793). Hattâ, *Urizen'in Kitabı* (The Book of Urizen, 1794), *Los'un Şarkısı* (The song of Los, 1795), *Kudüs* (Jerüsalem, 1804), *Milton* (1804) gibi yapıtlarında kehanete kadar vardırır işi. Blake bu yapıtlarında,simgeler aracılığıyla, her türlü zorbalığa saldırır. Usun (Urizen) karşısına, üstünlüğünü ilân ettiği sezgisel düşgörüyü (vision) çıkartır.

F.Leaud: *William Blake* (Paris 1968)

BRENTANO Clemens (Ehrenbreitstein 8.9.1778 - Aschaffenburg 28.7.1842). Frankfurt kökenli olan Clemens Brentano, 1797'den itibaren Jena'da öğrenim gördü; *Godwi* adlı bir serüven ve eğitim romanını bu kentte yayınladı (1800). Aşk şiirleri, *Leon'un Süngertaşı* adlı bir güldürü ve Hoffmann'ın opera yaptığı ve 1805 yılında Varşova'da daha sonra da Mannheim'da temsil edilen *Şen Müzisyenleri* (Die lustigen Musikanten) yazdı. Brentano daha sonra kısa bir süre için Heidelberg'e geçti, ama burada Arnim'le tanıştı; adı anlamlı *Münzevilerin Gazetesi*'ni (Zeitung für Einsiedler) birlikte yayınladılar ve Üniversite'de Creuzer ve Görres'in çevresinde ikinci romantik topluluğu kurdular. Yıllar boyunca arayıp topladıkları halk şarkılarını *Çocuğun Sihirli Borusu* adıyla yayınladılar. Sonra, Brentano dolaşa dolaşa Berlin'e gitti. Chamisso, La Motte-Fouqué, Hoffmann, Kleist ve Eichendorff kardeşlerden oluşan son toplantı bu kentte yapıldı. Brentano militan vatanseverliğe pek yatkın değildi, ama bununla birlikte Kleist'in *Abendblätter*'ine ve şenlikleri bütün Alman aydınlarını bir araya getiren *Christlche deutsche Tischgesellschaft*'ın toplantılarına katıldı. *Christlche deutsche Tischgesellschaft* derneği, Prusya'nın yönetimi altında hıristiyanların ve Almanların ulusal birliğini savunuyordu. *Tesbihin Romansları* (Romanzen vom Rosenkrannz) epik dizisi, dar kafalılık üzerine bilimsel inceleme ve Brentano'nun en önemli dramatik yapıtı olan *Prag'ın Kuruluşu* (Die Gründung Prags) ve *Yiğit Kasperl ile Güzel Annerl'in Öyküsü* (Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl) bu dönemde yazıldı. 1818 yılında katolikliği seçince dünyadan elini eteğini çekti.

R.Guignard: *C.Brentano* (Paris 1933)



Charlotte Bronte'nin Portresi

BRONTE Charlotte (Bradford 21.4.1816 - Haworth, Yorkshire 31.3.1855) ve **Emily** (Bradford 20.8.1818 - Howarth, Yorkshire 19.12.1848). Anne, Charlotte ve Emily adlı üç kızkardeş yayınlanınca (1846) dikkat çekmeyen şiirler yazdılar. 1847'de Charlotte'un *Jane Eyre* adlı romanı hemen başarı kazandı. Roman, bir gizem, haksızlık ve korku dünyasına dalan bir öğretmen ve mürebbiyenin anılarını aktarır. Charlotte'un daha sonra yayınlanan *Shirley* ve *Villette* adlı iki romanı *Jane Eyre*'nin (1847) başarısını kanıtladılar. Genç 1847 yılında, Emily'nin, tutkuların romantizmi ile azgın doğa güçlerinin doruk noktasına ulaştığı *Rüzgârlı Bayır* (Wuthering Heights) adlı romanı yayınlandı. Emily ayrıca duygulandırıcı şiirler de yazdı. 1848 yılında Anne, ertesi yıl da Emily ve erkek kardeşleri Branwell sırasıyla veremden öldüler. Bunun üzerine Charlotte Londra'ya yerleşmeye karar verdi ve Thackeray gibi sıradan romantiklerle arkadaşlık kurdu. Bir rahiple evlendikten bir yıl sonra 1855 yılında öldü.

L. and E.M.Hanson: *The Four Brontës* (London 1948) - Phyllis Bentley: *The Brontës* (London 1948) - Margaret Lane: *The Brontë Story* (London 1955)



Emily Bronte'nin Portresi

BROWNING: Elizabeth Barrett (Coxhoe Hall, Durham 6.3.1806 - Floransa 29.6.1861), ve **Robert** (Camberwell, Londra 7.5.1812 - Venedik 12.12.1889). Özellikle Robert Browning'le yaptığı gizli ve romansı evlilikle tanınan bu İngiliz kızın erken yeteneği on dört yaşında yayınladığı *Marathon Savaşı* adlı bir şiirle ortaya çıktı. Kocasıyla birlikte İtalya'da yaşadılar. Elizabeth Browning özellikle şiir yazdı: *Şiirler* (1850) ve *Son Şiirler* (1862). Shelley'den oldukça etkilendi. Bununla birlikte tam anlamıyla bir romantik olduğu söylenemez: Yaşadığı dönem ve üslûbuyla daha çok Victoria Çağı edebiyatını temsil ediyordu.

Robert Browning'e gelince, Ortaçağ İtalyasına ayrıntılı anıştırmalarla dolu şiirlerin yer aldığı ilk yapıtlarıyla (*Paracelsus,* 1835 ve *Sordello,* 1840) karanlık bir şair ünü kazandı. 1840 yılında sahnelenen *Stafford* adlı tarihsel dramı başarılı olamadı. 1840'tan sonra yazdığı en iyi şiirlerinde dramatik monolog yönteminin geliştiği görülür. Browning özellikle Rönesans İtalyasını yeniden yaratmak istedi, ancak yapıtlarının kimi zaman anlaşılması güçtür.



Elizabeth Browning'in Portresi

Robert Browning'in Portresi. 1859



BÜRGER Gottfried August (Molmerswende, Harz 31.12.1747 - Göttingen 8.6.1794). Bürger hiç kuşkusuz Göttingen adı verilen topluluğun en önemli temsilcisidir. Gerçekten de, bu küçük Alman kentinin üniversitesi çevresinde, XVIII. yüzyılın ortasına doğru, kendilerine "halk şairi" adını veren bir şairler topluluğu kurulmuştu. Klopstock'un yöntemini, yani duygucu esini ve şiirsel bakımdan daha az cesur bir tekniği kabul eden bu şairler, daha sonra ortaya çıkan *Sturm und Drang*'la birlikte, Alman romantizminin gelişmesine katkıda bulundular. Olaylarla dolu yoksul bir hayat yaşayan Bürger hiç kuşkusuz topluluğun önderiydi. Acılı ya da suçlu tutkularını *Molly'nin Şarkıları* (Molly-Lieder) adlı kitabında yalın, güçlü ve dolaysız üslûpla dile getirdi. Bürger, özellikle, İskoçlardan ve Percy'den esinlendiği ama kusursuz bir ölçü ve söyleyişle alabildiğine Almanlaştırdığı, dramatik, olağanüstü, fantastik baladlarıyla ününü korudu. *Leonore* bu türün en önemli başyapıtıdır, ama tek başyapıtı değildir: Bürger, Hugo, Joukovski ve Chateaubriand gibi genç romantikleri etkiledi, ama onlardan önce, Goethe, Schiller ve Schlegel kardeşler bir hayalet-nişanlı tarafından mezara götürülen sadık nişanlı kızın öyküsünü tekrar tekrar okumuşlardı.

BURNS Robert (Alloway, Ayrshire 2.1.1759 - Dumfries Ellisland 21.7.1796). İngiliz ve İskoç romantizmi esin kay-

naklarını halk sanatında aramıştı. Robert Burns'un baskısı kısa zamanda tükenen *Çoğunlukla İskoç Lehçesinde Şiirler*'inin (Poems chiefly in the Scottish dialect) hızlı başarısını hiç kuşkusuz bu durum açıklamaktadır. Edinburg'un kültürlü çevrelerinde çok tutulmasına karşın, Burns, köye çekildi ve Jean Armour'la evlendi. Çiftlik işletmeciliğinde başarılı olamayınca, 1789'dan itibaren vergi denetçisi oldu. Halk esinli elli kadar daha şiir yazdı. Yergi, küçük aşk şiirleri ve *Tam O'Shanter* (1790) ile çok başarılı olduğu öykülemeli şiir gibi birçok tarz denedi. Ama asıl başarısını çoğu bestelenen lirik şiirlerde kazandı. Gündelik gerçekten esinlenilen şiirlerinde bir sevecenlik ve mizah karışımı vardır (örneğin *To a Louse*). İskoçyayı yüceltmek için yazdığı iki şarkı hâlâ ünlüdür: Ulusal kahramanları Bruce ve Wallace'ın onuruna yazılan *Auld Lang Syne* ve *Scots Whahae*.

A.Augellier: *Burns, sa vie, ses oeuvres* (Paris 1893)



Byron'ın Portresi

BYRON George Gordon, Lord (Londra 22.1.1788 - Missolonghi, Yunanistan 19.4.1824). Byron, İngiliz soylu sınıfının konservatuarı olan Harrow Public School'da ve Cambridge'de okuduktan sonra, 1809-1811 yılları arasında, ikinci vatanları olacak olan İspanya, Arnavutluk ve Yunanistan'a yolculuklar yaptı. Utanç verici özel hayatı, kızkardeşiyle olan aşk ilişkileri, 1815 yılında yaptığı ve bir yıl sonra gürültülü bir ayrılıkla biten evliliği Byron'ı efsanevi bir kişilik haline getirdi.

1816 yılında, İngiltere'den kesin olarak ayrılmaya karar verdi ve tiksintisi, gururu ve alışılmışa meydan okuyuşuyla birlikte Avrupa'yı dolaşmaya başladı. Bağımsızlık hareketini desteklemek için Yunanistan'a gitmeden önce, İsviçre ve İtalya'da dolaştı. 1824 yılında ateşli bir hastalıktan Missolonghi önünde öldü.

Byron'ın yazdığı ilk şiirler tamamen gelenekçi bir yapıdaydı. *Avarelik Saatleri*'nin (Hours of Idleness, 1807) devrimci bir yanı yoktur. Bu şiirleri *Edinburgh Rewiev* tarafından eleştirilince, kendini Pope'un tilmizi ilân ettiği bir yergi yazarak Wordsworth ve Coleridge'ı şiddetle saldırdı. Ünlü *Şövalye Harold*'un (Childe Harold's pilgrimage) ilk iki şiiri, 1812 yılında yayınlanınca, egzotizmleri ve yenilikleri nedeniyle büyük bir başarı kazandılar. Daha sonra esini değişti: III ve IV şiirler (1816-1818) daha karamsarlaştı; şair bu şiirlerinde, yaşama olan tiksintisini, melânkolisini, yurt özlemini, bazı yıkıntılar ya da bazı görünümler karşısında duyduğu heyecanı geleneksel bir biçimde dile getirmektedir. Avrupa romantizminin anahtar metinleridir bu şiirler.

Bundan sonra, kazandığı başarıdan yüreklenen Byron, egzotik ve duygusal, hattâ erotik manzum öyküler yazmaya başladı: *Gâvur* (The Giaour, 1813), *Mısırlı Gelin* (The Bride of Abydos, 1813), *Korsan* (The Corsair, 1814) adlı yapıtları ölümsüz Don Juan tipini moda haline getirdi. Ama Byron başyapıtlarını sürgünde yazdı. Tamamlanmamış dramı *Manfred*'de (1817) yakın akrabalar arası zinayı göklere çıkartarak topluma meydan okur, aynı şekilde, *Kâbil*'de Tanrı'ya meydan okur: Kahramanları işkence görmüş, isyan etmiş, iyi ve kötü arasında parçalanmış insanlardır.

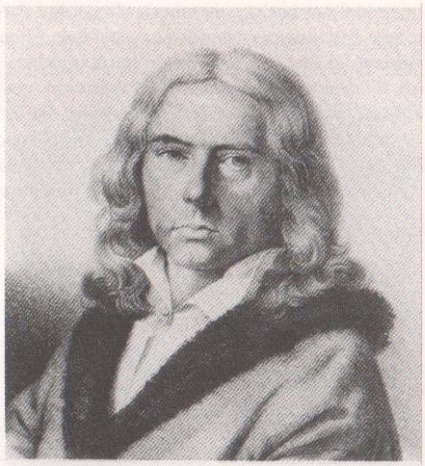
Nihayet, Byron'ın yergiyi romantizme karıştırdığı yapıtlarını anacağız: Venedik'in düşsel bir betimlemesi olan *Beppo* (1817), resmi ve tutucu şair Southey'e karşı ağır bir yergi olan ve tamamlanmış uzun şiiri *Don Juan*'ı (1819-1824) müştulayan *The Vision of Judgement* (1822).

Charles du Bos: *Byron et le besoin de la fatalité* (Paris 1929) - Robert Escarpit: *Lord Byron. Un tempérament littéraire* (Paris 1957)

CHAMISSO Adalbert de (Boncourt 30.1.1781 - Berlin 21.8.1838). Fransız kökenli yazar ve bilgin. "Terör" döneminde memleketi Fransa'dan ayrılarak Prusya'ya sığındı ve Berlin'e gitti. Alman romantik akımına katkıda bulunan bir Fransız olması nedeniyle ilginçtir. Grekçe, latince, doğa bilimleri öğrendi ve 1797 yılında Prusya kraliçesinin "page"ı (eskiden, savaş sanatını ve başka hizmetleri öğrensin diye kral ya da yüksek dereceden soyluların yanına verilen soylu delikanlı), daha sonra da subay oldu. 1810 yazında, Weber'in *Euryanthe*'sinin librettosunun yazarı olacak olan şaire Helmine von Chezy ile ilişki kurdu.

1811-1814 yılları arasında, kendisine bütün ününü kazandıran iki yapıtını kaleme aldı. Şiirin dışında, *Bir Kadının Hayatı ve Aşk* (Frauenliebe und Leben) adlı, şimdi biraz eskimiş görünse de, Schumann'ın beğenip aynı adı taşıyan lied dizisinde ölümsüzleştirdiği bir metin yazdı. Öte yandan Chamisso 1814 yılında, gölgesini yitiren bir adamın fantastik serüvenini anlatan *Peter Schlemihl'in Garip Öyküsü* adlı bir anlatı yayınladı. Chamisso bu iki başarıdan sonra 1815-1818 yılları arasında bir dünya gezisine çıktı.

Dönüşünde Berlin Botanik Bahçesi yöneticiliğine atandı. Son romantik toplulukta ("Berlin" topluluğunda) yer



Chamiso'nun Portresi

aldı ve yaşamının sonuna kadar doğa bilimleriyle ilgilendi.

R.Riegel: *A.de Chamisso, sa vie et son oeuvre* (Paris 1934)

Girodet-Trioson: *Chateaubriand'ın Portresi*. 1841



CHATEAUBRİAND François-René de (Saint-Malo 4.9.1768 - Paris 4.7.1848). Chateaubriand'ın *René* ve *Mezar-Ötesinden Anılar* (Mémoires d'outre-tombe) adlı yapıtlarında ortaya çıkan tutumu ve düşünsel yöntemi yüksek düzeyde bir romantizmi yansıtırlar. Bunlar kurulu düzenin toptan yadsınmasında belirginleşirler.

Gerçekten de, ona gözalıcı Amerika'yı keşfettiren ve *Atala* (1801), *les Natchéz* (1809) ve *Şehitler*'i (les Martyrs, 1809) yazmasına olanak sağlayan Eski Dünya'yı yadsımasıdır. Devrim'i kabul etmediği için Fransa'yı terketmiş olan Chateaubriand, ülkesine dönünce yazdığı *Hıristiyanlığın Özü* (Génie du Christianisme, 1802) adlı kitabıyla hıristiyanlığın şairi ve savunucusu olarak ün kazandı. Bonaparte'a oldugu gibi Louis-Philippe'e de karşı olduğu için sürekli sürgün hayatı yaşadı. Aynı şekilde, yazın alanında da, *Devrimler Üzerine Deneme*'de kendisini pek çok etkilemiş olan XVIII. yüzyılı yadsıyarak usdışı ve gizemin güçlerini benimsedi. *Rene* adlı eseriyle romantizmi besleyen hüzünü "çağın bunalımı" olarak modalaştırdı. *Paris-Kudüs Yolculuğu* (l'Itinéraire de Paris à Jérusalem, 1811), *Amerika'ya Yolculuk* (Voyage en Amérique, 1827) gibi geziyazılarıyle siyasal yergileri ya da yazınsal denemelerinde (*la Monarchie selon la Charte 1816, l'Essai sur la littérature anglaise* 1836, *la Lettre à M.de Fontanes sur la campagne romaine*) tarihin şiiri, siyasal tutku, egzotizm ve kozmopolitizm görülür. Bu esin kaynakları, *Anılar* (les Mémoires) ve *Rancé'nin Hayatı*'nda (1844) çok kişisel bir üslûpla birleşirler. Yaşama karşı kinini belki de en şiddetli bir biçimde bu yapıtlarında dile getirir. Edebiyat tarihinin alabildiğine bayağılaştırdığı temel bir romantizm gerçekliğini burada bulgular. Chateaubriand, belki de Byron'dan çok daha gerçek, her halde herhangi bir Avrupa romantiğinden çok daha özgün bir umutsuzdur.

Le Livre de centenaire (Paris 1949) - P.Clarac: *A la recherche de Chateaubriand* (Paris 1975)

COLERIDGE Samuel Taylor (Ottery Saint Mary, Devonshire 21.10.1772 - Londra 25.7.1834). Coleridge, babasının ölümünden sonra, 1872 yılında, Hazreti İsa Yetimler Okulu'na kabul edildi. On beş yaşında şiir yazmaya başladı ve 1791 yılında girdiği Cambridge'de Yunanca şiirleri, Fransız dostu düşünceleri ve birlikçi (Üçleme-teslis-inanmayan protestan) hıristiyanlığıyla ünlendi. 1794 yılında gittiği Oxford'da Robert Southey'le tanıştı; Amerika'da ülküsel bir cumhuriyet kurmayı birlikte düşlediler. Coleridge'nin 1795 yılında evlenmesi bu tasarıları sona erdirdi. Karı-koca, Bristol yakınlarında, İrlanda denizini gören bir küçük kır evine yerleştiler. Aile mutluluğu ve dışarda çalışma yılları: Coleridge bir dergi kurdu, Shakespeare üzerine, derin bir eleştiriye tanıklık eden konferanslar verdi, zarif bir imgelem gücü ve coşkuları kanıtlayan şiirler yazdı. Ama yapıtlarının az başarılı olması karşısında kapıldığı hayal kırıklığı onun uyuşturucu madde kullanmaya götürdü. Wordsworth'la yaptığı bir Almanya yolculuğundan sonra, Göller bölgesinde birbirlerine komşu oldular. Coleridge, Wordsworth'un baldızı Sarah Hutchinson'a burada büyük bir tutkuyla



Coleridge'in Portresi

bağlandı. Bu sırada, 1805'e doğru, eleştiri, felsefe, metafizik, politika, tiyatro alanlarında çalışmak amacıyla şiiri bıraktı. Uyuşturucu alışkanlığından kurtulmak istediyse de başarılı olamadı. 1816 yılında Highate'de Dr. Gilman'ın evine yerleşti ve burada çok aranan bir edebiyat toplantıları (salon) yapmaya başladı. Ama giderek zayıf düşüp 1834 yılında öldü. Coleridge'nin şiirsel esini, ikisi de *Lirik Baladlar*'ıyla (Lyrical Ballads) İngiliz romantizmini kurmalarına karşın, Wordsworth'unkinden çok farklıdır. Coleridge, Nerval'i anımsatır: Sanrı ve düş, şaire garip bir büyüsü olan şiirler yazdırırlar. *Yaşlı Denizcinin Baladı* (The rime of ancient mariner, 1798), Coleridge'ın başyapıtıdır. Bu şiirde, hayalet bir gemiyle dünyayı dolaşan bir denizcinin serüvenini dile getirir. Düşsel ve büyülü bir dünyaya dalan *Christabel* ve *Kubilay Han* (Kubla Khan), tamamlanamadılar. Ayrıca Coleridge'nin önemli eleştiri yapıtını da dikkate almak gerek: 1809-1810 yıllarında haftalık olarak yayınlanan *The Friend* dinsel ve felsefi sorunlarla ilgilenirken *Biographia Literaria* (1817) siyaset, felsefe, kişisel anılar ve yazın eleştirisine ilişkin düşünceleri içerir.

J.Charpenier: *Coleridge, le somnambule sublime* (Paris 1928) - G.d'Hanges: *Coleridge*, önemli bir önsöz ve 25 çeviri şiir (Paris 1945) - B.Delvaille: *Coleridge*, (Paris 1970)

CONSTANT Benjamin (Lozan 23.10.1767 - Paris 8.12.1830). Benjamin Constant, ortak sürgün yaşamlarında hemen hemen her yere peşinden gittiği Madame de Stael'le olan uzun ilişkilerinden özyaşamöyküsel bir kitap çıkardı: *Adolphe* (1816); ama René ya da Oberman'ınkinden çok daha yüzeysel bir düş kırıklığını dile getirmiş olmanın dışında, büyük moralistler ve klasisizm geleneğinin içinde yer alan bu anlatının romantik sanatın bir belirtisi olduğu söylenemez. Constant'ın gençlik dönemi-nin zarif ve kinik anlatısı *Cahier rouge* (Kırmızı Defter) ve *Journal intime* (Özel Günlük) için de aynı şey söylenebilir.

Benjamin Constant'ın yeni sanatla olan ilişkisi daha çok gazeteci ve eleştirmen eyleminden kaynaklanır. Sayıca fazla *Edebiyat ve Politika Seçemeleri* harmanından, Schiller'den *Wallenstein* (Fransızca *Wallstein* oldu) çevirisini ve *Trajedi Üzerine Düşünceler*'i (Réflexions sur la tragédie) anabiliriz. *Trajedi Üzerine Düşünceler*'de, tıpkı Madame de Stael'in *Almanya Üzerine*'sinde (De l'Allemagne) olduğu gibi, romantik tiyatronun bir bildirisini buluruz.

H.Gouhier: *Benjamin Constant* (Paris 1967)



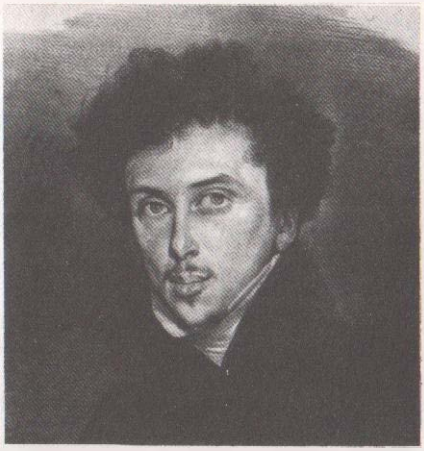
Benjamin Constant'ın Portresi

DESCHAMPS Antoine (Paris 12.3.1800 - Paris 20.10.1869) - **DESCHAMPS Emile** (Bourges 20.2.1791 - Versailles 22.4.1871). Hugo'nun dostu, yeni romantik yapıtların çevirmen ve resimleyicisi olan bu iki kardeş, Fransız romantizminin önemli kişileri arasında yer alıyordu.

Antony denen Antoine, kardeşi Emile'le birlikte, Romantizm *La Muse française* (1823) gazetesi çevresinde hareket örgütlenirken hareketin öğretisel hazırlığına katkıda bulundu; aynı etkinliği, iki kardeşin açtığı edebiyat salonunda da görürüz. Antony'nin temel yapıtı, *İlâhi Komedi*'nin bir manzum çevirisidir (1823). Ayrıca siyasal *Yergiler* (1831-1834) ve *Etudes sur l'Italie* (İtalya Üzerine İncelemeler) de yayımladı. Bazı romantik kitapları resimledi ve resim yaptı. Zihinsel bozukluk yüzünden yaşamının büyük bir bölümünü Dr.Blanche'ın Passy'deki sağlık evinde (burada Nerval de tedavi görüyordu) geçirdi. *Derniers paroles* (1835) ve *Résignation*'un (1839) bazı parçaları bu ağır çöküşü üstü kapalı bir biçimde dile getirirler.

H.Girard: *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique: Emile Deschamps* (Paris 1921)

DUMAS Alexandre (Villers-Cotterêts 24.7.1802 - Puys, Seine-Maritime 5.12.1870). 1806 yılında ölen bir Cumhuriyet ordusu generalinin oğlu olan Alexandre Dumas



A. Devéria: *Alexandre Dumas'nın Portresi*

gençliğinde sıkıntı çekti ve bunun sonucu olarak da öğrenimini tamamlayamadı; hayatını Orléans dükünün hizmetinde mühürdarlık bölümünde yazmanlık yaparak kazandı. Buna koşut olarak, tarihsel dramı *III. Henri ve Maiyeti*'nin kazandığı başarının (1829) kendisini romantik tiyatronun önderlerinden biri durumuna getirdiği ana kadar şiirler ve öyküler yazdı. En önemlileri arasında *Antony* (1831), *Charles VII chez ses grands vassaux* (1831), *la Tour de Nesle* (1832), *Catherine Howard* (1834) ve *Kean*'ın (1836) yer aldığı bunu izleyen oyunlarda, aynı olgunlaşmamış ama etkili romantik güçler, aynı coşku, aynı karşı düşünceyi buluruz. Dumas 1838 yılından itibaren, *le Capitaine Paul* ile, ünlü dizileri kapsayan çok verimli bir romancılık yaşamına girdi: *Trois Mousquetaires* (Üç Silâhşörler), *Vingt ans après* (Yirmi Yıl Sonra),*le Vicomte de Bragelonne* (Bragelonne Vikontu, 1844-1847), ya da *la Comte de Monte-Cristo* (Monte-Kristo Kontu, 1844-1845), *la Dame de Montsoreau* (1846).

Dumas, bunun üzerine tefrika-roman ve "üretim" edebiyatının bir gücü durumuna geldi. Bununla birlikte *Anılar*'ı ve çeşitli gezi anlatıları günümüzde ilgiyle okunabilir. Kısa zamanda elde ettiği serveti saçıp savuran Dumas 1870 savaşının başlarında neredeyse yoksulluk içinde öldü.

EICHENDORFF Josef von (Lubowitz 10.3.1788 - Neisse 26.11.1857). Bu Silezyalı, sakin bir taşra memuru yaşamı sürdü, ama bu yaşamı ailesi ve edebiyat dolduruyordu.

Halle'de öğrenim gördükten sonra gittiği Heildelberg'de Brentano ve Creuzer'in romantik çevresiyle ilişki kurdu. Daha sonra geri döndüğü Berlin'de Adam Müller ve Brentano (1809) ile karşılaştı. Bir süre sonra Viyana'da ilişki kurduğu Schlegel ve Körner, onun, Lützow'un Frank birliğine girmesinde aracı oldular (1813). 1816 yılından sonra, sırasıyla Dantzig, Koenigsberg ve Berlin'de bakanlık danışmanı oldu.

Eichendorff'un ilk kitabı olan *Sezgi ve Şimdiki Zaman* (Ahnung und Gegenwart) 1815 yılında yayınlandı. Almanya'da Napoleon'a karşı yapılan savaşların ilginç bir betimlemesidir bu kitap. En önemli yapıtı, Alman romantik dönemine özgü tipik duyguların, (*Wandern*'in) aylaklık ve düş kıvancının dile geldiği *Hiçbir İşe Yaramayan Birinin Hayatı*'dır (Aus dem Leben eines Taugenichts). Eichendorff'un pek çok şiiri en büyük besteciler tarafından bestelendi. Böylece çok müzikal ve ara renklerin şairi olan Eichendorff'un şiirleri amaçlarına ulaşmış oldular.

EÖTVÖS Jozsef (Buda 13.9.1813 - Buda 2.2.1871). 1848 devriminden sonraki gelişmesi kendisini gerçekçiliğe yönlendirmiş olsa da, Eötvös, Macar romantik akımının en önemli temsilcisidir. Felsefi romanı *Ermiş Bruno Tarikatlısı* (1839) yeni bir yol açtı. Bu romanda, o dönemde Macaristan'da çok sevilen Chateaubriand'ın, hattâ Rousseau'nun etkileri görülür. Şair Erdélyi'nin o dönemde tanımladığı gibi bir "gerçek mensur şiir" olan bu çok nitelikli başyapıttan sonra, Eötvös siyasal romana yöneldi: *Köy Noteri* ve ülkeyi Türk egemenliğine sokan Moğaç savaşının arifesinde, siyasal ve sanatsal bakımdan doruğa çıkmış olan Macaristan'ın durumunu Walter Scott tarzında betimleyen *1514 yılında Macaristan*.

J.Hankiss Molnos Müller: *Anthologie de la prose hongroise* (Paris)

ESPRONCEDA José de (Almendralejo 25.3.1808 - Madrid 23.5.1842). Yolagelmez bir öğrenci, okulu bitirir bitirmez suikastçi olan ve 1824 yılında hapse girdikten sonra Cebelitarık, Lizbon, Londra ve Paris'te sürgün hayatı yaşayan Espronceda, 1830 Temmuzu asileri Chapalangara çeteleriyle birlikte savaştı. Asi ruhlu, ateşli, mert ve yürekli bir insan, hiçbir engel tanımayan özgürlükçü bir şairdi.

Gençlik şiiri *El Pelago* pek önemli değildir. 1840 yılında derlenip yayınlanan lirik şiirleri bütün konulara değinir, bütün söyleyişleri dener. Bu kitapta şiirsel düşünceler *(Geceye, Güneşe)*, renkli ve romansı şarkılar *(Korsan, Kazak, Dilenci, Ölüm Mahkûmu, Cellât)*, meyhane şarkıları *(Jarifa'ya)*, tarihsel konular *(Torrijos, Joaquin de Pablo, Messinalılar, Mazlum Vatana)* yer alırlar. Espronceda'nın şiirinde Byron'un, Lamartine'in, Hugo'nun, ama aynı zamanda Béranger ya da Casimir Delavigne'in etkileri belirgindir; ama bunlar, onun özgün bir şair olmasına engel değildirler.

Eski bir izleği işleyen, daha özgün yapılı *Salamancalı Öğrenci*, Espronceda'nın imgelem gücünün eşsiz bir örneğidir. Ama yazarın en önemli yapıtı *Şeytan Dünya*'dır; Espronceda, bu bitmemiş felsefi şiirinde, Doğanın, toplumsal yasaların yönetimine karşı çıktığı bir insanlık bireşimi araştırır. Yapıt, olağanüstü esin anlarının (giriş

bölümü, ölüm ve ölümsüzlük şarkıları gibi, olağanüstü *Teresa'ya* ağıtı gibi) ve Yobazları şaşırtmayı amaçlayan çılgınca fantezilerin karışımıdır. Bu yapıtta da yabancı etki farkedilir: Byron ve Musset, ama aynı zamanda *Don Juan* ya da Voltaire, *Ahasverus* ve *Faust*.

FOSCOLO Ugo (Zante 6.2.1778 - Londra yakınlarında Turnham Green 10.9.1827). Babası Venedikli, annesi Yunan olan Foscolo, İllirya'da doğdu ve İngiltere'de sürgünde öldü. Spalato (Split) ve klasik yazarlar ile yabancı romantik edebiyatları okuduğu Venedik'te öğrenim gördükten sonra, Foscolo, birbiri ardınca birçok seçkin kadının girdiği çalkantılı bir duygusal hayat (Antoinette Farani-Arese *All'amica risanata* odunu, 1802, esinledi) ve daha az çalkantılı bir meslek hayatı yaşadı: Cispadane Cumhuriyeti döneminde avcı süvari (*A Buonaparte liberatore*), *Monitore italiano*'da gazeteci, sonra İtalya Krallığı döneminde Milano Mühürdarlığı'nda memur, Bologne Ordugâhı İtalyan tümeninde gönüllü (1806), 1808'de Pavia Üniversitesi'nde profesör, nihayet Avusturyalıların sürgüne yolladığı İngiltere'de çeviri yaparak, İtalyanca dersleri vererek gösterişsizce yaşayan bir politik mülteci. Foscolo yapıtlarında başarıyla dile getirdiği acıyı yaşamında ve aşklarında gerçekten tanımıştır. Yazın çalışmaları birçok türü kapsar: Şiir ve düzyazı, trajedi ve roman, inceleme ve çeviri. *Jacobo Ortis'in Son Mektupları* (les Ultime Lettere di Jacobo Ortis) ve şiir kitabı *Mezarlar* (Dei Sepolcri) en önemli iki yapıtıdır.

Ortis adlı Padovalı bir üniversite öğrencisinin intiharı, Foscolo'ya roman yazma düşüncesini verdi. *Mezarlar*'a gelince, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da başlayan ve İngiliz edebiyatında yaygınlaşan mezarlar modasından etkilendi.

Foscolo'nun Portresi



Üç bölümden oluşan bu şiir, ölümün toplumsal ve ailesel yönünü, mezarların ve ölü tapınımın toplumsal yanını, nihayet İlkçağ'da vatan sevgisi uğruna yaşamlarını vermiş ünlüleri ve adsız kahramanları dile getirir.



Théophile Gautier'nin Portresi

GAUTIER Théophile (Tarbes 31.8.1811 - Neuilly-sur-Seine 23.10.1872). Ünlü kırmızı yeleğiyle *Hernani* savaşına katılması, edebiyat toplantılarına katılma alışkanlığı, ilk şiirlerinin içerik ve esin kaynağı (*Poésies*, 1831), *Albertus*'u (1832) dolduran elden düşme Ortaçağ, Gautier'yi basit ve çok eskimiş romantizmin bir karikatürü durumuna getirmiştir.

Ama bu derbeder şairde, özellikle eleştiri yazılarında savunduğu (Wagner ve Weber'i savundu) tarihsel değerler duygusu vardır. Bu "Jeune-France" (Genç Fransa), akımının aşırılıklarıyla *les Jeunes-France, roman goguenard*'da (Genç-Fransalar, Alaycı Roman, 1833) dalga geçer. Gautier'yi bir erken parnasçı, *Préface de Mademoiselle de Maupin*'de (Mademoiselle de Maupin'e Önsöz, 1835) açıkça savunduğu ve *Emaux et Camées*'de (Mineler ve Oyma Akikler, 1852) uyguladığı sanat için sanatın bir yandaşı yapan tersine aşırılık, buradan kaynaklanmaktadır. Aslında, birçok fantastik öykülerinin (*Omphale*, 1834; *la Morte amoureuse*, 1836; *la Comédie de la Mort*, 1838) bütün açıklığıyla ortaya koyduğu bir eroüizmin saldırısına uğramış bungun bir ruhu boş yere gizlemeye çalışmaktadır.

R.Jasinski: *T.Gautier, les années romantiques* (Paris 1929) - *Revue d'Histoire littéraire de la France* dergisinin özel sayısı (juillet-août 1972)

GOETHE Johann Wolfgang von (Frankfurt-am-Main 28.8.1749 - Weimer 22.3.1832). Goethe, *Sturm und Drang*'ın en göze çarpan temsilcilerinden biriydi. Herder'le tanışmasının izlerini taşıyan Strasbourg günleri, gotik sanatının keşfi, Frédérique Brion'un esinlediği aşk, şairin Charlotte Buff için yanıp tutuştuğu Wetzlar günleri ve özellikle Shakespeare, Ossian, Homeros, Rousseau ve Richardson okumaları gibi 1770-1775 yılları olayları, bu doğal olarak ateşli bir kişiliğe sahip insanda, yeni bir Güzellik anlayışını vurguladılar. Bundan dolayı, Hz. Muhammet ve Promethcus'u konu edinen büyük övgü şiirlerini, halk esinli şiirleri, dramları *(Goetz von Berlichingen, Egmond, Faust)* ve özellikle *Faust'u* (1774) daha iyi anlıyoruz. Bu yapıtlar hem metafizik, hem de tensel tutkular yüzünden acı çeken kahramanları bize sunmakta, ve dahası, daha sonraki edebiyatlar ve özellikle Kuzey edebiyatları için en önemli sorun olan biçimsel yenilikleri içermektedirler.

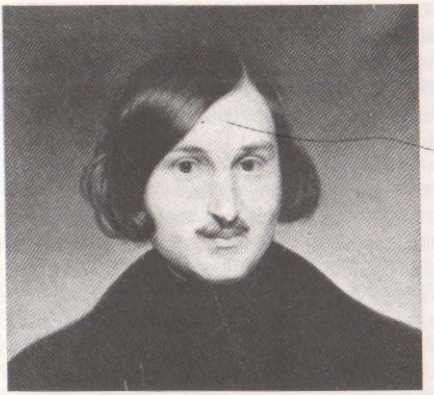
En başta Chateaubriand, *René* adlı yapıtıyla ilgili olarak, Goethe'ye olan borcunu kabul etmiştir. Madame de Stael, bütün Coppet topluluğu, o sıralarda Weimar'ın tanrısı olan Goethe'ye karşı gerçek bir tapınç duymuşlardır. Bettina Brentano, onunla senli benli olduğu için öğünür; Heine ise bir Weimar ziyaretinin dokunaklı bir tanıklığını bırakmıştır bize. Goethe, sözcüğün kesin anlamıyla bir romantik değilse de, Avrupa romantizmiyle yakın ilişkiler kurmuştur. *Wilhelm Meister* adlı romanı ve bu romantik romanın kahramanları olan arpçı ve Mignon, Novalis ve Friedric Schlegel'in romansal idealleriydi; *Seçime Bağlı İlişkiler*'i romantik doğa felsefesine dayanır; her bakımdan romantik bir *Öykü* yazdı, ve ikinci *Faust*'un Helen'i ele aldığı perde, Klasisizm ile Romantizm'in simgesel birleşmesini temsil eder, öte yandan Lyncée'nin kişiliği Lord Byron'dan alınmıştır...

Goethe, Romantizm'i yadsımasına karşın, Romantizm'in yeni biçimlerini, onun görüş ve anlayışlarını yapıtına (kimi zaman daha önce) katmıştır.

Ch.Dédéyan: *Le cosmopolitisme sous la Révolution et l'Empire*, 2 vol. (Paris 1976)

GOGOL Nicolas Vassiliyeviç (Sorotşinki 31.3.1809 - Moskova 4.3.1852). Okumamızı Gogol'un ilk yapıtlarıyla, yani *Ukrayna Öyküleri (Köy Geceleri,* 1831; *Mirgorod,* 1835) ve *Petersbourg Öyküleri (Burun, Portre, Bir Delinin Günlüğü)* ile sınırlandıracak olursak, yazarın, başta Hoffmann'ınki olmak üzere Alman romantizminden, Rus ve Polonya yazarlarında görülen Ukrayna romantizminden nasıl etkilenmiş olduğu görülür.

Gogol'un kimi öykülerinde kaygılandırıcı bir belirti olarak cinlenme, perilerine izleği yer alır (Örneğin, *Korkunç Bir Öç*). Bu durum, *Mirgorod*'da, yazarı acılı romantiklerin arasına yadsınmaz bir biçimde sokacak şekilde gerçek bir bunaltı duygusuna dönüşür. Ayrıca, Gogol'ün, Puşkin'in öykülerinin yanısıra Walter Scott tarzından etkilenmiş "gerçekçi" (Taras Bulba) bir Gogol görünümü de vardır.



Moller: *Gogol'ün Portresi*

GUTIERREZ Antonio Garcia (Chiclana-Kadiz 5.7.1813 - Madrid 26.8.1884). Gutiérrez'in yurttaşı Hartzenbusch'a göre daha belirgin, daha coşkulu bir dramatik yapısı vardı. Tıpkı onun gibi İspanyol romantik darmını yüceltti. *El Trovador* (1836), çağın en parlak başarılarından biri oldu ve Fransa dışında romantik dramını tipik bir örneği olarak kaldı. Verdi bu oyunu ünlü operası *Il Travatore*'ye (Halk Ozanı, Saz Şairi) dönüştürmek için büyük bir çaba sarfetmek zorunda kalmadı. Gutiérrez'in öteki oyunları da hemen hemen aynı başarıya ulaştılar: *el Rey monje* (1837), Verdi'nin operasını yaptığı *Simon Bocanegra* (1843), *Venganza catalana* (1864), *Juan Lorenzo* (1865). Gutiérrez bazıları güldürü ve şiir olmak üzere sahne için altmış iki yapıt bıraktı.

HARTZENBUSCH Juan Eugenio (Madrid 6.9.1806 - Madrid 2.8.1880). Hartzenbusch'un en büyük tiyatro başarısı, çok sık işlenen bir konuyu ustalıkla yenilediği *Los Amantes de Teruel*'dir (Teruel Âşıkları, 1837). Bunu *Doña Mencia* (1838), *Don Alfonso el Casto* (1841), *la Jura en Santa Gadea* (1845) ve *la Madre de Pelayo* izlediler. Bunlara, *los Polvos de la Madre Celestina, le Redomana encantada* gibi daha başarısız birkaç güldürüyü ve hattâ peri oyununu (féerie) ekleyebiliriz. *Fables*'i de başarılı oldular (1844-1861). *Ensayos Poéticos*'u (1843) bugün unutulmuş da olsa, tıpkı düzyazı öykülerinde görüldüğü gibi, Hartzenbusch'un bütün yazın türlerini denemiş olduğunu söyleyebiliriz.

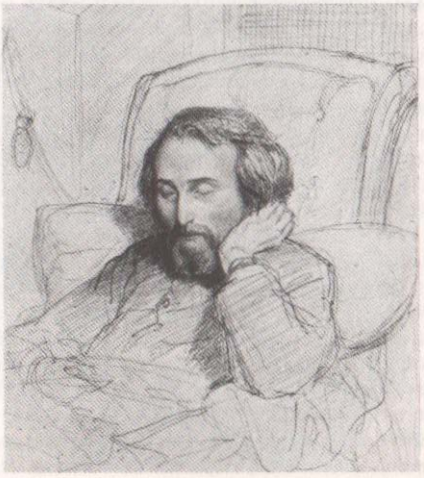
HAUFF Wilhelm (Stuttgart 29.11.1802 - Stuttgart 18.11.1827). Genellikle Suab romantik okulu üyeleri arasında anılan bir şair, romancı ve öykücü. Kısa süren yazarlık yaşamı ilgi çekici yapıtlar bakımından zengindir: Halk lirizmine sahip şiirler, yazarın eski Suab'ı sevgiyle yeniden yaşattığı, *Lichtenstein* adlı, Walter Scott tarzında bir tarihsel roman ve Romantizm'den uzaklaşıp Gerçekçilik'e yaklaştığı sanatsal öyküler *(Pont des Arts'ın Dilencisi, Yahudi Süss, İmparatorun Portresi).* Hauff,

Seytanın Anılarından Seçmeler ya da *Bremen Belediyesi Mahzeninde Fanteziler* adlı yapıtlarında da görüleceği üzere, zaman zaman E.T.A. Hoffmann'ı öykünmüştür. Almanya gibi Doğu da öykülerinin çerçevesini oluşturur *(Spessart Hanı);* bu yapıtlarda yazar kendine Grimm kardeşleri örnek alır.

HEINE Heinrich (Düsseldorf 13.12.1797 - Paris 17.2.1856). Zengin bir Yahudi bankacının yeğeni olan genç Heine kısa bir süre sonra doğduğu kent Düsseldorf'tan ayrılıp Hambourg'a gitti. Göttingen ve Berlin'de yaptığı hukuk eğitimi ilgisini çekmedi; Hambourg'da da ne ticarete, ne de bankacılığa yakınlık duydu. Bir memurluk görevi bulabilmeyi umarak 1825 yılında protestanlığı kabul etti. Hambourg'da Kuzey Denizi'ni tanımayı öğrendi ve doğa sevgisi, kuzinine duyduğu umutsuz aşkla katmerlendi. Ne var ki *Nordsee*'de yer alan şiirleri bu umutsuz aşka borçluyuz. Heine siyasetle de ilgilendi. Almanya'nın olduğu kadar bütün Kutsal İttifak Avrupasının yergisel gezi görünümlerini içeren *Reisebilder*, onu, Alman edebiyatının sol eğiliminin (Jung-Deutschland) bir savunucusu ve önderi durumuna getirdi.

Heine'in yaşamının ikinci bölümü tümtüyle Fransa'da geçti. Almanya'da başarısızlığa uğrayan devrimlerin sonucu olarak 1831 yılında Paris'e göçtü. Bundan sonra Paris'te bir "Avrupalı" kimliğiyle yaşadı: Ren anlaşmazlığı çıkınca, iki ulusun (Fransız, Alman) uzlaşmasını savundu, birbirlerine olan gereksinimlerini göstermeye çalıştı. Heine, lirik şiirlerinde *(Intermezzo, Dönüş, Heimkehr, vb.)* has bir romantik olduğu kadar, *Lutezia, Almanya* ve *Kış Öyküsü* (Deutschland ein Wintermärchen) gibi düzyazılarında ya da gülmece metinlerinde, Voltaire'ci bir bulvar yazarı anlayışına sahip olduğunu da göstermiştir. Heine, bu dönemde, Alman radikal ve sosyalistlerinden (Börne, Ruge), 1835 yılında yazılarını ülkede yasaklayan Almanya yöneticilerine kadar herkesin saldırısına uğramıştır. Karısı Mathilde Mirat'nın ölümünden sonra, yeni eşi Catherina Selden'in yanında başarısızlıklarının ve acılarının avuncunu buldu. Heine 1848'den 1856'ya kadar tamamen kötürüm yaşadı; acısını dindirmek için morfine başvurdu. Tutkulu ve fantastik esinli şiir kitapları *Romancero* ve *Lazarus* bu dönemin ürünüdür.

Charles Cleyre: *Heine'nin Portresi*



HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus (Königsberg 24.1.1776 - Berlin 26.6.1822). Bir müzik düşkünü (özellikle Mozart'ın müziği) olan bu Prusyalı, Temmuz monarşisi döneminde yayınlanan ünlü Loève-Veimars ve La Bédollière çevirileri nedeniyle, uzunsüre Fransa'da en çok tanınan Alman romantik yazarıydı.

Hukuk ve müzik öğrenimi gördükten sonra, Silezya'nın Glogau kentinde hukuk danışmanlığı yapmaya başladı (1793), daha sonra Berlin'e atandı (1798-1800). Daha sonra, beklediği terfiyi almadan, üstlerine karşı ölçüsüz ve saygısız davranışlarından ötürü Posen'e âdeta sürgün gönderildi. Ardından daha uzağa, Varşova'ya gönderildi. Bonaparte orduları 1806 yılında ülkeyi işgal edince, müzik mesleğine girmeye karar verdi: Bamberg'de orkestra şefi, müzik yöneticisi oldu. Daha sonra Leipzig'e gidip, Leipzig Gazetesi'nde müzik yazıları yazmaya başladı. Yaptığı Fransız karikatürleri vatanseverlik mi sayıldı? Herhalde öyle olmalı ki eski mesleğine alındı ve 1816 yılında Berlin'e hukuk danışmanı olarak atandı.

Hoffmann çok büyük bir müzik eleştirmeniydi, özellikle *Undine* operası olmak üzere besteciliği eleştirmenliği kadar başarılı değildir, ama onu bir fantastik masal ustası olarak tanıyoruz. Ürkütücü ve gizemli kahramanlarına da aktardığı garip bir coşkusu vardı. Hoffmann için gerçek dünya bizim gördüğümüz dünya değildi; gerçeklik onun için en küçük bir çarpmanın dengesini bozacağı bir görüntüydü.

J.F.A.Ricci: *E.T.A.Hoffmann, l'homme, l'oeuvre* (Paris 1947)

HUGO Victor (Besançon 26.2.1802 - Paris 22.5.1885). Kimi zaman Hugo'nun gerçek kimliğinin hangisi olduğu sorusuna bir yanıt arandı: 1820'nin meşrutiyetçi genç kralcılısı mı, 1830'un çılgın romantiği ve kışkırtıcısı mı, Orleans düşesinin dostu 1840 romantiği mi, Guernesey sürgünü mü, ya da III. Cumhuriyet'in İlerlemeye, Kardeşliğe ve Laikliğe inanan görevden alınmaz senatörü mü?

Aynı şekilde gerçek Hugo şiirinin de hangisi olduğu sorulabilir: 1830-1840 yıllarının şiiri mi, sürgünde yazdığı şiir mi (*les Châtiments* 1853, *les Contemplations*, 1856), ıutku dönemi şiiri mi (*Toute la lyre, la Fin de Satan)*, yani 1859'dan sonra yazdıkları mı? Nihayet Hugo uzun yazın yaşamı süresince romantik miydi, Hugo'nun romantizmi, bunun yanısıra, birlikte bulunan öteki akımlardan birine bağlanabilir mi?

Hugo'nun yaşamöyküsünün yazarı Henri Guillemin, Hugo'nun çevresinde oluşturulan efsanenin aralanmasına önemli katkılarda bulundu. Üç temel sorun (Tanrı, aşk, para) karşısında Hugo'nun tutumunu saptamaya çalıştı.

Vaftiz edilmemiş olmasına karşın Hugo'nun derin bir dinsel inancı vardı ve bir yanıyla da sürekli olarak boş-inançlarla donanmıştı. Katoliklikten kısa zamanda yüz çevirmesini, Marine-Terrace'daki ruh çağırma masalarını, III. Cumhuriyet'in inancına dönüşen insanlık dinini bu durum açıklamıyor mu? Hugo gerçek inançlarını ne 1830, ne de 1840 gösterir: Tersine gizler onları. Hugo'nun halk ve insanlık üzerine gerçek inançlarını ortaya çıkaran olay, 1852 yılındaki hükümet darbesi olmuştur.



David d'Angers: *Victor Hugo'nun Büstü*

Paraya gelince, 1818 yılında, Dragon Sokağı'ndaki küçük bir evde oturan bir genç insanın yoksul yaşamı, daha sonra zenginlik karşısında Hugo'nun aldığı tavrı, ve aynı zamanda, yeteneklerini paraya çevirmede çok başarılı olan bu gerçek ve ölçülü zevkleri seven şairin daha sonraki burjuva evrimini belki açıklar.

Aşka gelince, Juliette Drouet'den başlayıp seksenli yaşların serüvenlerine uzanan, herkesin bildiği bir efsane söz konusu. Ama, ilk kadını, eşi Adèle Foucher'in esinlendirdiği aşkın gücü biliniyor mu? "Üzerimde öylesine büyük bir güce sahipsin ki bir tek imgen bile çağımın bütün coşkusundan daha güçlü" "Ünlü şair"ine ilk ihaneti edenin Adèle olduğunu anlamak için, bu konuda, *Tas de pierre*'in şurasından burasından dağınık itiraflar okunabilir.

Hugo'nun gerçek kişiliği, hem mutlak olana tutkun ve hem de bunun yanısıra, tıpkı Baudelaire gibi, suç duygusunu -yoksa ihtiyacını mı?-hisseden bir delikanlının kişiliğidir. Ve gerçek romantizm, yani sonsuza dek sevmek ve bunu söylemek ihtiyacı, ünlü ve çok önemli (*les Rayons et les ombres,* 1840) *Tristesse d'Olympio*'da olduğu kadar *les Misérables*'de (Sefiller, 1862) ya da *l'Art d'être grand-père*'de (1877) de vardır.

Düş, romantiklerin çoğunda olduğu gibi Hugo'da da yalnızca esininin özellikle belirgin niteliği olmayıp düşünsel ve estetik kişiliğinin bütün alanlarında görülür.

Yaptığı resimleri, gecenin ve sislerin arasından yükselen şu fantastik kasabaları biliyoruz: Hugo'nun usdışına ve gizemli olana karşı duyduğu ilgiyi, gezi anlatısı *le Rhin*'de (1840) olduğu kadar ilk şiirlerinde (*les Orientales, les Ballades,* 1822-1829) de dile gelmiş olarak buluruz, aynı durum geç dönem şiirleri için de söz konusudur. *Eviradnus*'un *(la Légende des siècles)* o ünlü erotik ve ürkütücü gecesini, ya da *Quatre-Vents de l'esprit* adlı kitabını anımsayalım. Düş, ya da kendisinin dediği gibi "Düş bayırı" (*Feuilles d'automne,* 1831), Hugo lirizminin özel dokusudur; resim gibi (*Voix intérieurs*'de yer alan *"A Albert Dürer"*, 1837), Beethoven'in, Schubert'in, Weber'in müziği gibi bir komşu sanattan, ya da *Légende des Siècles*'de yer alan "Booz endormi"nin (Booz Uykuda) görkemli gecesinde olduğu gibi efsaneden esinlendiği öte-dünya yanılsamalarında ya da sanrılarda gelişir bu lirizm.

Ne var ki bu gerçekdışı her zaman aynı tarzda dile gelmez: İlk şiirlerinde görsel olan Hugo, giderek bir düşçüye dönüşür. Üstelik Hugo'da, kendisini Fransız ya da yabancı *bütün* öteki romantiklerden alabildiğine ayıran bir söz büyüsü, bir söz ustalığı vardır. Öyleyse *Odes*'un (1822) Hugo'sunu, *Toute la lyre*'in (1888) Hugo'sunun karşısına çıkartmaya çalışmak boşuna bir çaba. Eğer Romantizm, ruh ve düş ise, şiirlerinde olduğu gibi düzyazısında da çok büyük bir romantik şairdi Hugo.

H.Guillemin: *Victor Hugo par lui-même* (Paris 1951)

KEATS John (Londra 29 ya da 31.10.1795 - Roma 23.2.1821). Bir menzil (yollarda at değiştirilen konak) yöneticisinin oğlu. Başladığı tıp öğrenimini şiir uğruna bıraktı. İlişki kurduğu edebiyatçılar tarafından yüreklendirildi ve ilk kitabını 1817 yılında yayıncı Ollier'de yayınladı. *Sleep and Poetry*'de (Uyku ve Şiir) sanatının çağrışım ve imgeleme dayanacağını ilân etti. 1818 yılında, hem simgesel, hem de serüven şiiri olan *Endymion* (a poetic romance) yayınlandı. Yapıt tutucu gazetelerin şiddetli saldırısına uğradı. Kardeşi Tom'un ölümünden etkilenen Keats kısa bir süre sonra tıpkı kardeşi ve annesi gibi vereme yakalandı. 1818 yılında tanıştığı Fanny Brawne'a karşı duyduğu tutkulu aşk bir esin, ama evliliğin olanaksızlığı nedeniyle de bir umutsuzluk kaynağıydı. Şairin *Mektuplar*'ı (Lettres), aynı zamanda, onun şiirde olduğu kadar mektup yazma sanatında da usta bir yazar olduğuna tanıklık ederler. Sağlığının hızla bozulmasına karşın yazmayı sürdürdü. 1820 kışını geçirmek amacıyla İtalya'ya gitti. 1821 yılı şubat ayında Roma'da öldüğü zaman yirmi altı yaşındaydı.

1817-1820 yılları arasında yazdığı şiirlerde benzersiz bir hızlı gelişim görülür. Şairin yöntemi daha *Endymion*'da belirginleşmiştir: Biçimin güzelliğinden kaynaklanan anlam tadını yaratmak için kişisel öge silinmeli ve yüceltilmelidir. En büyük güç, Coleridge'de olduğu gibi, imgelem gücüdür, ama bu güç, dramatik duyarlık ve şiirsel yetkinlikle sınırda tutulmuştur. Keats'in ölçü ve coşkunun bağdaşımına önem veren Grek mitolojisine olan özel eğilimi buradan kaynaklanmaktadır; büyük İngiliz klasiklerinin Keats üzerinde görülen etkileri için de aynı şey söylenebilir. Örneğin *Endymion*, güzel ve denetimli bir doğaüstünün araştırılmasına ilişkin olarak, Spenser ve Chaucer'ın izlerini taşır. Keats, *Isabella*'da, Boccacio tarzında yalın bir anlatıma ulaşmak için her türlü karanlık simgeyi bırakır. 1819 yılının şiirleri hiç kuşkusuz Keats'in doruk dönemi şiirleridir. *Azize Agnes Arifesi* (The Eve of St.Agnes), aşıkları soğuk ve düşman bir dış dünyaya karşı koruyan zengin bir Ortaçağ büyüsü dekoru içinde, Porphyro'nun Madeleine'e olan tutkulu aşkını dile getirir. *la Belle Dame sans merci* (Acımasız Güzel Kadın) baladı, bir şövalyenin bir peri tarafından baştan çıkartılışını, Coleridge'de görülen aynı gizem ve ayın usdışı bağlamında betimler. *Lamia* simgesel bir öyküdür: Şair, yapay bir güzeliğie tutsak olan bir gencin öyküsünün ötesinde, imgelem gücü ile felsefe arasındaki ortadan kaldırılması olanaksız karşıtlığı sergilemektedir. Beş *Odes* (bülbüle, bir Grek vazosuna, sonbahara, melankoliye, Psykhe'ye) haklı olarak Keats'in en ünlü yapıtıdır ve İngiliz edebiyatında bir eşi yoktur.

Lucien Wolff: *John Keats* (Paris 1936) - Albert Laffay: *Keats, poèmes choisis* (Paris 1968) - George A. Astres: *John Keats* (Paris 1968)



Kleist'in Portresi

KLEIST Heinrich von (Frankfurt-am-Oder 18.10.1777 - Wannsee 21.11.1811). Yazınsal ünle askerlik şanını uzlaştırmayı beceremeyen bir yaşamdan usanıp, 1799 yılında, subay olarak hizmet ettiği ordudan istifa etti. Kant felsefesini yaymak amacıyla, 1801 yılında, kızkardeşi Ulrique'le birlikte ilk kez Fransa'ya gitti. Buradan İsviçre'ye geçip, üzerinde çalışmaya başladığı ve tüyler ürpertici sahnelerle dolu *Schroffenstein Ailesi* (Die Familie Schroffenstein) adlı dramı yazmayı sürdürdü. Daha sonra ünlenecek olan bir güldürüye de başladı: *Kırık Testi* (Der zersrocbene Krug). Almanya'ya dönünce Ottmannstadt'a gitti (1803); "Almanya'nın Voltaire"i yaşlı Wicland'ın tamamlanmamış dramı Robert Guiscard'ı okudu. Fransa'ya dönünce, casusluk suçlamasıyla tutuklanmak istendi. Potsdam'a dönüşünde, Koenigsberg'de emlâk idaresine girmeyi kabul etti; burada *O Markizi* adlı bir öykü ve Molière ile Plautus'u öyküncrek bir *Amphitryon* yazdı. Aynı zamanda, Nietzsche'nin çok hoşuna gidecek olan *Penthesilea* adlı "Dionysoscu" bir drama başladı. 1806 yılında, işgal kuvvetleri tarafından tekrar casusluk suçlamasıyla tutuklandı ve Fransa'da gözaltına alındı. Serbest bırakılınca gittiği Dresden'de iki öykü yayınladı: *Şili'de Yersarsıntısı* ve *Santa-Domingo'da Nişan*. Kleist, 1809 yılında, Viyana tiyatrolarına *Arminius'un Savaşı* (Die Hermannschlacht) adlı, Prusya militarizmini savunan bir dram gönderdi. Aynı dönemde yazdığı *Michael Kohlaas* adlı roman da aynı düşünceyi işler. 1810 yılında, *Locarno Dilencisi* ve *Sainte Cécile* adlı iki öyküsü yayınlandı, ve *Kätchen von Heilbroon* adlı oyunu Viyana'da sahnelendi. *Hombourg Prensi* (Der Prinz von Hombourg), Kleist'in yazdığı son oyundur. Ayrıca, *Bulunmuş Çocuk*'u ve Kleist'in yazdığı yapıtların en romantiği olan *Düello*'yu da biliyoruz. Bunların dışında Kleist kuramsal konularda (felsefe ve estetik) çeşitli denemeler yazdı. Berlin yakınlarındaki Wannsee gölü kıyılarında, dostu Henriette Vogel'le birlikte intihar etti.

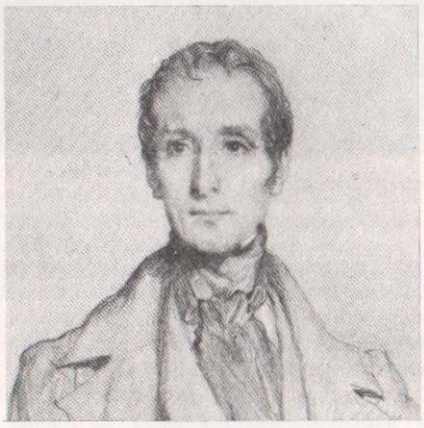
Roger Ayrault: *Heinrich von Kleist* (Paris 1934)

KRASINSKI Zygmunt (Paris 19.2.1812 - Paris 23.2.1859). Bütün yaşamı, görev ve duygu, sınıf bilinci ve vatanseverlik arasındaki çatışmalardan etkilendi. Gerçekten de, Radziwill'lerle hısımlığı olan soylu bir aileden geldiği için, her zaman geleneksel ve ailesel anlayışın kurbanı oldu. Bu Napoleon generali olan babasına bağlılığından 1830 ayaklanmasına katılmadı ve sürgüne gitmedi. İç dram bakımından zengin olan yaşamı, eylemlerden çok düşünceler ve düşlerle doludur. Yetenek bakımından lirik, anlayış bakımından da metafizikçi olan Krasinski, en soyut düşünceleri imgelere dönüştürmek konusunda ustaydı. *İlâhi Olmayan Komedi* (1833) adlı dramı karamsarlık yansıtır. Oyunda, hem kont Henri'nin temsil ettiği kokuşmuş eski dünya, hem de Pancrace'ta simgelenen Devrim mahkûm edilmiştir. Mickiewicz'in ardından vatana ihaneti işlediği yarı-dram, yarı-anlatı *Irydion*'da (1822-1836)da aynı kötümserlik görülür. Yapıt, Chateaubriand'ın *Şehitler*'inden (les Martyrs) esinlenilmiştir. Krasinski, kuramlarının Hegel felsefesini tamamladığına inandığı Cieszkowski'nin felsefesine dayanarak, kurban Polonya'nın bütün ulusların başına geçeceğini düşler. *Şafak*'ta (1841-1843) da, aşk duygularına karışmış şekilde aynı düşünceyle karşılaşırız. Slowacki ve mülteci toplu-

luğunun saldırısına uğrayan Krasinski, kendini benzersiz değerde bir şiir dizisiyle (*Mezamirler*, 1845) savundu; sonra, yeteneğinin sınırına ulaştığının bilinciyle hayatının son on yılında siyasal yazılar yazdı.

LAMARTİNE Alphose de (Mâcon 21.10.1790 - Paris 1.3.1869). Lamartine'in hayatının ve yazarlık yaşamının bellibaşlı tarihleri Fransız Romantizmi'nin tarihini oldukça iyi özetlerler.

Doğduğu bölgeye sıkı sıkıya bağlı bu Mâconlu çocuk (bunayı işlediği metinleri biliyoruz: *Milly ou la terre natale*, 1827; *la Vigne et la maison*, 1857) gerçek anlamında romantik yazarların hemen hemen en yaşlısıdır. Romantizm'in babalarının kuşağının oluştuğu dönemde dünyaya geldi: Stendhal, Paris'e 1799 yılında geldi; Chateaubriand ise *Atala, René* ve *le Génie du Christianisme*'i 1800'e doğru yazdı. Lamartine de herkes gibi Chateaubriand'ı okudu; Stendhal'in İtalya sevgisini paylaştı ve tıpkı onun gibi, ama 1820-1830 yılları arasında, İtalya'da diplomatlık yaptı.



Chassériau: *Lamartine'in Portresi*. 1844

1820 yılında yayınlanan *les Méditations*'u on yıl sonra *Harmonies* izledi. Romantik şiir bu iki tarih arasında doğdu, ama halk ilk önce Lamartine'i alkışladı. Çünkü, hiç kuşkusuz, *les Méditations*, içinde yer alan *Sonbahar* (l'Automne), *Yalnızlık* (l'Isolement), *Göl* (le Lac), *Vadi* (le Vallon) gibi şiirlerle, yeniden ne anlaşıldığını oldukça iyi özetlemektedir. Yapıtın bütünü yöntem bakımından hiç de devrimci değildir (Hugo'nun Chénier'de ortaya çıkardığı gözüpek denemelerin hiçbiri söz konusu değildir), geleneksel izlekleri pek öyle yenilememektedir. Bununla birlikte, bu otuz yaşındaki tanınmamış şairin aşktan, dinden, doğadan söz ediş tarzında, çağdaşları yeni bir söyleyiş duyumsadılar. Görüşleri, aşkın, dinin, nesnelerin hiçliği ve boşluğu duygusunun daha içten ve daha gerçek bir biçimde birbirine karıştığı kararsız ve acılı bir arayışı dile getiriyordu.

1848 yılında, XIX. yüzyıl devrimlerinin en romantik olanı, Lamartine'in kişisel utkusuna (geçici hükûmetin başkanı) ve bu düşünce hareketi ile bağlanmasının dile getirmiş olduğu gözüpek düşüncelerin gerçekleşmesine tanıklık etti.

Ama İkinci İmparatorluk'un yönetime gelmesi, şair için, geri çekilme, 1856-1869 yılları arasında yayınlanan *Cours familier de littérature* ile yalnızca romantizmin genel estetiğine değinmesine izin veren yazınsal bir yalnızlık demektir. Bununla birlikte, şairin melankolisi değişmiştir: 1820'ye göre daha da acılaşmış olan bu melankoli ona, dağınık, içine kapanık ama ilk şiirleri kadar büyüleyici şiirler esinledi.

Lamartine'in ister siyasal, ister şiirsel olsun uğradığı bozgun, romantik destanın son bozgununu da oldukça iyi sergilemektedir.

H.Guillemin: *Lamartine, l'oeuvre et l'homme* (Paris 1940)

LA MOTTE-FOUQUE Friedrich, baron von (Brandenbourg 12.1.1777 - Berlin 23.1.1843). *Kutup Yıldızı* adı verilen şiirsel-yazınsal derneğin kaynağında La Motte-Fouqué vardır. 1840 yılında *Alman Soylu Sınıfı İçin Günce*'yi yayınladı ve Berlin romantik derneğine katıldı. Yıllar boyunca düzenli olarak yazılmış ve bütün türleri kapsayan çok geniş bir yapıt bıraktı. Yazdıklarından, Hoffmann'ın opera yapmak istediği ve Giraudoux'nun Fransız sahnesine uyarladığı *Ondine* adlı fantastik öyküden başkası okunmuyor günümüzde. Goethe'ye göre hayran olunacak, Heine'ye göre olağanüstü ve büyüleyici olan bu yapıtta, yazar, daha yalın ve daha gizemli olduğuna inandığı ve doğaya, doğanın güçlerine ve özellikle şiirine daha yakın bulduğu Ortaçağ dünyasına karşı özlemini dile getirmiştir. *Ondine*'le karşılaştırılacak olursa, La Motte-Fouqué'nin alabildiğine uzun şövalyelik romanları, *Sigurd* efsanesi üzerine yazdığı dramatik üçlemesi aşılmış ve başarısız görünmektedir.

LENAU Nikolaus Niembsch von Strehlenau (Csatad, Macaristan 13.8.1802 - Oberdöbling 22.8.1850). Bir alkolik, kumarbaz, kadın avcısı, yola gelmez bir gezgin olan Lenau lânetlenmiş bir şairdi. Yazarlık yaşamının bellibaşlı evrelerini, Viyana, Stuttgart ve Amerika (1832-1833) dönemlerini kapsar. Dönüşünde, kendisiyle alay eden Sophie von Löwenthal'e fırtınalı ve neredeyse mazohist bir aşkla tutuldu. 1844 yılından itibaren, kendisini timarhaneye götürecek olan deliliğin ilk belirtileri ortaya çıktı.

Lenau, Güney Almanya romantiklerindendir ve bu akımın Avusturya ve Suab eğilimine bağlıdır. Tokay şarapları kadar puszta kamışlarını da dile getirdi. Romantizminin en belirgin niteliği, Heine'ninkinden daha köktenci olan yaşam bunalımıdır (Weltschmerz). Aslında Lenau, Romantizm ile Sembolizm'in sınırındadır. Birçok bakımdan Verlaine ya da Baudelaire'e benzediği söylenebilir.

LEOPARDI Giacomo (Recanati, Marche, 29.6.1798 - Napoli 14.6.1837). Leopardi, İtalyan romantizminin en büyük, en ünlü temsilcileri arasında yer alır. Yüksek düzeyde

papaz olması istenen, çok duygulu ve olağanüstü zeki Leopardi kendini okumaya verdi, gece-gündüz aile kitaplığından dışarı çıkmadı. On bir yaşında öğretmenlerinden öğreneceği bir şey kalmadı: Tek başına İbranice, Grekçe, İspanyolca, İngilizce öğrendi, Fransızcasını geliştirdi ve ilk şiirlerini yazmaya başladı. Milano dergileri yapıtlarına yayınlamaya başladığında ancak on sekiz yaşındaydı. Bu sırada, onda liberal düşüncelerin gelişmesine yardımcı olan ünlü bilgin Pietro Giodani ile dost oldu: Leopardi'nin liberal düşünceleri *İtalya'ya* (All'Italia) ve *Dante Anıtı Üzerine* (Sopra il Monumento di Dante) gibi soylu şiirlerde dile geldi.

Hastaydı, anlaşılmamıştı, kaçıp kurtulmayı düşlüyor ve ölmek istiyordu. Umutsuz ve mağrur bir yalnızlık içinde, üzgün ruhunun acılarını dile getirdiği şiirler yazdı: *Aya* (Alla luna), *Sonsuz* (L'Infinito), *Şenlik Gecesi* (La sera del di festa), *Sapho'nun Son Şarkısı* (L'Ultimo Canto di Saffo).

1822 yılında Roma'ya gitti, birkaç ay sonra hayal kırıklığı içinde geri döndü. Doğduğu kent Recanati'de iki yıl daha oturdu. Bu dönemde, iki anı şiirinin (*Diriliş*, Il Risorgimento; *Silvia'ya*) yanısıra güldestelere girebilecek nitelikte şiirler yazdı: *Anılar* (le Ricordanze), *Fırtınadan Sonra Dinginlik* (La Quiete dopo la tempesta), *Köyde Cumartesi* (Il Sabato del Villagio), *Yalnız Serçe* (Il Passero solitario), *Gece Şarkısı* (Canto notturne).

Bununla birlikte, arkadaşı Colletta tarafından bu "yabanıl kasaba"dan kurtarıldı; ilkin Floransa'da daha sonra 1833'ten itibaren Napoli'de oturdu. Son yıllarını burada, tinsel vasiyeti kabul edilen *Katırtırnağı*'nı (La Ginestra) kendisine esinlendiren daha güzel bir ortamda geçirdi. Leopardi'nin yapıtları özellikle şiir yanıyla ünlüdür. Musset ona olan saygısını *Après une lecture*'de (1842) yer alan şu dizelerle dile getirir:

> "Küçümsediğin uyağı ve onun yumuşak ahengini
> Öfkeli çalgında çınlasın diye
> Mutsuzluğun ve özgürlüğün sesleri".

LERMONTOV Mikhail Yurieviç (Moskova 15.10.1814 - Pistigorsk, Kafkasya 27.7.1841). Lermontov, dostu ve rakibi olan Puşkin'le karşılaştırılır, ama bununla birlikte, Rus Romantizmi'ni temsil eden bu iki şair birçok bakımlardan birbirlerinden ayrılır. İki şair de Fransız edebiyatının etkisinde kalmışsa da, Puşkin'in ilgisi XVIII. yüzyıl önromantik yazarlarıyla ve XIX. yüzyıl başlarının neo-klasik yazarlarıyla sınırlıdır; buna karşılık Lermontov, Stendhal ve Vigny'ye karşı hayranlık duymuştur. Aynı durum Byron etkisinde de söz konusudur: Bu etki Puşkin'de zamansal ve mantıksal olarak sınırlı olduğu halde, Lermontov için gerçek bir iç deney ve kendi kendinin bulgulanmasıdır; ama bununla birlikte, en Byron'cu metinlerde bile körükörüne bir öykünme söz konusu değildir: 1835-1836 yıllarının önemsiz şiirleri, iki büyük şiiri (*Toy*, 1840 ve *Şeytan*, 1841) ve ünlü romanı *Zamanımızın Kahramanı* (Geroi Nasego vremeni, 1839).

Lermontov'un romantizminin belirgin özellikleri incelenecek olursa, bütün yapıtında var olan tinsel bir ikilik



Toidzé: *Lermontov'un Portresi*

(dualité), duyguların genelleştirilmesi eğilimine ulaşan kişisel heyecanların açılması olgusuyla hemen karşılaşırız. Bununla birlikte, Puşkin'de görülenin aksine, bu karşıtlık kesinlikle egemen duruma geçememiş, yazınsal yaratı ve onun gelişimiyle aşılmıştır.

Düşünce, imge, söz ve ahenk arasındaki dengeye pek ender ulaşılmıştır. Kimi zaman pek ince düşünce (!) pahasına düşünsel öge öne çıkar, kimi zaman tersi olur, ve çoğu zaman duygunun egemenlik kurduğu görülür: Mantıksal bir gerekçesi olmayan imge yığılmaları, *Şeytan*'da görülen aşırı müzikalite, *Yakarış* (Molitva) ve *Ün*'de (Slava) görüldüğü türden motif düzensizliği buradan kaynaklanmaktadır. *Düşünme* (Duma) ya da *Şairin Ölümü*'nde (Smert'poeta) olduğu gibi düzensizlik ya da çelişkiye egemen olma girişimleri, oldukça umutsuz izlenim bırakır.

Şaire sunulan tek çıkış yolu suskunluk ya da isyandır. Lermontov, örneğin *Şairin Ölümü*'nde, isyanı seçer. *Düşünme*'de ise, kendi kuşağı adına toplumu suçlamaya kadar vardırır işi: "Elveda, kirli Rusya!" diye haykırır. Aslında, avunmayı doğanın bağrında bile bulamayan, onmaz, çaresiz bir yalnızlığın simgelerinden başka bir şey değildir küçümseme ve isyan. Yalnızca, bazı yerleri henüz keşfedilmemiş olan yabanıl Kafkasya, birbirine eklenen sürgünü boyunca Lermontov'a çok ünlenen şiirler esinlendirmiştir: *Kafkasya'da* (Kabkazv), *Kafkasya'da Sabah* (Utro na Kavkaz) ve özellikle *Kavga* (Spor).

MACPHERSON (1736-1796). James Macpherson adlı İskoçyalı bir ilkokul öğretmeni kendi yazdığı şiirlere "Ossian'ın" *Şiirleri* adını verip, III. yüzyılda yaşadığı söylenen halk şairi ve efsanesel savaşçı Fingal'ın oğlu Ossian'a mal ederek şaşırtıcı bir edebiyat sahtekârlığı yaptı. Eski çağların yazınsal türlerini ve tarzlarını çok iyi bilen James Macpherson, Kuzey'in eski efsane kaynaklarından, sislerden ve çarpıcı görünümlerinden yararlanmıştı. *Gælce ve Ersce'den Çevrilen Eski Şiir Örnekleri* (1760) ve bunu izleyen *Fingal* ve *Temora* (1762) bütün Avrupa'yı kendilerine hayran bıraktılar ve bütün romantik kuşaklar (Goethe, Herder, Schiller, Chateaubriand, Foscolo, Tieck, Byron, Puşkin, Manzoni) tarafından okundular. Ossiancılık (ossianisme), Avrupa Romantizmi'nin doğuşunda Ossian'ın kendinden ya da Macpherson'dan daha etkili olan gerçek bir moda haline geldi.

MANZONI Alessandro (Milano 7.3.1785 - Milano 22.5.1873). Yaşamının tarihleri, yazınsal yaşamı ve yapıtlarıyla, Avrupa Romantizmi'nin "kılavuz"larından biri oldu Manzoni. Leopardi kadar büyüleyici olmasa da ün bakımından onu gerilerde bırakmıştır. Berchet düzeyinde bir kuramcı olmasına karşın, İtalyan Romantizmi'ni uluslararası akımla bütünleşmesine büyük oranda katkıda bulunacak olan yazınsal kuralları ondan daha iyi biçimlendirip dile getirmiştir. Foscolo ya da Azeglio kadar bağımlı (angaje) olmaması, siyasal *Risorgimento*'nun ve estetik yenileşmenin canlı bir simgesi durumuna gelmesine engel olmuştur.

Manzoni koleji bitirir bitirmez, 1805 yılında, ünlü bir hukukçu ve felsefecinin kızı olan annesi Guilia Beccaria'nın yanına Paris'e gitti. Avrupa'nın bu en önemli başkentinde bütün kozmopolit akımlarla ilişki kurdu ve sanatsal bakımdan olduğu kadar siyasal bakımdan da uluslararası değiştokuşun önemini öğrendi.

Manzoni'nin Portresi



Foscolo bu dönemde kendisini ziyarete geldi, ve hiç kuşkusuz onun etkisi altında Manzoni üç şiir yazdı: *Carlo Imbonati'nin Ölümü Üzerine* (In morte di Carlo Imbonati, 1806), *Özgürlüğün Zaferi* (Il Trionfo della libertà, 1801) ve *Adda* (1803).

Manzoni'nin üçüncü önemli karşılaşması Henriette Blondel'le oldu. Cenevreli bir bankacının kızı olan Henriette, Manzoni'yle evlenebilmek için katolikliği kabul etti. Manzoni artık kendi kişiliğini bulmuştur: Kozmopolit, tam anlamıyla İtalyan, içten bir mümin (inanan). Bundan sonraki yapıtı, bu üçlü bağlanmanın doğal uzantısı olacaktır. 1810 yılında kesinlikle İtalya'ya yerleşti: Kimi zaman Milano'da, kimi zaman Brusuglio'daki villasında yaşadı ve yalnızca yazdı.

Felsefi bağlanmasının sonucu olarak bir dizi dinsel ilâhi yazdı: *Diriliş* (la Riserrezione, 1812), *Meryem adı* (Il Nome di Maria), *Noel* (Il Natale, 1813), *Çile* (La Passione, 1814), *La Pentecoste* (Paskalyadan sonraki yedinci pazar günü kutlanan hıristiyan yortusu, 1821). Novalis gibi, 1820'nin Fransız romantikleri gibi ilkin bir katolik şairdir Manzoni.

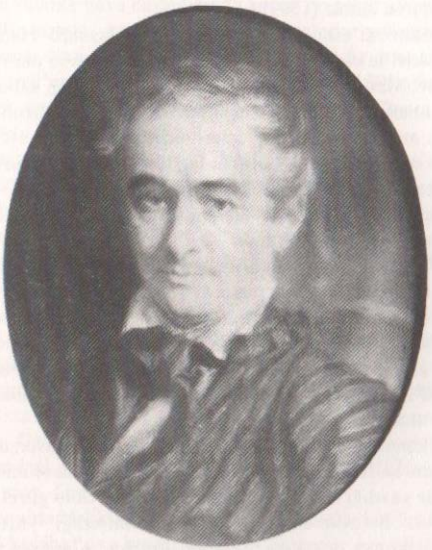
Piemonte'deki devrim girişimini dile getiren *Marzo 1821* odunu ve Napolon'un Sainte-Hélène adasında ölümü üzerinde yazdığı *Cinque Maggio*'nun coşku dolu güzel dizelerini, Foscolo'nun etkisiyle benimsediği yurtsever bağlanmaya borçluyuz. İtalya, Fransa, Almanya ya da Slav ülkelerindeki meslektaşları gibi liberal bir şairdi. *Carmagnola Kontu* (Il Conte di Carmagnola, 1820) ve *Adelchi* (1822) gibi başyapıtlar yenileşen estetik bilincin ürünüdür. Konularını Ortçağ'dan alan yazar, romantik dramı yaratan yeni kuramlar oluşturdu ve bunların gerekliliğini Fransızca olarak yazdığı ünlü bir metinde açıkladı: *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans ta traédie*, (Trajedide Zaman ve Mekân Birliği *Üzerine* Bay Chauvet'ye Mektup, 1823). Yurtsever ilkeli iki oyunu, İtalya'nın ulusal Rönesansına katkıda bulunmayı amaçlamıştır ve antik tiyatrodan farklı olan korolar, yazarın siyasal düşüncelerini açıklamak görevini yüklenmişlerdir.

Nihayet Manzoni'nin başyapıtına değinebiliriz: *Nişanlılar* (I Promessi spossi) adlı bir başyapıt, yabancı siyasal iktidarın zorbalığı yüzünden ayrılan iki nişanlının serüvenlerini anlatı. Aynı zamanda bir siyasal metin özelliğine sahip olan bu metinin Avrupa edebiyatından çok önemli bir yeri vardır. Başka kaynakların yanısıra Ripamonti'nin *Milano Tarihi*'nden de esinlenen bu yapıt, XVII. yüzyıldaki İspanyol işgalinin acılı dönemini yeniden yaşatmaktadır.

Nişanlılar, İtalya'da yarattığı yankıların yanısıra kendisini Avrupa Romantizmi'nin büyük tarihsel romanlarından biri yapan gerçek başarısıyla da Manzoni'yi yeni edebiyatın önderlerinden biri yapmaya yeterlidir.

MERIMEE Prosper (Paris 28.2.1803 - Cannes 23.9.1870). Burjuva ve Voltaire'ci bir aileden gelen bu Parisli'nin Ro-

manizm'den uzaklaşması için bir yığın neden var gibidir; ama bununla birlikte, Prosper Mérimée gerçek bir Romantizm'in bütün özelliklerini İkinci İmparatorluk'a kadar sürdürdü.



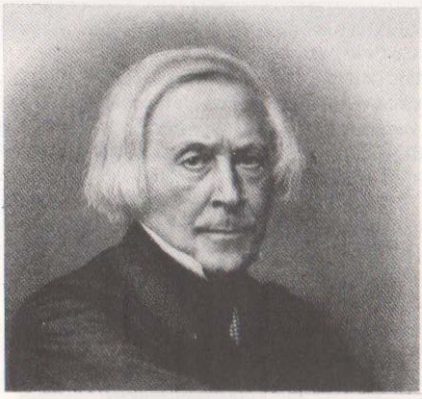
Mérimée'nin Portresi

Plastik sanatlara meraklı (babası gibi ressam olmak isterdi), Stendhal ve Musset'nin dostu, Tarihsel Yapılar Genel Denetçisi olan Mérimée, arkeolojik yapıların ve zenginliklerin sayımını yapmak için, yardımcısı genç Violet-le-Duc'le birlikte bütün Fransa'yı dolaştı. Burjuva yutturmacasına özgü son derece "Jeune-France" beğeniyi ve bunun yanısıra yabansılık (exotisme) tutkusu ve belagat ustalığını tanımadan, İspanya'da bulunmuş bir sahte elyazması savında olan ilk yapıtı *Clara Gazul'un Tiyatrosu*'nun (le Théâtre de Clara Gazul, 1826) çılgınca görünürlerini açıklamakta güçlük çekeriz. Sözde İllirya şarkılarının çevirisi (gerçekte özgün ögeler ile romantik folklor ve polülizmi öykünmenin başarılı bir bireşimi) olan *la Guzla* (1827) için de aynı şey söz konusudur. Mérimée'nin çok özgün yeteneği, alaylı ya da araya mesafe koyan romantizmi yanıltmamalı: Bu yazarda, doğa ile kültür, doğal romantik içgüdü ile lirizm dışında gelişen yeni estetiğin sınırlarını hemen tahmin eden sağduyu arasında bir çatışma vardır.

Bundan dolayı Mérimée kısa türlerde tam anlamıyla özgün bir yazardır: Walter Scott tarzı romanın abartmalarını ve kışkırtılarını benimsemeyen yazarın, geçmişin gerçeklere dayalı yeniden üretiminde en küçük ayrıntıları bile doğrulamaya çalıştığı *X.Charles Saltanatının Günü Gününe Yazılmış Tarihsel Olaylar Defteri* (la Chronique du règne de Charles X.,1829). *La Revue de Paris*'nin ve *la Revue des Mondes*'un 1829'dan itibaren yayınladığı öyküleri için de aynı şey söz konusudur: *Mateo Falcone, l'Enlèvement de la redoute, Tamango, la Partie de tric-trac, la Vase étrusque* (1833'te kitaplaştırıldı), *Colomba, les Ames purgatoire, la Vénus d'Ille* (1841'de kitaplaştı), *Arsène Guillot, Carmen* (1845), *Lokis* (1869), *la Chambre bleue* (1873). Fantastik öge, bu metinlerde, Mérimée'nin insan doğasına indirgediği şiddet, acımasızlık, kan ve aşk eğilimini gizlemeye yarar.

Revue d'Histoire Littéraire de la France (janvier-mars, 1971)

MICHELET Jules (Paris 21.8.1798 - Hyère 9.2.1874). Michelet, okurun (halkın) sevgisini kazanmış olan tek büyük Fransız romantik tarihçisidir. Ayrıca Michelet'nin güncelliğini sürdürdüğünü de söylcyebiliriz. Bunun nedeni, hiç kuşkusuz, şiirsel ve güçlü imgeleminin çekiciliği kadar demokratik ve halkçı inançlarıdır. "Paris'in iki kaldırım taşı arasında, güneş görmeyen bir ot gibi doğdum diyecek, kentinin emekçi sınıflarını inceleyecek ve onlarla kendini dayanışma içinde hissedecek olan bu Parisli, 1831 yılında, *Evrensel Tarihe Giriş* (l'Introduction à l'histoire universelle) adlı yapıtında, tarih anlayışındaki halk kavramının önemini keşfetti.



Lafosse: *Michelet'nin Portresi.* 1862

Ama bu tarihçi (1831 yılında "agrégé", 1827'de Öğretmen Okulu'nda, 1834'de Sorbonne'da, 1838'de Collège de France'te profesör), aynı zamanda, XVIII. yüzyıl anlamında bir "filozof"tur, yani bir İnsan Hakları savunucusu, bir yergi yazarı, bir "haçlı"dır: Uzsözlülüğü ve inancı, çok tanınmış *Cizvitler* (Jésuites, 1843) yergi kitabında olağanüstü düzeye ulaşmıştır.

Michelet, herşeyle ilgilenmiş, *Dava*'larını yeniden yaşatmak istediği *Templierler*'den protestan mezhebine (*les Mémoires de Luther,* ilk iki cilt 1835; ya da *les Origines du droit français,* 1837) kadar ezilmiş, horlanmış, engellenmiş olan herşeye el atmıştır.

Ama doğal olarak, en güzel esin kaynakları tutku içeren kaynaklardır: *Devrimin Tarihi*'nde (l'Histoire de la Révolution, 1847) siyasal tutku, *Aşk* (Amour, 1858) ve *Kadın*'da (la Femme, 1859) aşk tutkusu.

Michelet bu yapıtlarında doğal olarak sıcak ve okşayıcı üslûbunu kullanmıştır. Hugo'yla birlikte,(kendisini görevden alan) İkinci İmparatorluk'a kadar ölmek istemeyen bir Romantizm'i sürdürdü; en güzel metinleri, *İnsanlığın İncili* (la Bible de l'humanité, 1864) ve olağanüstü nitelikte *Büyücü* (Sorcière, 1859) gibi tarih alanının dışında yer alanlardır.

Roland Barthes: *Michelet par lui-même* (Paris 1954) - P.Viallnex: *La Voie Royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'oeuvre de Michelet* (Paris 1959)

MICKIEWICZ Adam (Zaosje, Nowogrodek yakınları, 24.12.1798 - İstanbul 26.11.1855). Mickiewicz, Avrupa Romantizmi'nin en önemli temsilcilerinden biridir. Puşkin, Heine, Leopardi ve Vigny'nin çağdaşı olan Mickiewicz Litvanya'da doğdu. Daha delikanlılığında Büyük Ordu'nun trajik geri çekilişinden etkilenen yazar, siyasal ve felsefi bakımdan çok erken bağlandı. Yazarın "Litvanya" bölümü diye adlandırılabilecek yaşamının ilk evresi, henüz Schiller etkisini taşıyan *Gençliğe Od*'un (1820) ve Polonya Romantizmi'nin gerçek bir bildirisi olan ilk şiir kitabı *Baladlar ve Romanslar*'ın (1821) yazıldığı dönemdir. Gerçekten de, efsanelere ve fantastik'e başvurma özelliğiyle Alman esinli olan bu ilk kitabı, kazandığı başarının etkisiyle, ikinci kitap (1823) izledi; tamamlanmamış olmasına karşın Mickiewicz'in yapıtında önemli bir yer tutan lirik dram *Vedalar* bu kitapta yer almaktadır.

Wankowicz'den: *Mickiewicz'in Portresi*



Bundan sonra "Rus dönemi" gelir. Mickiewicz yıkıcı faaliyetleri yüzünden 1823 yılında tutuklandı ve Rusya'ya sürgüne gönderildi: Şair bir süre sonra *Taddeus Beyefendi*'de, "Litvanya vatanım benim, ancak seni yitiren seni yürekten sevebilir", diye yazacaktır. Mickiewicz oturduğu Petersbourg'da, başta Puşkin ve Jukovski olmak üzere bütün kültürlü ve monden çevreyle ilişki kurdu. *Kırım Soneleri*'ni (1826) ve *Konrad Wallenrod*'u (1828) bu dönemde yazdı; Mickiewicz'in yapıtı Polonya'da gene bu dönemde büyük ilgi toplamıştır. Şair bundan sonra bir akım (okul) önderi durumuna geldi: Toplu yapıtlarının (*Fanny* gibi yeni şiirlerin eklendiği baskı) ilk baskısı iki cilt halinde 1828 yılında yapıldı. Mickiewicz yurt dışına çıktı: Almanya (Goethe'yi ziyaret etti), İsviçre, İtalya ve sonra Fransa. Vaktinde yetişemediği için katılamadığı 1830 Polonya ayaklanmasının başarısızlığa uğramasından sonra, 1832 yılında, kesinlikle Paris'e yerleşti.

Bundan sonra Mickiewicz'in sanat yaşamının üçüncü dönemi, Dresden ve Paris dönemi, başladı. *Konrad Wallenrod* gibi kişisel bir yapıtı alabildiğine etkilemiş olan Puşkinci ve Byroncu esinden uzaklaşan Mickiewicz, yalnızca uluscu ve yurtsever bir şair olmaya çaba gösterdi. Çarmıha gerilen Polonya izleği, *Polonya Halkının ve Haç Yolculuğunun Kitapları*'nı (1832) ve ünlü mensur roman *Taddeus Beyefendi*'yi (Pan Tadeusz) esinledi. Bu destanda üç romantik izlek birbirinin içine girmiştir: Pan Tadeusz'ün Télimène ve Zosia'ya duyduğu kararsız ikili aşk, yıkık bir şato konusunda çekişme ve nihayet Rahip Robak'ın gizli yurtsever eylemi. Mickiewicz'in şiirlerinin o zamana kadarki saf ve maddesiz romantizmi, *Pan Tadeusz* ile biçim ve içerik olarak farklı bir romantizme yöneldi. Tıpkı Puşkin'in *Onegin*'i, Byron'ın büyük yapıtları gibi mensur bir roman, ama Walter Scott'ın tarzını anımsatan zengin betimleme romanı. Hiçbir coşku izi içermeyen şiirde, yalnızca Polonya'nın ulusal "ruh"unu, büyük bir halkın destanını dile getiren sakin ve mağrur bir söyleyiş vardır.

1836'dan itibaren sürgündeki Polonya hareketini etkinleştirdi, yönetti ve ona esin kaynağı oldu. Para sıkıntısından bunalıp Fransızca bir oyun yazdı: *Bar Derneği* (1836). 1840-1841 yıllarında Lozan'da, bunun yanısıra, 1840-1844 yılları arasında, Slav edebiyatı derslerinin büyük yankılar yaptığı Collège de France'da ders verdi. Mickiewicz giderek bir siyasal-ulusal gizemciliği benimsedi. Bir gönüllü birliğinin başında tutsak ülkesini özgürlüğüne kavuşmak amacıyla Rus kıyılarına bir çıkartma hazırlarken, 1855 yılında İstanbul'da koleradan öldü.

MUSSET Alfred de (Paris 11.12.1810 - Paris 2.5.1857). Henüz on sekiz yaşında Notre-Dame-des-Champs Topluluğu'nda yazın yaşamına ilk adımlarını attağında herkesi şaşırtan ve gösterişli bir kitap (*les Contes d'Espagne et d'Italie*, 1830) yayınlayan Musset, bir "dandy" ve bir harika çocuktur. Öylesine yetenekliydi ki (kalem kadar fırça da kullanabiliyordu) hangi sanat türünde at koştu-

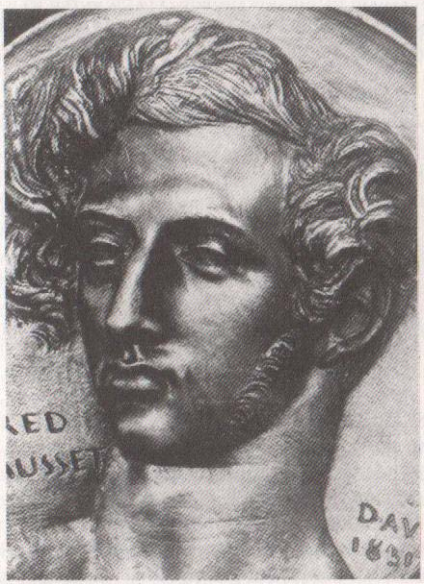
racağına uzun süre karar veremedi, ve gerçekten olağanüstü bir şey yapamadan yeteneklerini ve hayatını harcadı.

Şiirinin izlekleri, aşk, ıstırap, yaşam bunalımı (örneğin *Rolla, Geceler*-Nuits) dizisi, *Söğüt*-(le Saule) gibi o dönemde herkesin benimsediği izleklerdir, ve lirizminin yapısı epeyce derlitopludur: Özel sözcük tapıncı ve artlamaya (şiir dizesinde bir cümlenin öteki dizeye geçmesi) olan aşırı düşkünlüğü dışında, hiçbir gözüpek imge kullanmaya cesaret edemez; şiirleri açık, uyumlu, ama bazen biraz yavandır.

Tiyatrosu ve romanları için de aynı şeyler söylenebilir: George Sand'la ilişkisinin beylik öyküsünden daha düzeyli olan özyaşamöyküsel yapıtı *la Confession d'un enfant du siècle* (1834), *Lorenzaccio* (1835), *les Caprices de Marianne* (1833), *On ne badine pas avec l'amour* (1834), biraz yüzeysel bir Romantizm izlenimi verirler. Bu yapıtlarda biçimsel bakımdan sanatsal bir gelişme yoktur. Aynı şekilde, esin ya da izlek bakımından da gerçekten yeni bir şey yoktur. Bununla birlikte, şairin yaşadığı kişisel çöküş girişimi, yapıtın ve yaşamın mazohist hoşnutluğu, bir Oberman'ın yaşam bunalımından, bir René ya da Olympio'nun çağ bunalımından daha gerçektir.

Ayrıca, belki de alkolün etkisiyle, Musset hayaller görür, sesler duyar; özel kağıtlarının ve dostlarının tanıklıklarına göre, Schubert'in müziğinin kendisini izlediğine inandığını ve renkli notalar gördüğünü, bunları duyduğunu sandığını biliyoruz. Buna göre, *Geceler*'i dolduran hayaletleri ciddiye almamız gerekir. *Lucie* (1835) adlı ağıtta gizlice dile getirilen ses uyumu ve ses akışması ideali bu sayede daha iyi anlaşılıyor:

David d'Angers: *Musset'nin Portresi*



"Acının kızı, seslerin, seslerin uyumu!
Dehanın aşk uğruna keşfettiği dil!
Bize İtalya'dan, ona göklerden gelen
Yüreğin tatlı dili..."

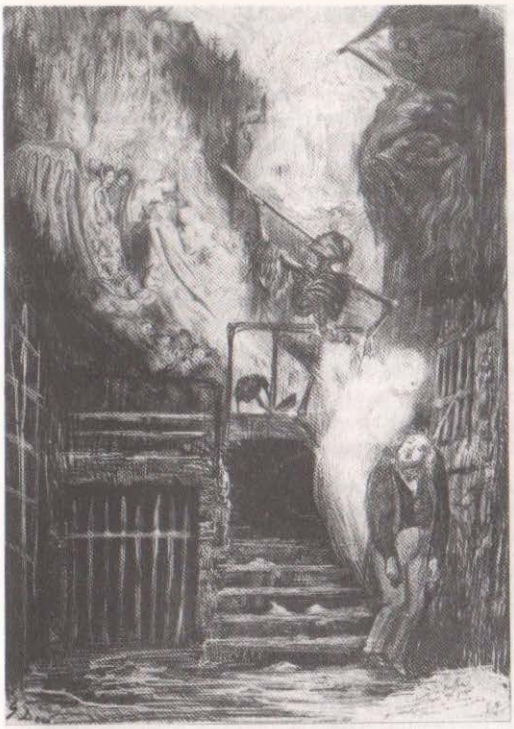
Musset'nin gizi belki de buradadır: Lamartine'le birlikte yalnızca Musset şiirde müzik anlayışını savundu ve yalnızca Musset, genellikle İngiliz ya da Alman romantiklerinde görülen müzikalite ve yalınlığı döneminin şiirinde tek başına temsil etti.

Pbl.Soupault: *Alfred de Musset* (Paris 1957) - *Revue d'Histoire lettéraire de la* France, Juillet-septembre 1957.

NERVAL Gérard de (Paris 22.5.1808 - Paris 25.2.1855). Gerçek adı Gérard Labrunie olan bu Cermen dilleri uzmanı, çevirileriyle (özellikle *Faust* çevirisi, 1827-1830), Almanya, Hollanda ve Avusturya'ya yaptığı gezilerin anılarıyla (1852 yılında *Lorely* adıyla sevimli bir kitapta toplandı), başka romantiklerinkinden alabildiğine farklı yetenek özelliğiyle, hiç kuşkusuz, Romantizm'in kaynaklarına, yani Alman Romantizmi'ne özgü gerçek izlekler olan düş, gizemcilik ve gece tapıncı gibi izleklerin Fransa ortamına uyarlanmasına büyük katkılarda bulunmuştur. Efsanesel yaşamını birkaç söylencenin çevresinde bilinçli olarak kurdu. Çocukluk yıllarından, ülküselleşmiş bir Vallois'ın anılarını sakladı ve bu ülküselleşmiş Vallois'nın efsanelerini, görüntümlerini, gelgeç sevdalarını, biçimsel yalınlığına karşın, büyüleyici bir güzellik bir yetkin bir sanatın ürünü olan kısacık bir romanda, *Sylvie*'de (1853) bir araya getirdi. Anıları, ayrıca, *Gezintiler ve Anılar* (Promenades et Souvenirs, 1854-1855) adlı kitabını ve büyülü bir ülkenin, Fransa ülkesinin, tatlı aşkların, sislerin, cıvıl cıvıl, büyüleyici kadın seslerinin ülkesinin bir tür coğrafyası olan gerçek bir geçmiş zaman araştırmasının öyküsünü (*Ekim Geceleri,* Nuits d'octobre, 1852) besledi. Nerval'in yapıtının güçlüğü, kesin olarak, ölümsüz, ülküselleşmiş, erişilmez bir kadına yaraşır bir ortamda kendine özgü bir şiirsel tarzı oluşturmak amacıyla, yazarın, gerçekliğin zamandizinini, yollarını, haritalarını durmadan birbirine karıştırmasından kaynaklanmaktadır. Aslında, Nerval, bu Valois yaşamından sonra yazın mesleğini denemeye karar vermiştir.

Sırasıyla, opera-komik libretto yazarlığı *(Piquillo, les Monténégrins)* tiyatro ve müzik eleştirmenliği yaptı; *Aurélia*'nın portresinin büyük bir bölümünün ve *Chemères*'de yer alan karanlık şiirlerin esin kaynağı olan opera şarkıcısı Jenny Colon'un aşkı uğruna *le Monde dramatique* adlı bir gazetenin kurucusu ve koruyucusu oldu. Sonunda şair olan bu nasipsiz, bu Desdichado, "Biricik yıldızım öldü, ve yıldızlı sazım taşıyor siyah güneşini karasevdanın" diye haykırır.

Gerçekten de, Nerval, şarkıcının erken ölümünden sonra, *les Petits Châteaux de Bohême*'de anlatığı edebiyat boheminden uzaklaştı ve kendi içine kapanarak yaşadı: Evlerde ders verdi, düzelticilik peşinde koştu, esin bulmak için kesesinin elverdiğince yolculuklar yaptı. Hoşa giden, pek az ayrıksın bir edebiyatın örtüsü altında, Nerval, 1841 yılı şubatında patlak veren bir iç dramı gizledi.



Gustave Doré. *"La rue de la Vieille Lanterne", Nerval'in Ölümünü Betimleyen Resim*

İlk delilik krizi ve ardından gelen sekiz aylık tımarhane deneyinden sonra, Nerval için "gerçek yaşamda düşsel iç dökme" başladı. Kendini simyacılığa, gizli dinler araştırmasına, batînilik ve parapsikoloji konularına verdi: Bu durum, doyumsuz ve umutsuz bir aşkın yorumlanmasından başka bir şey olmayan hastalığın gelişmesini hızlandırdı. Dinginlik ve şairin tutkusunu dile getirdiği, en yürek paralayıcı söyleyişleri bulduğu yazınsal yaratı evrelerinin araya girdiği delilik krizleri tekrarlanmaya başladı. Nerval, 1855 şubatının çok soğuk bir gecesinde intihar etti.

Filles de feu (1854), kısa öyküler *(Angélique, Slyvie, laPandora)* dizisi (1854), *Aurélia* (1855), Fransız Romantizmi'nin en özgün yapıtları arasında yer alırlar: Hugo, Lamartine ve Chateaubriand'dan uzak olan Nerval, yapıtını Alman romantiklerine yaklaştıran bir şiirsel anlatım biçimi bulmuştur.

L.Cellier; *G.de Nerval, l'homme et l'oeuvre* (Paris 1956) - R.Jean: *Gérard de Nerval par lui-même* (Paris 1964).

NODIER Charles (Besançon 29.4.1780 - Paris 27.1.1844). Nodier'nin Romantizm'in öncülerinden biri olduğu bilinir, ama 1812 yılında, *Journal de l'Empire*'de, neo-klasik estetiği yasaklayarak buna başladığı çoğu zaman unutulur. Nodier'nin İngiliz severliğinden sık sık söz edilir: İskoçya ve Walter Scott'ı 1821 yılında ziyaret etmedi mi, ve Scott'ın tarzını Fransa'ya uyarlamaya kalkışmadı mı? Ama, Nodier'in işe Werthercilikle, 1800'de bir umutsuz aşk deneyimiyle başladığını ve ilk romanlarının *les Proscrits* (Sürgünler) ve *le Peintre de Salzbourg* (Salzbourglu Ressam) olduğunu unutmamak gerekir. Oysa Nodier birçok modanın peşinden gitti: Biraz önce sözünü ettiğimiz Werthercilik; ayrıca bir haydut öyküsüyle (*Jean Shogar*, 1818) ve İllirya öykülerinden esinlenilen *Smarra* ile "kara" tür; *Trilby* (1821) ile uydurma İskoçya tarzı. 1824 yılında genç romantik okulun bütün üyelerinin toplandığı ve kızı Marie'nin şiiri müziğin gölgesinde bırakıp çok güzel sesiyle hazır bulunanları büyülediği o ünlü salonu da modayı izlemek için açmamış mıydı?



Nodier'nin Portresi

Bununla birlikte, 1830'da kendini yoğunlaştırdığı bir bunalımdan sonra, "dengesiz" kişileri betimlediği bir başka öykü dizisinde kendi tarzını buldu: *la Fée aux miettes*'in kahramanları, *le Songe d'or*, *Jean-François les bas bleus*, kendilerini kuruntularına teslim ederek, bazı ayrıksı yaratıkların içinden başka bir yerde bulunmayan fantastik'i kanıtlarlar. E.T.A. Hofmann'ınkine yakın sayılabilecek bu fantastik esin damarı, Théophile Gautier, Barbey d'Aurevilly ve Maupassant'ın kişiliğinde daha başka yandaşlar tanıyacaktır.

M.Salomon: *Charles Nodier et le groupe romantique* (Paris 1908) P.G.Castex: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Paris 1951)

NOVALIS Friedrich von Hardenberg (Wiedersteht 2.5.1772 - Weissenfels 25.3.1801). Novalis, 1790 yılından itibaren Jena'da, hocası Schiller'in etkisi altında, felsefe



Novalis'in Portresi. 1845

öğrenimi, daha sonra Leipzig'de ve 1792 yılında Wittenberg'de hukuk öğrenimi gördü. Leipzig'de Friedrich Schlegel'i kavrayacak duruma geldi. 1795 yılında, daha sonra *Geceye Ezgiler*'de (Hymnen an die Nacht) dile getireceği gizemsel nişanlısı olan Sophie von Kuhn'la tanıştı. O sırada ancak on üç yaşında olan Sophie von Kuhn, iki yıl sonra, şairin bir erkek kardeşiyle aynı zamanda öldü. Novalis Ieana'ya döndü: Tanrıbilim ve Freyberg Madencilik Okulu profesörü, ünlü madenbilimci Werner'in yanında madencilik okudu. Bu karşılaşma Novalis'in düşünsel evrimi için dönüm noktası olacaktır. 1798 yılında Julie von Charpentier ile nişanlandı, sonra katolik mezhebine geçti. Novalis'in romantik idealizminin büyük anıdır bu. 1979'de *Geceye Ezgiler*'i, içrek roman *Heinrich von Ofterdingen*'i (tamamlanamadı) ve 1800'de *Sais'in Tilmizleri*'ni (Die Lehrlinge zu Sais) yazdı. Novalis'in yapıtı, *Ansiklopedi*'de yer alan hirçok felsefi ve bilimsel metinleri kapsamaktadır. 1801 yılında öldüğü zaman ancak yirmi dokuz yaşındaydı. "Iena" romantikleri çevresinde Novalis'in hüyük bir önemi vardı. Topluluğun düşünürü ve şairiydi. *Ansiklopedi*'de, büyük bir doğa felsefesinin ve antropolojinin taslak parçalarını bıraktı. Şiirsel gizemciliği ve Sophie von Kuhn'a duyduğu romansal aşk, gecenin gündüze üstünlüğünün, gizemli karanlıkların ayartıcı gücünün ortaya çıktığı *Geceye Ezgiler*'de en güzel ifadelerini bulurlar. Novalis, kuşkusuz, kendisini Sophie'ye ulaştıracağını ve yeryüzü varlığının gerçek düğünün silik bir prelüdünden başka bir şey olmadığını düşündüğü için ölümü kabul etmişti.

E.Spenlé: *Novalis, essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne* (Paris 1904)- G.Bianquis: édition critique des *Hymnes à la nuit* (Paris 1942)

OEHLENSCHLAEGER Adam Gottlob (Vesterbro, Kopenhag yakınları 14.11.1779 - Kopenhag 20.1.1850). Bazı meslektaşları ve yurttaşları (Andersen, Baggesen) gibi Almanca da yazan hu Danimarkalı yazar, yüksek düzeyde bir ulusal şair olmasıyla onlardan ayrılır. Romantikti, çünkü esin kaynaklarını yalnızca Danimarka'nın tarihinde ve eski edebiyatında arıyordu. Bütün ülkelerde birçok romantik dostu oldu, Paris'te, Almanya ve İtalya'da yaşadı.

Bu yolculuklardan sonra ve büyük bir Goethe hayranı olan Steffen adlı bir Cermence-Norveçce profesörünün etkisi altında edebiyata yönelti. Bu seçiminin sonucu şan ve şerefle donandı, İskandinav şairlerinin prensi ilân edildi. Kopenhag Üniversitesi profesörü oldu; ileri yaşlarda öldüğü zaman Danıştay üyesiydi. Yapıtları, "gotik" tarzında tarihsel trajedilerden ve dramlardan oluşur; *Palnatoke, Axel ve Walborg, Hakon Jarl, Charlemagne*; ayrıca, çoğunluğunun konuları Kuzey efsanelerinden ve söylencelerinden *(Helgi, Kuzeyin Tanrıları)*, ya da kimi zaman, *Alaaddin ya da Sihirli Lâmba* örneğinde olduğu gibi yabancı edebiyatlardan alınmış şiirler; baladlar, romanslar, idiller ve bir *Art poétique* yazdı. Bunların dışında komedileri, opera librettoları, gezi anlatıları ve anıları vardır.

Poetische Skrifter (Copenhagen 1857-1862, 2 vol.) - Sainte-Beuve: *Portraits de femmes* (Paris 1857)- J.J.Ampère: *Littérature et voyages* (Paris 1863)

PELLICO Silvio (Saluces 25.6.1789 - Torino 31.1.1854). Piemonte kökenli Silvio Pellico, *Conciliatore*'de oynadığı rol ve tarihsel bir trajedi (*Francesca da Rimini*, 1816) ile iki şiir kitabının (*Yayınlanmamış Şiirler*, 1837) yazarı olarak Romantizm içinde yer alır. Bununla birlikte, onun olağanüstü tutsak yaşamı İtalyan Romantizmi'ne özel bir yankı getirmiştir. 1820 yılında "karbonari"lik, yani Avusturya'ya karşı kurulmuş olan yurtsever, özgürlükçü bir gizli örgütün üyesi olması nedeniyle tutuklamp ölüme mahkûm edildi; ölum cezası daha sonra on beş yıl hapis cezasına çevrildi. Pellico, *Hapishanelerim* (La mie prigioni) adlı ünlü uzun öyküsünde Avusturya zindanlarında geçirdiği yılları anlatır. Yazarın 1832'de özgürlüğüne kavuşmasından sonra yayınlanan bu yapıt, Balbo'ya göre, Avusturya'ya yitirilmiş bir savaştan daha fazla zarar verdi.

PETÖFİ Sandor (Kiskörös, Macaristan 1.1.1823 - Segesvar, Macaristan 3.7.1849). Sandor Petöfi'nin ün ve önemi, 1848 Macar devriminden ayrı düşünülemez. Demokrat yurtsever Louis Kossuth'u soylu sınıftan reformist Széchényi'ye yeğleyen Macarlar, Avrupa'daki 1848 karışıklıklarından yararlanarak, Habsbourg-Cermen yönetimine karşı ayaklandılar. Macaristan tarihinin coşkulu ve umutsuz bir evresidir bu, çünkü devrimci ve yurtsever umutların ardından karşı-devrim ve imparator Franz-Jozef ile onun yardımına koşan çar I.Nicolas'ın bastırma hareketi geldi. Macar bağımsızlık hareketi 13 Ağustos 1849 tarihinde Vilagos'ta tamamen bastırılıp ezildi.

Petöfi'nin romantizmini anlamak için bu olayları bilmek gerekir. Kossuth'un ruh ve kolunu temsil ettiği devrimin sesi Petöfi'ydi. Aşırı duyarlı, ateşli yurtsever ve demokrat olan şair, kısa ve hareketli bir hayat yaşadı. Onun bu niteliklerini şiirlerinde bulabiliriz. Sırasıyla, öğrencilik, askerlik, oyunculuk ve Vörösmarty'nin yayıncılığı evrelerinden geçen şair, 1847 yılında bir aşk evliliği

yaptı. Devrim patlak vermeseydi, yazarlık yaşamı başarıya ulaşacaktı.

Petöfi ünlü *Ulusal Şarkı*'sını devrimci olayların etkisi altında yazdı ve şiirden doğrudan eyleme geçmeye bu koşullar altında karar verdi: Ayaklanan birliklere katıldı ve 31 Temmuz 1849 günü Feheregyhaza savaş alanında can verdi.

İlk şiir kitabı (*Şiirler*, 1844) görülmemiş bir başarı kazandı. Petöfi'nin şiiri halk şiirinin bütün özellik ve niteliklerine sahiptir: Doğallık, atılganlık, yapmacıksızlık, militan ruh ve çarpıcı yalınlık. Destanla pek az ilgilenmiş olmasına karşın bir olağanüstü *Yiğit Janos* (Janos Vitez 1845) yarattı. Petöfi'nin bu türde, zaman zaman tumturaklı, tantanalı söyleyişten kurtulamamasına karşın, Macar Romantizmi'ne özgü lirik ve sembolik şiirlerde üstünlüğü tartışılmaz bir yeri vardır.

G.Illyés: *Vie de Petöfi* (Paris 1962)

POE Edgar Allan (Boston 19.1.1809 - Baltimore 7.10.1849). Poe, Fransa'da Baudelaire'in çevirdiği *Olağanüstü Öyküler* ile Mallarmé ve Valery'nin övücü yazılarıyla tanındı. Fantastik romantizmi kendine özgüdür ve lânetli şair yazgısı ise aynı oranda romantiktir. Bir oyuncunun oğlu olan, küçük yaşlarda yetim kalıp, yoksulluk ve her türlü aşırılığın pençesine düşen Poe, hoşlanma eğilimi gösterdiği acıdan başka bir şey tanımadı. İlk şiirlerinin yayınlanması şaire güzel umutlar verdi; *Southern Literary Messenger* dergisine yayındüzenci (redaktör) olarak girdi. Öykülerinin çoğunu bu dergide yayınladı. Daha sonra işini yitirip tamamen alkolizme gömüldü. Öykülerinin dolantı (entrika) düzeninde çok katı bir yan vardır; ama fantastiği kullanımı, dönemin en "kara" beğenisine denk düşse de "korkunç"un sınırlarını aşmaz.

J.Cabau: *Edgar Poe par lui-même* (Paris 1960)

PUŞKİN Alexandre Serguievitch (Moskova 6.6.1799 - Saint-Petersbourg 10.2.1837). Puşkin, her şeyiyle Romantizm'in somut örneğidir. Petersbourg kentinin zengin ve aylak gençliğinin yaptığı bütün çılgınlıklara, daha sonra da, bir süre sonra dekabrist harekete dönüşecek olan siyasal başkaldırıya katıldı. Birkaç kışkırtıcı dizesi yüzünden Rusya'nın güneyine dört yıllık (1820-1824) sürgüne gönderildi; daha sonra, çar I. Aleksandr'ın ölümüne kadar (1826) Mikhailovskoie'deki aile malikânesinde gözaltında yaşadı. Yaşamının bu dönemi, tıpkı, yazınsal bakımdan (yeni çar I.Pavel şairin yapıtlarına karşı en küçük ilgi duymuyordu) olduğu kadar duygusal (şaire bir türlü huzur vermeyen, yapay ve monden karısı Nathalie, Puşkin'in ölümüyle sonuçlanacak olan düelloya neden oldu) bakımdan da kurbanı olduğu anlayışsızlık kadar romantiktir. Böylece Puşkin, dönemin en romantik zorunluluklarına uygun bir yazgı yaşadı.

Yazınsal yaratısına ilişkin olarak, Puşkin, Avrupa Romantizmi'ne büyük ölçüde borçlu olmasına karşın, değişik biçimlerde, yavaş yavaş ondan uzaklaştı. Yapıtı iki farklı evreye ayrılır: Birinci evre 1820 yıllarından üçüncü



K.Brüllow: *Puşkin'in Karısı Natalia Gonçarova'nın Portresi*



Tropinine: *Puşkin'in Portresi*

sürgünlüğüne, 1830 yıllarına kadar olan dönemi kapsar; olgunluk dönemi diyebileceğimiz ikinci evre, şairin yaşamının son on iki yılını kapsar. İlk evrede, şairin Kafkasya'da Doğu'yu keşfi ve Byron'ın serüveni etkili oldu. 1820-1825 dönemi şiirleri, Puşkin'in *Korsan*'ın yazarına olan hayranlığını ve borcunu yansıtırlar: *Kafkas Mahkûmu* (1820-1821) konusunda, bu şiirin Byron'un etkisini taşıdığını kendisi de kabul eder. Aynı doğu ve Byron özelliği taşıyan izleğe *Bahçesaray Çeşmesi*'nde (1823), *Çingeneler*'de (1823) ve bir ölçüde *Şeytan*'ta (1823) rastlanır: *Şeytan*'da, Goethe'nin Mephistosu'nu anımsatan şeyta-

nın kılığına girmiş olan kuşku bir delikanlıyı ele geçirir. Byron etkisi, Byron'un *Don Juan*'ının bir Rus benzeri olarak tasarlanmış olan manzum *Yevgeni Onegin* (1823-1830) romanında doruk noktasına ulaşmıştır. Başlangıçta romantik ve yergisel olarak tasarlanmış olan şiir bir genç dandynin başarısız yaşamını anlatır.

Yeni sürgün döneminde, Puşkin'in yeteneği doruk noktasına ulaştı. Bu dönemde, dünya edebiyatının ölümsüz dehalarından esinlendi: Shakespeare, Dante, Petrarca, ve bunların yanısıra ünlü *Rus Devletinin Tarihi*'nin yazarı Kramzin. Bundan sonra, kahramanları iç kemiren tutkuları ve yalnızlık eğilimleriyle romantiklerini sürdürürler, ama şair, evrensel olanı aktarmaya ve çok öznel değerlerin karşısına somut ve nesnel idealleri çıkarmaya yönelmiştir. Buna koşut olarak, lirizmin yerini destanın, fantastik ya da tam anlamıyla gerçekçi bir düzyazı anlatısının aldığını belirtmemiz gerekir. Rusların İsveçlilere karşı kazandığı zaferi dile getiren lirik-epik şiir *Potava*'nın (1828) ve *Boris Godunov*'un (1825) yapılarını buduruma örnek gösterebiliriz. Puşkin şiir yazmayı sürdürürse de artık kısa türlerini yeğlemektedir: "Kikhailovskoie" döncmi olarak tanımlanan dönemin, yalınlık ve uyumluluk başyapıtları olan kısa şiirler; örneğin, A.Kern'e (1825) adanmış olan ünlü şiiri ("Anımsıyorum o olağanüstü anı"), doğayı konu alan şiirleri *(Fırtına, Kış Yolu, Güz)*, ya da daha genel konuları *(Şair, Kalabalık, André Chénier*'ye, *Yalvaç)* işleyen şiirleri örnek gösterebiliriz.

1830-1833 yılları arasında yazdığı küçük trajediler (*Cimri Şövalye* -Skoupoi Rycar-, *Mozart ve Salieri, Don Juan), Sarsılmaz Şövalye* (Mednyij vsadnik, 1833) ile birlikte belki de Puşkin'in yapıtının doruğunu simgelerler. Buna şaşmamak gerek: Çünkü, Puşkin, bir romantik uslamlama ya da rengc karşın, bu oyunlarda cimrilik, kıskançlık, baştan çıkarma gibi evrensel konuları ele almış ve bunları hayatın anlamı, yazgı, özgürlük gibi tümel bir sorunsala bağlayarak özgün bir biçimde işlemiştir. Böylcce, yazar için çok önemli olan şeytan (iblis) imgesi evrim geçirmiştir. *Maça Kızı* (Pikovaja dama, 1833), *Belkin'in Öyküleri* (Povesh Belkina), *Öyküler* (Skazki) türünden fantastik ya da halkçıl öykülerinin dc tanıklık ettiği gibi, yazarın şeytana karşı olumlu tavrı olumsuzluğa dönüşmüştür.

Nihayet, Puşkin, Walter Scott, Hugo ve Mérimée'nin getirdiği yeniliklcrdcn sonra yerine oturan düzyazı romana yöneldi: Haksız bir davanın sonunda servetini yitiren ve haydutluğa başlayan bir soylunun serüvenini aktaran *Dubrovksi* (1832); *Pugaçev Isyanının Tarihi*'nin (Istorija bunta Pugaceva, 1833) konusunu tekrar işleyen *Yüzbaşının Kızı* (Kapitanskaja dotcka, 1836).

RIVAS Angel de Saavedra, dük (Kordoba 10.5.1791 - Madrid 22.6.1865). Rivas dükünün ilk şiirleri ve ilk dramatik denemeleri *(Dona Blanca, Ataulfo, Aliatar)* tam anlamıyla klasiktir. *La Victoria de Bailen, Napoléon destronado* (1814) gibi yapıtlarında Quintana ve Gallego'nun etkileri hâlâ belirgindir. Liberal düşünceleri nedeniyle Paris (1822) ve İngiltere'de (1823) sürgün olarak bulunan yazar, *Lanuza* (1822) adlı bir trajedi ve durum şiirleri yazdı. Beş yıl kaldığı Malta'da, *el Faro de Malta, las Estrellas*'ı yazdı ve *el Moro exposito* adlı çok özgün bir şiirin yapısını tasarladı. Tekrar gittiği Paris'te (1830) yeni sanatı benimsedi: 1834 yılında İspanya'ya dönünce sahnelenecek olan *Don Alvaro* ile *Tanto vales cuanto tienes* adlı güldürüyü yazdı. Önce krallık meclisi üyesi, 1836'da da İçişleri Bakanı olan Dük Rivas, ertesi yıl Granja ayaklanması yüzünden ülkeden kaçmak zorunda kaldı. 1837 yılında İspanya'ya geri döndü; önce Napoli'ye, sonra Paris'e (1859) sefir oldu. Devlet hizmetinden çekildikten sonra, şan ve şeref içinde öldü.

Rivas'ın yaşamı boyunca yazdığı oldukça çok sayıda lirik şiirin dışında üç öncmli yapıtı vardır: *el Moro expósito* (Mağripli Piç), *Romances históricos, Don Alvaro.* Piç Mudarra ile Lara'nın çocuklarının antik efsanesinin aktarıldığı *Mağripli Piç*'te *Romances históricos*'ta esin kaynağının ulusal niteliği belirgindir. İşlenen on sekiz konunun hepsi Don Pedro döneminden Napoleon savaşına kadar uzanan döncmi kapsayan İspanya tarihinden alınmıştır.

Şiirle karışık düzyazı dram olan *Don Alvaro o la fuerza del destino* (Yazgının Gücü) İspanya için, beş yıl öncesinin *Hernani*'si Fransa için ne ise odur. Oyunun konusunu, oyunu opera haline *(la Forza del destino)* getiren Verdi'nin yapıtından biliyoruz.

ROUSSEAU Jean-Jacques (Cenevre 28.6.1712 - Ermenonville 2.7.1778). Richardson'dan esinlenerek yazdığı *la Nouvelle Héloise* (1761'de yayınlandı) ve Saint-Augustin'e karşı-söylemde bir yanıt olan *les Confessions* (İtiraflar, 1782-1788) ile her bakımdan XVIII. yüzyıla bağlı olan bu Cenevreli, başta Fransa'da olmak üzere bütün romantiklerin gözünde önemli bir saygınlık kazandı. Chateaubriand, "ben" tapıncı, duyarlık, yabanıl ve melankolik doğa sevgisi konularında Rousscau'ya borçlu olduğunu kabul eder. Madame de Stael, Stendhal, Musset, hattâ Lamartine için de aynı durum söz konusudur. Rousscau, Almanya'da, Romantik akım içinde yer almayan Goethe ve Schiller'i de etkiledi. Aslında, romantikleri en yakın öncellerinden ayıran özelliği kavrayabilmek için Rousseau'nun konumu ilginç bir örnektir. Uzun süre Önromantizm olarak adlandırılan anlayış, özellikle XIX. yüzyılda meydana gelen büyük ve toptan yeniliği muştuluyorsa da, ondan iki önemli noktada ayrılmaktadır: Sanatsal yöntem ve sanatsal bilinç. Rousseau'nun dili, üslûbu, hayat ve sanat anlayışı, en azından başlangıçta kendisine yakın olan Chateaubriand'ınkilerle taban tabana karşıdır.

D.Mornet: *Rousseau l'homme et l'oeuvre*, I.basım (Paris 1955) - D.Mornet: *J.J.Rousseau par lui-même*, (Paris, çeşitli baskılar) C.Dédéyan: *Chateaubriand et Rousseau* (Paris 1973)

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin (Boulogne-sur-Mer 23.12.1804 - Paris 13.10.1869). Sainte-Beuve, özellikle, romantik dönemin en büyük yazın eleştirmeniydi.

1826 yılında *le Globe* gazetesi ekibine girdi, Victor Hugo ile arkadaşlık kurup onun topluluğuna kabul edildi. 1828 yılında *Fransız Şiirinin ve Fransız Tiyatrosunun Tarihsel ve Eleştirel Görünümü* (Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français) adlı yapıtını yayınladı. Bu ilk kitabı, 1829 yılında, *Joseph Delorme'un Yaşamı, Şiirleri ve Düşünceleri* (Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme) izledi. Yazarın kendisi olan kahramanı kendini incelikle çözümler ve düşüncelerinde hayal kırıklığını sergiler. Hugo ve Lamartine'in olumlu karşıladıkları şiir kitabı *les Consolation*'da (1830) da aynı anlayış yer almaktadır.

Daha sonra kişisel başarısızlık duygusu geldi: Hugo'nun karısıyla kurduğu ilişki, Sainte-Beuve'ün özel yaşamına tedirginlik ve karışıklık getirdi; Sainte-Beuve, romantik hareketin başıboşluklarıyla bunları birbirine karıştırmak eğilimindedir. *Volupté* (1834) adlı yapıtı, boş bir varoluşun neden ve biçimlerini, çağdaşlarında kuşku uyandıran bir incelikle araştırır: Sainte-Beuve bu yapıtında, hem sürekli bir kaçış, hem de umutsuz bir kendi başına buyruk olma girişimi olan bu kendi kendinden farklı oluş durumunu acımasız bir bilinçlilikle çözümler. Sainte-Beuve, ne olursa olsun, günün moda akımına karşı bir tavır koymuştur; bu da onun eleştiri anlayışını kanıtlar (özellikle *Chateaubriand et son groupe littéraire*, 1861).

Maurice Regard: *Sainte-Beuve, l'homme et l'oeuvre* (Paris 1959)



T. Kwaitkwoski: *George Sand'ın Portresi*

SAND George (Paris 2.7.1804 - Nohant 2.6.1876). Gerçek adı Aurore Dupin olan George Sand'ın çocukluğunun büyük bir bölümü büyük annesi Madam Dupin'in (ünlü Mareşal de Saxe'ın kızı ve para babası Dupin de Francoeuil'ün dul eşi) yanında, Nohant'daki Berry malikânesinde, belli bir özgünlüğe sahip sanat gelenekleri olan bir ailede geçti. 1808 yılında öksüz kalan George Sand çocukluk yıllarının büyük ölçüde etkisinde kaldı ve romanlarının konusunu, lirizm gibi gerçekçiliğini de bu dönemden aldı. Çok erken yaşta öyküler karalamaya başladı. 1817-1820 yılları arasında, bir Paris manastırında, dönemin modası olan gençkız eğitimi aldı; sonra Nohant'a dönünce, koşup-oynayarak, düş kurarak, okuyup-yazarak, müzikle uğraşarak iki özgür yıl yaşadı. 1822 yılında baron Dudevant'la evlendirildi, ama bu evlilik yürümedi; eşler yargıç kararıyla boşandılar, ki böyle bir ayrılma o sıralar ender görülen bir şeydi. Aurore, Paris'e yerleşti ve hayatını kazanmak için romancı ve gazeteci oldu. İlk kitabını Jules Sandeau ile ortaklaşa yazdı: *Rose et Blanche. Indiana*'yı 1831 yılında George Sand takma adıyla yayınladı. Temmuz monarşisini yaşadı, aralarında Musset ve Chopin de olmak üzere ünlü ilişkiler kurdu; düşünceleri gittikçe köktencileşerek (radikalleşerek) İkinci İmparatorluk ve Krömün dönemlerini yaşadı ve III. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, büyük bir sevgi ve saygı kazanmış durumda öldü.

George Sand'ın büyük yazınsal üretimi geleneksel olarak dört evreye ayrılır: 1831-1840 yıllarını kapsayan ilk dönemde, önyargılarla savaşan aşkın arındığı ya da utku içinde sona erdiği, günün beğenisine uygun romanesk romanlar *(Indiana, Valentine, Lélia, Mauprat)* yazdı. 1840-1845 yıllarını kapsayan evre, Lamennais ve Pierre Leroux'nun etkisinde sosyalist ve gizemli romanlar *(Spiridion, Consuelo, le Meunier d'Angibault)* yazdığı dönem. Üçüncü evre özellikle kırsal romanlar *(la Mare au diable, le Petite Fadette, les Maîtres sonneurs)* dönemi. Dördüncüsü ise, modern ve romanesk romanlar *(les Beaux Messieurs de Bois-doré, le Marquis de Villemer)* dönemi. Bunların yanısıra özyaşamöyküsünü *(Histoire de ma vie)* yazdı. George Sand'ın yapıtında, romantik çağın büyük bir duyarlıkla dile gelmiş bütün özlemlerine rastlanır.

SCHILLER Friedrich von (Marbach 10.11.1759 - Weimar 9.5.1805). Friedrich von Schiller dostu Goethe'yle birlikte Weimar Klasisizmi'ni simgeler. Ama Goethe'nin romantik anlayış içinde yer almaması açık-seçik ise de, Schiller için aynı durum söz konusu değildir. Kendisi de XVIII. yüzyılın ortalarına doğru ortaya çıkan ve *Sturm und Drang* adıyla anılan duyarlığı özgürleştirme akımının bir temsilcisi olan Schiller, bu anlayışı Goethe'den çok daha uzun süre, XIX. yüzyılın başlarına kadar sürdürdü. Şairin büyük dramları olan *Wallenstein* (1796-1799), *Marie Stuart* (1799-1800), *Wilhelm Tell* (1803-1804), Novalis'in *Geceye Ezgiler*'inin (1800), Tieck ve Wackenroder'in ilk ürünlerinin, ya da Icana topluluğunun çalışmalarının çağdaşlarıdır. Öte yandan, Schiller'in bütün dramlarında olduğu kadar şiirinde ya da tarihsel yapıtlarında dile gelen büyük izleği (zorbalık ve baskıya direnme izleği), bütün Avrupa Romantizmi'nin temel düşüncelerinden biri durumuna geldi. Nihayet, balad gibi bir biçimde, dram gibi bir türde eriştiği ustalık, tiyatronun ve yeni şiirin gelişmesinde doğrudan etkili oldu: Ben-

jamin Constant'ın Fransızcaya çevirdiği ve tamamlayıcı bir saldırgan önsözle birlikte yayınlanan *Wallstein*'ın (1809) Fransa'da, bu ülke Romantizmi'nin son derece zengin olduğu ilk kavgalardan birini çıkarmış olması anlamlıdır.

Ama üst üste çakışma ancak buraya kadar: Schiller'in Grek Antikitesi'nc olan sevgisi, Kant felsefesinden kaynaklanan estetik öğretisi, ve genel olarak, şairimizin sahip olduğu bütün değerler, sözcüğün tam anlamıyla bir "klasik" olmanın kararlı ve direngen iradesinden kaynaklanır ve bu konuda var olabilecek bütün duraksamaları ortadan kaldırır. *İyilik ve Saygınlık* üzerine bir kitabın, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ın, *Doğal Şiir ve Duygusal Şiir* üzerine bir denemenin yazarı, *Nänie*'nin (1796) başında "Güzellik de yazgı gibi ölümlüdür" diye yazan yazar, Romantizm'i kabul etmiyordu.

E.Eggli: *Schiller et le romantisme français* (Paris 1927) - V.Hell: *Schiller* (Paris 1960) - V.Hell: *Schiller, théories esthétiques et structures dramatiques* (Paris 1974)

SCHLEGEL August Wilhelm (Hanover 8.9.1767 - Bonn 12.5.1845). İlk Altnan Romantizmi'nin kuramcısı (lena topluluğunda), Shakcspcarc (Tieck ile), Dante (Bürger ile) ve Calderon'un, İtalyan, İspanyol ve Portekiz şiirinin ünlü çevirmeni olan, Sanskritçe ve eski Provensalceyi bilen A.W.Schlegel, Romantizm'in yıkılışından ve son yıllarına doğru unutulmasından acı çeken parlak kafaydı. Baladları (özellikle *Lenore* baladı) Avrupa Romantizmi'nde parlak bir başarı kazanan Bürger'le Göttingen'de tanıştı. Schlegel 1798-1800 yılları arasında lena'da öğreticilik yaptı, ilk romantik topluluğu burada kurup, ünlü sanat ve estetik dergisi *Athenäum* kuruluşuna önayak oldu. Daha sonra, 1801-1803 yılları arasında Berlin'de profesörlük yaptı.

August Wilhelm Schlegel'in Portresi



Madame de Staël'le tanışınca, gerçekte yönetimsel ve siyasal sıkıntılardan kurtulmak için, çocuklarının öğretmeni olmayı kabul etti. Bu sayede, Napoleon baskısından kaçarak Madame de Staël'le birlikte Avrupa'yı (Cenevre, Roma, Paris, İsveç, 1812) dolaştı. Bağımsızlık savaşları sırasında Alman birliklerine katıldı (1813); İsveç veliahtının siyasal genel kurmayında yer aldı ve bildirilerinin hazırlanmasına katkıda bulundu. Restorasyon döneminde Coppet'ye döndü ve Madame de Staël'in ölümünden sonra Almanya'ya gitmek üzere buradan ayrıldı (1817). 1810 yılında yayınlanan bir *Şiirler* kitabı bıraktı. A.W.Schlegel, özellikle, Viyana ve Berlin'de okuttuğu ve Fransız trajedisini şiddetle eleştirdiği *Edebiyat Dersleri*'yle tanınıyordu.



Friedrich Schlegel'in Portresi

SCHLEGEL Friedrich (Hanover 10.3.1772 - Dresden 11.1.1829). Ağabeyi August Wilhelm'den daha ünlü olan Friedrich Schlegel, ilk Alman Romantizmi'nin (lena Romantizmi) kuramcısı olduğu kadar uygulayıcısıydı. Babası ticaretle uğraşmasını istediği için Göttingen'de hukuk öğrenimine başladı, ancak kısa bir süre sonra edebiyata yöneldi ve Leipzig'e gidip Novalis'le tanıştı (1791).

İlkin eski edebiyatla ilgilendi ve ona olan saygısını *Grek Felsefesi İncelemesi Üzerine* (Wert des Studiums der Griechen und der Römer, 1794) adlı kitabını kaleme alarak gösterdi. 1796 yılında lena'ya yerleştikten sonra Antikite'den uzaklaşmaya başladı ve Schiller'le bozuştu. Bunun üzerine ağabeyi August Wilhelm'le birlikte *Athenäum* dergisini kurdular ve dergide eleştiri yazılarının yanısıra sanatın yenilenmesi ve beğenilerin gelişmesi üzerine öğretisel makaleler yayınlamaya başladılar. Daha sonra Berlin'e gitti, burada filozof Schleiermacher'le dostluk kurdu, ve boşandıktan sonra, filozof Moses Mendelssohn'un kızı Dorothee Veidt'le evlendi. Olay çıkartan *Lucinde* (1799)

adlı romanında, güzellik tapıncıyla arınmış kösnünün (şehvetin) insanın ideali olması gerektiğini ileri sürdü. Schlegel'in katolikliği kabul etmesi (1808), Hindu dili ve felsefesi üzerine tezleri kadar gürültü çıkardı. Daha sonra Karşı-Napoleoncu Avusturya'nın hizmetine girip ilkin Viyana'da şansölyelikte, daha sonra Wagram'da arşidük Karl'ın yanında özel sekreterlik yaptı ve birçok yurtsever derginin yazı kuruluna girdi. Her şeye karşın, 1809 yılında, *Şiirler*'ini yayımlattı. Bunun dışında 1815 yılında yayınlanan ve Schlegel'in romantik eleştiri ve estetiğinin tamamlayıcısı bir yapıt olan *Eski ve Çağcıl Edebiyatların Tarihi* anabiliriz. Frankfurt *Bund*'unda Avusturya elçiliğine danışmanlık yaptıktan sonra 1818 yılında Viyana'ya geri döndü ve burada *Concordia* gazetesini kurdu. Kendisi Ortaçağ incelemelerine, klasik filolojiye, karşılaştırmalı edebiyata büyük bir canlılık getirirken *Lucinde* adlı romanı duyarlık ve duygusallığına egemen olmuştu.

J.Rouge: *F.Schlegel et la genèse du romantisme* (Paris 1904) - Ph.Lacoue-Labarthe/J.L.Nancy: *L'absolu littéraire (Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris 1978)

SCOTT Walter (Edimbourg 15.8.1771 - Abbotsford, Roxburgshire 21.9.1832). Başlangıçta, Walter Scott'un verimli bir romancı olmasını hazırlayıcı hiçbir etken yoktu. Bununla birlikte İskoç destan ve efsanelerine çok erken ilgi duymuştu. Şiirleriyle kendini tanıttı ve başta ünlü *Quartely Review* olmak üzere edebiyat dergilerine düzenli olarak yazdı.

Walter Scott'un Portresi



Walter Scott'un yapıtlarının bir bölümünü şiirlerden, öteki bölümü düzyazılardan oluşmuştur. 1802 yılında, günün beğenisine uygun olarak bir İskoç baladları kitabı yayınladı: Bu *İskoç Sınırı Şarkıları*'ndan (Minstrelsy of the Scottisch Border), kısa bir süre sonra yayınladığı *The Lay of the last minstrel* (1805) hemen büyük bir başarı kazandı. Bunun üzerine bir dizi manzum serüvenler (*Marmion, The Lady of the lake*) yayınladı.

1814 yılında imzasız olarak yayınlanan *Waverley*'nin kazandığı başarı Walter Scott'u romana yöneltti. Aralarında en ünlüleri *Guy Mannering* (1815), *The Bride of Lammermoor* (1819), *Ivanhoe* (1819) ve *Quentin Durward* (1823) olmak üzere, on dört yılda yirmi yedi roman yazdı.

Bu yapıtların hepsinde, yazar, eski zamanların yaşama biçimlerini, karakterlerini, alışkanlıklarını ve olaylarını betimlemeye özen göstermiştir. Roman artık neredeyse ulusalcı bir girişime dönüşmüştür. Ayaklanma, romantik aşklar, gösterişli dekorlarda (İskoçya fundalıkları, Kenilworth şatosu, vb.) kabileler arası kin, en yaygın izleklerdi. Çok gerçek bir sahneleme duygusu ve ayrıntı gerçekçiliği, her zaman, imgelem gücünü destekliyordu.

L.Maigron: *Le Roman historique, essai sur l'influence de Walter Scott* (Paris 1898)



Senancour'un Portresi

SENANCOUR Etienne Pivert de (Paris 16.11.1770 - Saint-Cloud 10.1.1846). Senancour'un yazgısı yapıtının imgesine benzer: Yalnız ve mutsuz. Senancour, birçok geziden, birçok acı ve duygusal hayal kırıklığından sonra, iç karartıcı ve yalnız günler boyunca, ışıkçı (*illuministe:* Bireysel sezgiyle aydınlanmaya dayanan dinsel-gizemsel öğreti) ama tam anlamıyla hıristiyanlığa düşman öğretilerle ilgilenmeye başladı.

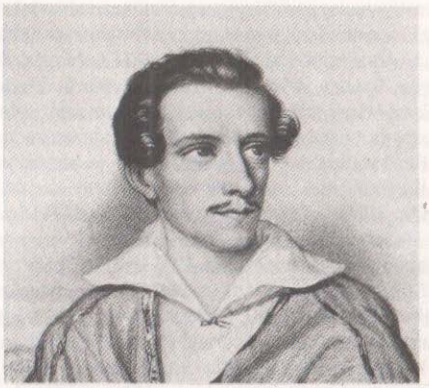
Bu hayal kırıklığına uğramış varlığı, Senancour, temel yapıtı sayılan *Oberman* (1804) adlı romanında anlattı. Bir yazarın başarısızlığa uğramış duygusal yaşamı üzerine

uzun bir giz açmadır bu kitap. Tıpkı kendisi gibi kahramanı da insanlar arasındaki tedirginliğinden dolayı acı çeker ve olanaksız bir mutluluğu düşler. *Oberman*'ın acısı, René'ninkinden daha metafizik, daha umutsuzdur.

Oberman, aynı zamanda, yazarının tinselciliğe, deneyüstücü öğretilere olan eğilimini de ortaya çıkarmaktadır; Oberman, adının da belirttiği gibi, Pythagoras üzerine açıklamalarda bulunan ve Nwedenborg üzerine düşünen, yüksekliklerin insanıdır. Bu durum, yazarın öteki özyaşamöyküsel romanı *Aldomen*'de (1795) ve *Adsız Bir Yalnızın Özgür İçe Dönüşleri*'nde (1819) daha da çarpıcıdır.

Senancour'un yapıtı, Fransız Romantizmi'nin ürünleri arasında çok özgün bir yere sahiptir: Novalis'e, Jean-Paul Richter'e ve Romantizm'in en soyut öteki yazarlarına en çok yaklaşan yazardır.

B.Le Gall: *L'Imaginaire ches Senancour* (Paris 1966)



Slowacki'nin Portresi

SHELLEY Percy Bysshe (Field Place, Horsham, Sussex 4.8.1792 - Viareggio açıkları 8.7.1822). Yaşamı serüven bakımından Byron'unkinden aşağı kalmazdı. Onun da ailesi soylu sınıftandı, çocukluğundan itibaren fantastik öykülere karşı bir eğilimi vardı. Eton kolejinden sonra, *Tanrıtanımazlığın Zorunluluğu* (Necessity of atheism) adlı kitabını yayınlanması üzerine, inancı nedeniyle kovuluncaya kadar Oxford'da okudu. On dokuz yaşında, o sırada on altı yaşında olan Harriett Westbrook'u kaçırdı; ancak, üç yıl sonra, yandaşı olduğu filozof Godwin'in kızı için onu bıraktı. Gittiği İsviçre'de Byron'la dostluk ilişkisi kurdu. Harriett'in intiharından (1816) sonra Mary Godwin'le evlenip İtalya'ya yerleşti. 1822 yılında, La Spezia körfesinde yalnız başına bir gezinti sırasında denizde boğularak öldü. Shelly daha ilk metinlerinde bile eksiksiz bir felsefi ve aktörel yöntem sergiler: *Kraliçe Mab* (Queen Mab, 1813), Godwin öğretisinin yandaşı olan yazarın devrimci inancını dile getirir. *Alastor* (1816), şairin yalnızlığının ve ölüm düşüncesinin betimlemesidir. Doğada hiçbir avuntu bulamamaktan dolayı yakınmaz. *Hymn to intellectual beauty* (1817), Platon felsefesine geçişin belirtisidir. *İslamın Başkaldırısı* (The revolt of Islam, 1818) adlı yapıtı, bir mahremler arası zina sorununu, özgürlük ve adalet idealinin açıklamasına bağlar. Shellcy'nin Romantizmi yanızca lirik ya da duygusal değildir, daha sonra Hugo ve Lamartine'de de görülecceği üzere, ideolojiye, kehanete dönüşmüştür.

Shellcy başyapıtlarını İtalya'da yazdı: Daha sonra Artaud'nun yeniden işlediği tanınmış trajedisi *Genci* (1818); yazarın siyasal düşüncesinin yüceltilmesi ve felsefi bir dram olan *Özgürlüğüne Kavuşmuş Prometheus* (Prometheus unbound, 1820); ideal kadının onuruna ünlü ve büyük aşk şiiri *Epipsychidion* (1821); Keats'ın ölümü üzerine dokunaklı bir ağıt ve aynı zamanda yazarın kişisel itirafı olan *Adonais* (1821); nihayet, Shelley'in şiirsel ülküsünü ve şairin görevi anlayışını açıkladığı *Şiirin Savunulması* (A Defense of poetry, 1821). Yazarın ölümünden sonra yayınlanan daha kısa lirik şiirlerini özellikle tanıyoruz: *Batı Rüzgârına Od* (Ode to the west wind), *To a sky lark*, *Autumn* ve *Hymn of Pan*.

SLOWACKI Juliusz (Krzemieniec, Polonya 4.9.1809 - Paris 3.4.1849). Polonya'da romantik hareketi başlatan Mickiewicz ise, onu doruklarına eriştiren hiç kuşkusuz Slowacki'dir. Yalnız, taşkın imgelemli ve aşırı benciincil (égocentrique) biri olan Slowacki, kısa bir yazın yaşamından sonra, arkasında lirik, dramatik ve epik bir yapıt bırakarak veremden öldüğü zaman, otuz dokuz yaşındaydı. Yeniyetmelik döneminde Mickiewicz ile Byron'ın etkisinde kaldı: Bu etkiyi öykülerinde (*Hugo*, 1829, *Jan Bielecki*, 1830), dramlarında (*Mindowe* 1829, *Marie Stuart* 1830) görürüz. Kahramanlarının hepsi yalnız, anlaşılmamış ve karmaşık tutkuların tutsağıdır.

Daha sonra, 1830 devriminin ardından Polonya'dan ayrılarak (1831) Paris'e yerleşip vatanının acılarını ve kendi yurtsever tutumunu düşünmeye başlayınca, özyaşamöyküsel mensur dramı *Kordian*'da (1833) Shakespeare etkisi görüldü. Bu yapıt, şiirin görevine ilişkin bir izlenceyi içermektedir: Şiir, tarihi diriltmek ve büyük örnekleri canlandırarak Polonyalıları aşırı usculuğun ve çağ bunalımının pençesinden kurtarmak zorundadır. Aynı metinde, Slowacki'nin kurtarıcılık tasarısı da sergilenmiştir: Polonya kendini başkalarına feda etmek zorunda olan seçilmiş bir ulustur. Aynı zamanda şiirsel ve siyasal bir öykü olan ve birçok Shakespeare etkisi taşıyan *Balladyna* (1834), yapıtının sürekli özelliklerinden biri olan karamsarlığın egemenliği altındadır. Bununla birlikte, bu karamsarlık 1836-1837 yıllarında İsviçre, İtalya ve Doğu'ya yaptığı yolculuk sonucu azaldı. Bu gezi yazarı oyaladı ve kendisine yeni bir dünyanın kapılarını açtı. Bunun somut örneğini, Slowacki'nin Marie Wodzinska'ya duyduğu aşkın Alp dağlarının güzelliğiyle bağdaştığı *İsviçre'de* (1835) adlı idilde görüyoruz. Siyasal esinli bir düzyazı şiir olan *Anhelli*'ye (1838) arındırıcı bir adanma düşüncesi egemendir: Sibirya'daki siyasal tutukluların yoğunlaştırdığı acılar şanlı bir ayaklanmaya yol açarlar. Gene aynı çizgide olan, yarı-antik, yarı-şekspiryen dram *Lilla Weneda* (1840), Hugo tiyatrosunu anımsatabilir. Slowacki, Byron'ın *Don Juan*'ı tarzında, *Beniowski* (1841) adlı yansılamalı (parodique) şiir ve Musset'yi anımsatan *Fantazy* (1841) ile Romantizm'den uzaklaştı.

Şairin evriminin son evresi Darwin bilimciliğinin ve Calderon'un etkilerini taşır. Slowacki, veremin etkisiyle bitkin düşmüş olmasına karşın, 1848 devrimini kaçırmadı ve ayaklanmaya Poznan'da katıldı. Çağdaşlarının tanımadığı, ilginç ve olağandışı Slowacki, yarım yüzyıl sonra, "Genç-Polonya"nın modernistlerini büyüleyeecektir.

STAEL Madame de (Paris 22.4.1766 - Paris 14.7.1817). Necker'in kızı Germaine de Staël-Holstein, Chateaubriand ve Senancour'la birlikte, 1820-1830 yılları arasında Fransız Romantizmi'ni yaratan kuşaktandır.

Filizofl'ar okulunda (annesinin salonunda dönemin ünlüleri olan Diderot, d'Alembert, Marmontel'i... tanımak olanağı buldu) yetişen Germaine Necker, Jean-Jacques Rousseau'ya karşı büyük bir eğilim gösterdi: İlk yapıtı *J.-J.Rousseau'nun Yapıtları ve Kişiliği Üzerine Mektup (Lettre sur les ouvrages et le caractère de J.-J.Rousseau)* adını taşır. İsveç sefiriyle evlenip ilk devrimci bakanlardan Monsieur de Narbonne'un metresi olduğu Devrim döneminde, Bac sokağında bir sanat-edebiyat salonu açtı. Ama düşünce ve yargı özgürlüğü, açık yürekliliği kuşku uyandırdı: Babasının malikânesi Coppet'ye sığınmak zorunda kaldı. Burada, yavaş yavaş "Coppet topluluğu" na, yani Avrupa modernist aydınlarının buluşma yerine dönüşecek şeyin temelini attı. Bir Romantizm ve Liberalizm ocağıydı Coppet. *Tutkuların, Bireylerin ve Ulusların Mutluluğuna Etkisi Üzerine* (De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations, 1796) ve *Toplumsal Kurumlarla İlişkilerine Göre Değerlendirilen Edebiyat Üzerine* (De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, 1800) adlı yapıtları bu dönemin ürünleridir.

1803 yılında, *Delphine* adlı feminist ve müziksel yapılı özgün bir roman yayınlayan Madame de Staël, Bonapartist iktidara ihbar edildi. Madame de Staël, peşinden gelen Benjamin Constant'la birlikte ülkesinden uzaklaşmak zorunda kaldı. Almanya'da (Weimar'da Goethe'yle, Schiller ve Wieland'la tanıştı), İtalya ve Rusya'da oturarak bütün Avrupa'yı dolaştı. Güç ama verimli yıllardı bunlar. Madame de Staël bu sayede, aydın Avrupa'yla kurduğu ilişkilerin sonucu olarak yeni düşünceler edindi; ilişki kurduğu kişiler de kendi ülkelerinde Romantizm hareketini başlattılar. Kitabı Fransız karşıtı bulan İmparatorun buyruğu üzerine ortadan kaldırılan *Almanya üzerine* (De l'Allemagne, 1810), "şövalyelik ve Ortaçağ'a özgü" şiiri, Alman doğası ve felsefesini öven karşı-klasik bir yapıttır: İlk yılların Fransız Romantizmi bu çerçeve içinde gelişecektir. *Corinne*'e (1807), tutkunun haklarını savunan bir bildiridir.

Mme de Stael'in Portresi



Madame de Staël et l'Europe, 1966 Coppet kolokyumunun belgeleri (Paris 1970)



De Dreux d'Orcy: *Stendhal'in Portresi*

STENDHAL (Grenoble 23.1.1783 - Paris 23.3.1842). Stendhal adıyla tanınan Henri Beyle, herşeyden önce iki romanıyla ünlüdür: *Kırmızı ve Siyah* (Le Rouge et le Noir, 1831) ve *Parma Manastırı* (La Chartreuse de Parme, 1839). Restorasyon döneminde turist, Louis-Philippe döneminde diplomat, Bonaparte ve Directoire dönemlerinde asker olarak bulunduğu İtalya'ya olan sevgisi yazara esin kaynağı oldu: *Roma, Napoli ve Floransa* (Rome, Naples et Florence, ikinci baskı: 1826), *Roma'da Gezintiler* (le Promenades à Rome, 1829) ve *İtalya Günlükleri* (les Chroniques italiennes, 1839).

Stendhal'in romantizmi, kendisinin de belirttiği gibi, onun yaşamında, aktöresinde ve "egoizm"inde ortaya çıkar: Sürekli mutluluk arayışı, doğaçlama, doğallık, "ben" tapıncı, aşk tapıncı. Métilde Dembowski'ye duyduğu umutsuz sevdanın esinlediği *Aşk Üzerine* (1822) ve yazarın ölümünden sonra yayınlanan özyaşamöyküsü *(la Vie de Henri Brulard)* bu anlayışın ürünleridir. Bu bakış açısı içinde, *Günlük*'ü olan *Bencillik Anıları* (Souvenirs d'égoisme), Amiel'in, Senancour ve Kierkegaard'ın yapıtlarına yakın durur.

Stendhal yazınsal ve sanatsal beğenileri bakımından da romantiktir: Elli ya da altmış yıl öncesinin güzellik anlayışından farklı olan kendi çağcıl güzellik anlayışıyla, Shakespeare, Rossini, Cimarosa ve Mozart'ı, İtalyan resmini, İtalyan (Monti, Pellico) ve İngiliz edebiyatlarını sürekli olarak savunmuştur. Bu düşüncelerini *Haydn, Mozart ve Métastase'nin Hayatları* (les Vies de Haydn, Mozart et Métastase, 1815), *Rossini'nin Hayatı* (la Vie de Rossini, 1824) adlı yapıtlarında geliştirdi.

Stendhal, bunun sonucu olarak, düşünceleri için savaştı ve Romantizm'in hareket olarak (kendisi de "Romantizm"den söz etmektedir) yaratılmasına katkıda bulundu. Milano'da liberallerle ilişki kurdu; Paris'te Delécluze'ün ve bütün öteki Bonapartistlerin evlerine giripçıktı: Fransız Romantizmi'nin sol eğiliminin, özellikle tiyatronun yenilenmesini savunan eğilimin anlayışıdır bu. *Racine ve Shakespeare* (Racine et Shakespeare, 1823-1825) adlı yapıtı, bu bakımdan, romantik savaşıma önemli bir katkı getirmiştir.

Gerçekçiliğe geçince, Stendhal'in romantizmini unutmak eğilimi belirmiş, romanlarının yalnızca eleştirel yanı görülür olmuştur. Neden ve sonucu birbirine karıştırmak yanlış olur: çünkü Stendhal gerçekçi akımın bir öncüsü değildir; fakat, gerçekçilik, Fransız Romantizmi'nin partizan, saygısız ve ileri yanını bir başka anlamda işleyip geliştirmiştir. Gerçekçilik, 1830-1840 yılları liberalizminin ürünüdür. Stendhal bir liberaldi, ama onun Romantizmi bir inanç Romantizmi olduğu kadar bir mizaç Romantizmidir.

V.Del Litto: *La vie de Stendhal* (Paris 1965)

TIECK Ludwig (Berlin 21.5.1773 - Berlin 28.4.1853). Fransa'da Nodier'yi ve bütün uzun yaşamış öncüleri taçlandıran belirsizlik aylası Tieck'in kişiliğini de taçlandırır. Mütevazı bir ailenin çocuğu olan bu Berlinli çok erken yaşta Goethe ve tiyatroya karşı tutkulu bir ilgi duydu. Bir tür zihin yorgunluğu, aşırı duyarlık, iki çocukluk arkadaşının ölümü, aile çevresine karşı verdiği savaşım Tieck'i nevrozun sınırında ürkek, alıngan biri yaptı. 1796-1800 yılları arasında Iena'da yaşadı ve Novalis, Schlegel kardeşler, ve kısmen Arnim ve Brentano'yla birlikte, Iena topluluğu adı verilen ilk romantik topluluğun oluşmasına katkıda bulundu.

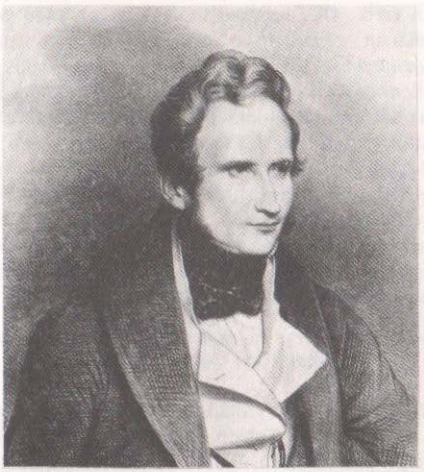
David d'Angers: *Ludwig Tieck'in Portresi*



Tieck, herşeyden önce, verimli, bol ürünlü bir öykücüdür: Belirgin bir amacı, "fantaisiste" bir dış görünüş altında gizlemeye yaradıkları için fantastik, gülmeceli, yergili ve romanesk öykü onun gözde türüdür. Uscu eğilimleri olan ilk öyküleri wertherizm modasını eleştirirler. Tieck, daha sonra, Wackenroder'in etkisiyle eski Alman şiirini keşfetti. Bu şiir, yazara *Aymon'un Dört Oğlu, Magelone, Keçe* gibi yapıtlarını esinledi. Bunları aynı zamanda şiirsel ve ürkütücü öyküler izledi: Bastırılmış tutkularının kurbanı kişilerin doğaya yakın, gizemli ve olağanüstü bir dünyada yaşadıkları *Sarışın Eckbert* (Der blonde Eckbert 1796), *Sadık Eckart'ın Öyküsü* (Vom getreuem Eckart 1799), *Rün Dağı* (Der Runenberg 1802). Tieck duygusal romanı alaya aldı, ancak kendi yapıtı *William Lovell* de (1795-1796), tam olarak XVIII. yüzyıl Avrupasının şu sayısız ağlamaklı romanlarını anımsatmaktadır. Genç bir sanatçının serüven ve yolculuklarını *Wilhelm Meister* tarzında anlatan *Sternbald* hiç kuşkusuz Tieck'in büyük romanıdır.

Nihayet, ister *Çizmeli Kedi (Der gestiefelte Kater,* 1797) ve *Prens Zerbino* (Prinz Zerbino, 1799) gibi ukalâ sanat dünyasının yergileri olsun, ister *Genoveva* (1800) ve *İmparator Octavianus* (Kaiser Octavianus, 1804) adlı iki oyununda görüldüğü gibi Alman Romantizmi'nin bütün izleklerinin bir araya geldiği büyük freskler olsun, bir dizi öykü yazdı. Tieck'in yapıtına, Kara orman türünden, ay aydınlığında büyülü gece türünden büyüleyici bir atmosfer egemendir.

UHLAND Ludwig (Tübingen 26.4.1787 - Tübingen 13.11.1862). Eski Wurtembourg soyundan gelen Uhland, Suab romantiklerinin önderi olarak kabul edilir. Tübingen'de hukuk öğrenimi yaptı. Bir Fransız dostu olarak 1810 yılında Paris'i ziyaret ettikten sonra, 1812 yılında Stuttgard'da Adalet Bakanlığı'na girdi. İlkin yargıç, daha sonra Wurtemberg Diyet meclisine milletvekili oldu, daha sonra Tübingen Üniversitesi'ne (1829) geçip burada Alman dili ve edebiyatı öğretti. 1833 yılında Frankfurt'taki Konfederasyon'da Wurtemberg'i temsil edebilmek için görevinden istifa etti. Hayal kırıklığına uğrayıp 1839 yılında görevinden çekildi. 1848 devrimci olayları patlak verince Frankfurt Parlamentosu'na girmeyi kabul etti. Kerner ve Gustav Schwab'ın dostu ve yola gelmez bir liberal olan Uhland, Suab Romantizmi'nin en tipik kişisidir: Lirik şiirleri, *Volkslied*'in söyleyiş ve izleklerini çok iyi özümsediği için halk tarafından kabul edilmiştir (örneğin ünlü *Kapelle* ya da *Ich hatt'einen Karemaden).* Ama Uhland epik ve dramatik yapıtlar da yazdı: *Graf Eberhard, Ernst von Schwaben, Ludwig der Bayer* ya da Richard Strauss'a aynı adı taşıyan yapıtını esinlendiren *Deniz Kıyısındaki Şato* (Das Schloss am Meer) türünden büyüleyici melodramlar.



A.Devéria: *Alfred de Vigny'nin Portresi*

VIGNY Alfred de (Loches 27.3.1797 - Paris 17.9.1863). Vigny'nin sanat yaşamı bir yanlış anlamanın damgasını taşır. Devrim'in yıktığı Touraine ve Poitiers kökenli soylu bir ailenin çocuğudur. Kendisinin de anlattığı gibi bu yerinme ve güvensizlik havasından çok acı çekmiştir.

Restorasyon döneminde, 1814 yılında orduya girdi, ama kısa bir süre sonra, ne kendisi, ne sınıfı, ne de çağı için bir askeri şanın söz konusu olduğunu öğrendi. Şair olmayı düşlüyordu; 1822 yılında, *Musa, Eloa* ve *Tufan* gibi şiirlerinin de içinde yer aldığı ilk şiir kitabını yayınladı.

Vigny'nin Walter Scott'u öykünerek ilk Fransız tarihsel romanı *Cinq-Mars*'ı; Shakespeare'i öykünerek ilk Fransız romantik oyunu *le More de Venise*'i yazmasına ve bu oyunun 1829 yılında *Hernani*'den önce sahnelenmesine karşın; Notre-Dame-des-Champs sokağı "Topluluğu"nda leni okulun bir ustası sayıldığı halde, ön sıralarda olmayan Hugo, doğan Romantizm'in tek başına simgesi oldu.

Aynı yanlışlık duygusal yaşamı için de geçerlidir: İngiliz Lydia Bunbury ile bir aşk evliliği yaptıktan sonra, karısının cinsel bakımdan yetersiz olduğunu görmenin acısını çekmiş ve başka kadınlarda avuntu aramıştır.

Nihayet tarihle de bir yanlışlık söz konusu: Pek okunmayan çok saf, çok gizemli şiirlerinin bir bölümü, ölümünden sonra, 1864 yılında, *Destinées* adıyla yayınlanmış, ancak suskunlukla karşılanmış ve lâyık olduğu saygıyı görememiştir.

Vigny, ölümünden birkaç ay önce *Bir Şairin Günlüğü*'ne, "Bildiğim şeyleri, bana acı çektiren şeyleri yazdım", diye yazar. Bu Alman romantik felsefesi uzmanının, romantik yazarların kuşkusuz en özgünü olan yazarın gerçek değerinin anlaşılamamış olması çok üzücüdür. Üzücüdür, çünkü onun yapıtı romantik anlayışın en karmaşık ürünlerinden biri olduğu kadar, bu anlayışın içerdiği basitlik ve yanılsamaya karşı en bilinçli uyarıydı.

P.Viallaneix: *Vigny par lui-même* (Paris 1964)

VÖRÖSMARTY Mihaly (Nièk, Macaristan, 1.12.1800 - Pest 19.11.1855). 1825 yılı Macaristan'da ünlü bir yıldır: Çünkü liberal Diyet meclisi bu yıl toplanmış, ve Vörösmarty'nin *Zalan'ın Kaçışı* adlı destanı gene bu yıl yayınlanmıştır. Böylece sosyo-ekonomik yenilik, yazınsal yenilikle buluşmuştur: Çünkü Reformizm, Romantizm'le atbaşı gider.

Bu bağlamda, hiç kuşkusuz, Macar Bilimler Akademisi'nin kuruluşu ve *Aurora* (1822) adlı edebiyat dergisinin yayın yaşamına girmesi, siyaset alanında kont Széchényi'nin eylemi, edebiyat alanında Kisfaludy'nin ve özellikle Vörösmarty'nin eylemi gibi birbirine bunca benzemez olaylar arasında bir koşutluk kurulabilir. Vörösmarty en büyük lirik Macar şairidir. Çok dikkate değer aşk şiirleri, ulusalcı şiirler, ama ilginçlik bakımından bunlardan aşağı kalmayan tiyatro oyunları (örneğin *Arpad'ın Uyanışı*) yazdı. Fakat Vörösmarty eliştirmen ve okul önderi olarak özellikle belirleyici bir rol oynadı: Romantizm'in Avrupa'daki geleceğini kavradı ve Macar edebiyatının onun saflarına yönlendirdi. Onun *Macar Ulusuna Çağrı*'sı (1837) bütün Macaristan'ın gözde şiiri oldu.

E.Bencze: *Les grands poètes hongrois du XIX^e siècle*, antoloji (Paris 1937) - T. Klaniczay, J.Szauder, M.Szabolcsi: *Histoire abrégé de la litérature hongroise*, 1962

WACKENRODER Wilhelm Heinrich (Berlin 13.7.1773 - Berlin 13.2.1798). Wackenroder, Alman Romantizmi'nin ilk kuramcısıdır. Dostu ve sadık çalışma arkadaşı olacak olan Tieck'le karşılaşması, yaşamında önemli bir rol oynadı. Wackenroder babasının isteğine uygun olarak, 1793 yılında Erlangen'de hukuk öğrenimine başladı. Bundan yararlanarak bölgeyi gezip eski Alman şaheserlerini gördü (Nuremberg, Dresden, Bavyera). 1796 yılında, ilk kitabı Berlin'de Unger yayınevi tarafından yayınlandı: *Bir Sanat Dostu Din Adamının İç Döküşleri* (Herzensergessungen eines Kunstlicbenden Klosterbruders). 1797 yılında, Tieck sayesinde, Friedrich Schlegel'le tanışıp Alman romantiklerinin ilk öğretisel okulu olan lena okuluna katıldı. Uzun ve oldukça gizemli bir hastalıktan (romantik nevroz?) sonra 1798 yılında öldü.

Wackenroder'in yaşamöyküsünde dikkat çekecek bir şey bulunmamasına karşın, yapıtı için aynı şeyler söylenemez. Romantik sanatın ideal görüntümünü ilk çizen Herzensergiessungen...'dir: Müzikli doğa heyecanı ve dinsel coşku, Nuremberg'in eski sanatçılarının sert ve erkek niteliklerinin İtalyan XIV. yüzyıl sanatının inceliğiyle birleşmesi. Wackenroder modern sanatçıların tümünü küçümsüyordu; onun tanrıları Dürer, Rafaello ve eski zaman bestecileriydi. Ona göre, bütün sanatlar arasında, sözle anlatılmaz olana yönelik coşkuyu, doğrudan doğruya dile getirebilecek olan sanat müziktir. Ölümünden sonra dostu Tieck'in, 1799 yılında, yayınladığı *Sanat Üzerine Fanteziler*'de (Phantasien über die Kunst) Wackenroder bu düşünceyi geliştiriyordu. Böylece, müzik Alman edebiyatında ilk kez plastik sanatların ve şiirin yanında, tinsel yaşamın büyük simgeleri arasında yer alıyordu.

Jean Boyer: *Fantaisises sur l'art* (Paris 1945)

WORDSWORTH William (Cockermouth, Cumberland 7.4.1770- Rydal Mount, Westmorland 23.4.1850). Wordsworth, Coleridge'ia birlikte, bütün ülkelere göre çok daha erken oluşmuş olan İngiliz romantizminin önderidir.



Wordsworth'un Portresi

Annesini sekiz yaşında yitirdi. Böylece onun için yatılı hayatı başladı. 1787-1791 yılları arasında Cambridge'de okudu, iyi bir öğrenim gördü. Tatillerini Yorkshire'da geçirirken çevrenin görünümünden derinlemesine etkilendi ve bu etki onun Romantizmi'nin temel ögelerinden biri oldu. 1790 yılında, Fransız Alpleri'nde bir geziye çıktı. Aynı zamanda devrimci düşüncelere karşı büyük bir ilgi duydu.

İngiltere'ye dönünce kendini şiire verdi ve doğa içinde inancına tekrar kavuşmasına yardımcı olan kızkardeşi Dorothy'le birlikte İngiliz kırına yerleşti. Arkadaşlarından birinin kendisine vasiyetle bıraktığı dokuz yüz lira yaşamını güvence altına aldı. Wordsworth, Coleridge komşu olarak yaşarken kendi yeteneğinin bilincine vardı, sanatına güven duydu. Aralarındaki dostluk, karşılıklı olarak birbirinden etkilenen yapıtları, 1798 yılında *Lirik Baladlar*'ın (Lyrical Ballads) yayınlanmasıyla başlayan romanik okulun temellerini attı.

1799 yılında, Lake kazasındaki Grasmere'a yerleşip kuzini Mary Hutchinson'la evlendi ve bundan sonra, ömrünün sonuna kadar sakin bir burjuva hayatı yaşadı. Bütün devrimci düşüncelerini bir yana bıraktı. Şiirsel yapıtı güç ve güzellik bakımından giderek büyüdü, ama bununla birlikte gençlik döneminin şiirlerinin doğallık ve arılığını bir daha bulamadı.

Yeni bir izlek olan Alpler'i geleneksel bir üslûpla dile getiren *Drescriptive Sketches* (1793) ile *Lirik Baladlar*'ı karşılaştıracak olursak şairin katettiği yolu anlayabiliriz. *Lirik Baladlar*'da, gerçekten de, her şeyden önce, XVIII. yüzyıl İngiliz klasiklerinin *poetic diction*'ını (şiirsel söyleyiş) bırakarak şiiri kökünden değiştirmek için kesin kararlı bir çaba vardır. Wordsworth, gündelik dilin kullanılması, yalın ve gerçek imgelerin kullanılması için savaşım verdi. 1805 yılında, tamamı ancak 1850 yılında yayınlanan ve belki de en görkemli yapıtı olan uzun bir özyaşamöyküsel şiiri *(The Prelude)* çalıştı. Özellikle *Intimations of immortalty* (1803-1806) ve *Ode to duty* (1805) olmak üzere bundan sonraki şiirleri, felsefi düşünceleriyle olgunluk çağı şiirlerini (1814 yılının *Theexcursion*'u; 1815 ve 1842 yıllarında yayınlanan kitapları) muştularken gençlik şiirlerinin diriliğini sürdürürler. Günümüzde Wordsworth'un şiirsel saygınlığı, *Prelüd*'ün kimi betimlemeli bölümlerine, birkaç od ve soneye, saf ve dindar bir ruhun duygularını aktarmaya başardığı yirmi kadar doğa şiirine dayanmaktadır.

Sainte-Beuve: *Causeries du lundi*, tome XI. - E.Legouis: *La jeunesse de Wordsworth* (Paris 1907)

ZORRILLA José (Valladolid 21.2.1817 - Madrid 23.1.1893). Zorrilla, Toledo, Valladolid ve Madrid'de öğrenim gördükten sonra, 1837-1838 yıllarında dört şiir kitabı yayınladı. Bu kitapları sırasıyla *Vigilias del estio, Recuerdos y Fantasias, Los ecos de la Montana, El cartar del romero* gibi kitaplar, *Leyenda del Cid* gibi tarihsel ya da fantastik mensur efsaneler izledi. Zorilla'nın bol ve coşkun üretiminde, ilkin, büyük imgelem gücünü, tarih ve yerel renk duyarlılığını başıboş bıraktığı *Cantos del trovador*'u (1840-1841) bir yana ayırmak gerekir; ikinci olarak, şairin İspanya'daki Arap uygarlığının geniş bir görünümünü çizmek istediği ama ne yazık ki bitiremediği *Granada* adlı şiir. Zorilla'nın lirik şiirlerinin iki esin kaynağı vardır: Dinsel ve ulusal kaynaklar. Geçmişin İspanyasını yeniden yaşatmak için yazar özellikle efsanelerden yararlanır. En önemli yapıtlarını bu anlayış içinde yaratmıştır: *Recuerdo de Toledo, El Montero de Espinosa, El Capitan Montoya, Margarita la tornera, La Azucena Silvestre, La Pasionaria.* Genel olarak son derece yalın ve uyumlu olan Zorilla'nın şiirinde, bununla birlikte, basmakalıplıklar, biçimsel düzensizlikler ya da uyumsuz eğretilemeler eksik değildir. Zorilla aynı zamanda çok verimli ve çok büyük bir oyun yazarıydı. Bu alanda önemli olduğu kadar bol çeşitli bir yapıt bıraktı: Eski yönteme göre üç perde üzerinden mensur olarak yazılmış, vurdulu-kırdılı *(de capa y espada)* denen türden yarım düzine gerçek güldürü: *Ganar perdiendo* (1839), *Cada cual con su razon* (1839), *Lealtad de una mujer y de una noche* (1840), *Mas vale lleger a tiempo que rondar un ano* (1845), *La mejor razon la espada.* Ayrıca, aralarından en bilinenlerinin adını vereceğimiz on dört tarihsel dram: İki bölümlük (1840 ve 1842) *El Zapatero y el rey;* son Got kralı Don Rodrigo üzerine *El Punal del Godo* (1843) ve fantastik-dinsel bir dram olan *Don Juan Tenorio* (1844). Efsane İspanyasının bu yeni somut örneği (yani Don Juan Tenorio), bütün eleştirilere karşın, XIX. yüzyıl tiyatrosunun en büyük başarısıydı. Zaten oyunun temsili devam etti. Zorrilla doğal olarak Molina'dan, ama aynı zamanda Dumas'nın *Don Juan de Marana*'sından da etkilenmişti. Demek ki, romanesk serüvenlerle sözdehıristiyan doğaüstünün, şehvet ile gizemciliğin ve biçemsel yapmacıkların karışımıdır bu oyun.

Müzik

Çağın Beğenisi

Her şeyden önce, Romantik Dönem'deki müziğin bugün bizim romantik dediğimiz müziğe pek az uyduğunu belirtelim. O çağın Avrupalı dinleyicisi seçmeci bir görüşe sahipti. Berlioz, "*Anılar*"ında müziğini çaldırabilmek için çektiği sıkıntıları anlatır; oysa bugün bu müziği tam o çağın estetik anlayışına uygun buluyoruz. Ulusal görüş ayrılıkları da var: Gene Berlioz, müziğinin Almanya'da ve Rusya'da göklere çıkartıldığını söylerken, aynı Almanya besteciler arasında en romantik sayılabilecek bir Schumann'ı benimsemekte güçlük çekmişti. Yazın alanında olduğu gibi müzikte de savaşlar, zaferler oldu: *Freischutz*'un Berlin'de ilk çalınış tarihi olan 18 Haziran 1821, dinleyicilerin ve eleştirmenlerin yürekten katıldıkları, romantik müzik tarihinin temel taşlarından biridir.

Buna karşılık, romantik müziğin doruklarından biri olan ve on yedi yaşında tanınmamış bir Schubert'in yazdığı *Gretchen am Spinnrade* adlı lied 1814 kasımında ilk kez çalındığında kimsenin dikkatini çekmemişti.

Bu çağda herkesin beğendiği besteciler kimlerdi? Hemen ve kuşkusuzca yanıt verebiliriz: Opera bestecileri.

1830'lara dek gelen ilk dönemde opera repertuarı Fransız, Alman ve İtalyan operalarından oluşmuştu. Fransa'da XVIII. yüzyıldan gelme Grétry gibi, 1804'te sahnelendiği zaman büyük başarı kazanan *Ossion ou les Bardes* adlı operasıyla Lesueur gibi besteciler yanında repertuara yeni bir soluk getiren besteciler de vardı: Walter Scott'tan esinlenen *la Dame Blanche*'yla (1825) Boieldieu, daha sonra Weber ve Wagner'in beğendiği *Joseph*'yle (1807) Méhul; bütün Avrupa'da başarı kazanan *la Muette de Portici*'siyle Auber. Fransız repertuarına, "büyük opera" ölçütlerine göre yazmış olan yabancı bestecileri de almak gerekir; Operaları hâlâ oynanmakta olan Gluck, *Oedipe*'i ile Sacchini, Médée'siyle (1797) Cherubini, *Fernand Cortez* (1809) ve *la Vestale* (1807) adlı yapıtlarıyla Spontini. Bunlardan başka, *Lodoïska* (1791) ve *les Deux Journées* (1811) gibi büyük opera türü dışındaki yapıtlarıyla Cherubini'yi bir kez daha saymak gerekir.

İtalyanlar, pek doğal olarak Rossi'yle, ama ondan önce gelenlerle de temsil ediliyordu: Paër, Paesiello, Mayr, Cimarosa. *Matrimonio segreto, Orazi, Nemici generosi, Maestro di capella* ve *Traci amanti* gibi operaların bestecisi Cimarosa'yı Stendhal'den tanıyoruz. Rossini'nin özellikle "opera seria"ları pek gözdeydi: Bestecisini üne kavuşturan *Tancredi* (1813), *Elisabetta* (1815), *Othello* (1816), *la Donna del lago* ve Fransız Opera'sında *le Siège de Corinthe*'te (Korent Kuşatması, 1826) dönüşen *Maometto* (1810). Bu yapıtlar, müzik bakımından içerdikleri yeniliklerin yanısıra Walter Scott'tan, Shakespeare'den alınma livreleriyle de tutuluyor-

du. Bundan sonra Rossini'nin komik operaları gelir: 1816 Roma karnavalında ortalığı karıştıran *Sevil Berberi* (Barbiere di Seviglia), *la Cenerentola* (1817), *la Gazza ladra* (1817), *l'Italiana in Algieri* (1813)... Bu operalar aynı anda, yani 1820-1828 yılları arısında, bütün Avrupa'da temsil ediliyordu; kazandıkları başarı günümüzde de sürmektedir. Bu arada Rossini'nin Paris yıllarının önemini belirtmekten geri kalmayalım. Besteci Paris'te *le Comte Ory* (1823), *le Siège de Corinthe, Moïse* (1827) ve *Guillaume Tell* (1829) operalarını yazdı. *Guillaume Tell,* "büyük opera" türünün tüm özellik ve kusurlarını içerir: Kocaman boyutlar (aşağı yukarı beş saatlik müzik), zengin ve çeşitli orkestra, dramatik reçitavitolar, büyük korolu sahneler, çeşitli müziksel biçimler, büyük ses zorlukları taşıyan parçalar; bütün bunlar çok gösterişli bir sahne düzeniyle sunulur. Bu anlayış çağın müzik beğenisini tam olarak yansıtır.

Başta Mozart'ınkiler olmak üzere Alman operaları da çok tutuluyordu. XIX. yüzyılın ilk otuz yılında Mozart'ın yeniden önem kazandığını görüyoruz: 1800-1810 yılları arasında, en büyük operalarının Viyana'nın Carintietür Tiyatrosu'nda ve Burgtheater'inde özenli bir biçimde sahnelendiği Avusturya'da değil yalnızca, ama aynı zamanda, dekorlarını Schinkel' in yaptığı *Sihirli Flüt*'ün 1824 yılında sergilendiği Berlin'de, ya da Garcia, Rubini, la Malibran, H. Sontag gibi en büyük şarkıcıların başrolleri yüklendikleri Paris'te. Daha sonra, özellikle *Freischütz*'üyle (1821) ünlü Weber var. Castil-Blaze'nin *Robin des Bois* (Robin Hood) adıyla yaptığı uyarlama 1824 yılında Paris'te Odeon Tiyatrosu'nda sahnelendi. *Euryanthe*'yi (1823 yılında sahnelendi) Viyana için yazmasını, *Oberon*'un ise sanatçının 1826 yılında öldüğü Londra için öngörülmüş olmasını, Weber'in Avrupa'daki yaygın ününün kanıtı olarak kabul edebiliriz. Mozart ve Weber'le karşılaştırılacak olurlarsa, öteki Alman bestecilerinin yani Marschner, Hoffmann ve Spohr Ludwig'in başarıları ancak ulusal düzeydedir. Beethoven'in *Fidelio*'su bile henüz üne erişmemiştir: Bu operayı 1830 yılında temsil eden Alman topluluğu Hugo ve George Sand gibi yazarlar katında bile ancak bir saygı başarısına ulaşabildi. Nicolaï ya da Lortzing gibi güldürü operaları Alman ülkelerinin dışında herhangi bir üne kavuşamadılar.

Bundan sonra, 1830'dan 1840'a dek uzanan dönemi ele almak gerekir. Bu dönemi nitelemek daha önceki döneme göre çok daha kolay: Eskilere ek olarak Bellini, Donizetti ve Meyerbeer adlarını katmak yeterli.

Ayrıca, bu dönemin Romantizm anlayışını bugünkü görüşümüze yaklaştırmak daha doğru: Bir melodram estetiği, büyük gösterişli sahneleme, parlak ve doyurucu ses partileri, güçlü orkestralama. Anlatım ve "beklenti" en uç noktalara getirilmiş. Bu, Bellini'nin *Norma*'sında (1831) olduğu gibi, Donizetti'nin *Lucia di Lammermoor*'unda (1835) ve Meyerbeer'in *les Huguenots*'unda (1836) görülmekte. Besteciler başarı kazanması yüzde yüz olan konulara el atıyorlar. Bellini, *Montecchi e Capuletti*'yi (1828) Shakespeare'den, *Puritani*'yi (1835) ise Walter Scott'tan alıyor; Donizetti, *Anna Bolena* (1830) için Shakespeare'e, *Lucrezia Borgia* (1833) için Hugo'ya, *Lucia* için Walter Scott'a, *Maria Stuart* için Shiller'in dizelerine başvuruyor. Meyerbeer ise, kimi zaman günün beğenisini uygun özgün bir libretto (*Şeytan Robert,* 1831) yazan, ya da kimi kez *Huguenots* (1836) için Mérimé'den esinlenen Scribe ile çalışıyor özellikle. Bu operaların kazandığı başarının herşeyden önce bir tür librettoya dayandığını, bunun yanısıra da belli bir dramatik gerçekliğe yönelen bir müzikle beslendiğini unutmamak gerek. Paris'in, Berlin'in Viyana'nın, Londra'nın, Venedik'in, Napoli'nin sahnelerinde *Beatrice di Tende, La Somnambula, Roberto Devereux*'nün yanısıra *Don Pasquale, l'Elisire d'amore* ve Meyerbeer'in üç büyük operası *Robert, les Huguenost* ve *le Prophète*'in (1849) aralıksız olarak oynandığını görüyoruz.

1848 Devrimi'yle birlikte, operada, önce karşı çıkılan ama giderek büyük romantik repertuara dönüşecek olan yeni repertuar ortaya çıkıyor: Verdi ve Wagner'in operaları. Wagner kuşkusuz büyük başarısızlıklar yaşadı: *Tannhäuser*'in 1861 yılındaki ünlü Paris başarısızlığı;

1865'te *Tristan*'ın Münih'te sahnelenişinde karşılaştığı ağır eleştiriler... Verdi'nin başarısı da sürekli olmamıştır, özellikle Fransa'ya göre İtalya'da. Paris operasında *Jerusalem* (*Masnadieri* operasının Fransızca uygulaması) adlı operasının sahneye ilk kez konulabilmesi için 1847 yılına dek beklemek gerekmişti; *Vêpres siciliennes* 1855 yılında, *Don Carlos* ise 1867'de daha zorluklarla kabul edilmişti.

Kaldı ki bütün Avrupa'da aşağı yukarı aynı operalar sahneleniyordu: Verdi'nin üç operası, *Rigoletto* (1851), *Il Travatore* (1853) *la Traviata* (1853). Wagner'e gelince, *Lohengrin* (1850), *Tannhäuser* ve *Uçan Hollandalı* (1843) operaları, *Tristan* ve *Ring* operalarına göre daha gözdeydi: *Ring* operalarının Berlin ve Viyana'da repertuara alınması bile XX. yüzyılın başlarında olmuştur.

Romantik dönem dinleyicisinin sevdiği müziğin opera olduğunu söylerken, bu yapıtların bugün "romantik" olarak tanımladığımız niteliklerden kimi kez çok uzak olduğunu belirtmemiz gerek. "Romantik yıllar"ın (1815-1848) gerçek operası, Bellini'nin, Rossini'nin, Meyerbeer'in, Donizetti'nin operalarıydı. Bu yıllar buluşlar ve sarhoşluklar yıllarıydı neredeyse: Gluck'un "müzikli trajediler"inden uyuklaya kalmış olan dinleyiciler birdenbire Rossini'nin parlaklığıyla, ele avuca sığmazlığıyla, Weber'in şiirselliğiyle karşılaştılar.

Romantik dönemin "konser müziği" de bize başta türlü şaşkınlıklar verecek. Bugün, Chopin, Berlioz, Liszt, Schubert ve Schumann'ın bu dönemin tanrıları olduklarını sanmak gibi bir eğilimimiz var. Hiç de öyle değil; tam tersi. XIX. yüzyılın ilk yarısı programlarda büyük bir tutuculuk gösteriyor. Bunlara koşut olarak yapılar düzeyinde de değişiklikler söz konusu.

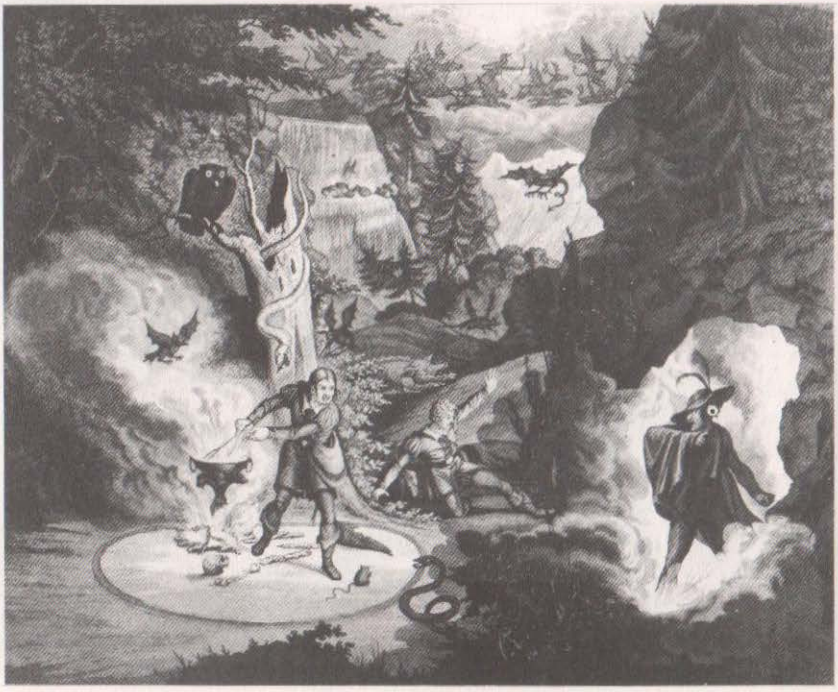
Bir Konser Yöneten List





Lyceo'da Wagner'in *Hayalet Gemi*'sinden bir sahne

Weber'in *Freischütz*'ü, II Perde



Özel ısmarlamaların ve koruyuculuk kurumunun yerine devlet kuruluşları geçiyor; eğitimde konservatuvarlar (Paris operası 1795 yılında kuruldu) ağırlık kazanıyor; konserleri ise gerçek "anonim şirketler" düzenliyorlar: 1813'te Viyana'da *Müzik Dostları Derneği,* 1828'de Paris'te *Konservatuvar Konserleri Derneği* kuruluyor. Senfonik müzikte Paris uzun süre ön planda kalacaktır: Wagner *Anılar*'ında Konserler Derneği'nde dinledikten sonra Beethoven'in *Dokuzuncu Senfoni*'sini gerçekten anladığını söylüyor.

Repertuara gelince, şu gözlem yapılabilir: 1830 dolaylarına dek her yerde daha çok Haydn ve Mozart'ın yapıtları çalınıyor. Daha sonra Beethoven ön sırayı alıyor; Beethoven'in yanısıra "çağdaş" besteciler azar azar ve seçilerek konuyor. Bir örnek mi? Konserler Derneği'nin 9 Mart 1828 günkü ilk konserinde program şöyleydi: Cherubini'nin *Abencérages* üvertürü, *Kutsal Cuma Missası*'ndan Kyrie ve Gloria, Rossini'nin *Semiramis* operasından bir ikili, Rode'un döndüncü keman konçertosu, Beethoven'in *Eroica* senfonisi. Bu tür örnekleri bütün Avrupa için çoğaltabiliriz.

Beethoven'e olan gerçek sevgi onun 1827 yılında ölmesinden sonra başladı. Hiç kuşkusuz bu tapınma yüzyılın başlarında bir E.T.A.Hoffmann'ın *Allgemeine Musikzeitung*'daki makalelerinde, C. Brentano'nun *Nachklänge Beethovenscher* adlı şiiriyle başladı ve bu yüzyılın sonuna doğru (hattâ aşarak) çığ gibi büyüdü. Fransız yazarları bu akıma özellikle katıldılar: George Sand *Lettres d'un voyageur*'ünde "pastoral ve köylü" bir Beethoven düşüncesini ortaya attı; Berlioz, *Débats* adlı gazetede yayınlanan eleştirelerinde Shakespeare'sel bir Beethoven düşüncesini ileri sürdü; Hugo, *William Shakespeare* adlı yazısında bestecinin keşifçi yanını övdü: "Bu parlak, ince, yumuşak ve derin senfoniler, bu armoni tansıkları, ezgiden ve armoniden taşan ses ışıkları ölü kulaklı bir kafadan çıkmaktadır. Sanki kör bir tanrı güneşler yaratıyor gibidir." Beethoven'i bir romantik sayma eğilimi işte buradan kaynaklanmaktadır. Oysa doğru bir tanımlama değil bu.

Başka müzikler de Avrupa'da büyük başarı kazanıyordu, "Ortaçağsı", "Gotik" görünen müzikler: 1829'da Berlin'deki ünlü seslendirilişinden sonra *Matta'ya Göre Passion*'uyla (Çile) Bach'a dönüş; 16. yüzyılın dinsel müziğine eğilme: Wackenroder, Hoffman ve Hugo, Palestrina'yı göklere çıkarırlar. Restorasyon yıllarında Choron gibi bir kuruluşun büyük başarısının, İngiltere'de Häendel modasının süregelmesinin nedenleri buradadır. Bu yönelişler bestecilerin yapıtlarında da kendini gösterirler: Mendelssohn, Schumann, Liszt ve Brahms, Bach adı üzerine füğler yazarlar, Bach tarzında, koraller, dahası, Gregorius şarkılarından esinlenen missalar meydana getirirler.

Sürekli olan bu ilgilerin yanında "çağdaş" müziğin çalışınları sanki bir yana itilmiştir. O parafrazlar, çeşitlemeler, keman ya da piyano konçertoları aslında Paganini'den Liszt'in 1845'deki son gerçek konserine kadar sürmüştür. Romantik dönemdeki konser müziği bu durumdaydı. Ancak neden sonra Schumann, Liszt ve dahası Schubert bile romantik besteci olarak ortaya çıkacaktır.

Seslendiriciler ve Romantik Müziğin Dorukları

Romantik dönemin yeğlediği müziği kişilikleri anımsanmaya değer ağırlıkta olan sanatçılar yorumladılar. Romantizm virtiözlerin altın çağıdır.

Kemancıları sayalım: Beethoven'in ünlü sonatını ithaf ettiği Rodolphe Kreutzer, besteci olarak da beğenilen Rode, giderek orkestra yönetiminde (Konservatuvar Konserleri Derneği' nin yönetmeniydi) uzmanlaşan Habeneck gibi üstün nitelikli öğrencilerini Paris'e armağan eden Viotti. En ilgi çekici kişiler Baillot ve Paganini'dir. Baillot önemi tartışılmaz bir rol oynadı:



Delacroix: *Paganini'nin Portresi*



Bellini'nin *I Puritani*'sinde *Tamburini'nin Portresi*

Konservatuvar'daki hocalığı, solistliği ve kurup üne kavuşturduğu yaylı dörtlüsünün birinci kemancılığıyla. Bütün Avrupa'da Haydn'ın, Beethoven'in, Boccherini'nin, Onslow'un oda müziklerinin unutulmaz yorumlarını ona borçluyuz. Çok sert bir eleştirmen olan Fétis, Baillot'nun müzik anlayışını, zekâsını, beğenisini, kültürünü ve sanat namusunu çok över. En gözde öğrencisi, Marie Malibran'ın kocası Bériot idi. Paganini'ye gelince, o, romantik dönemin erişilmez ve gizemli virtüozu imgesinin ta kendisiydi. Her yerde vermiş olduğu konserlerle Liszt'in, Schumann'ın, Brahms'ın ve daha birçoklarının üzerinde kesin ve büyük etki bıraktı. Yazarlar onun kişiliğini dile getirdiler: Heine *Floransa Geceleri*'nde, Gautier *Paganini'nin Ruhu* şiirinde. Paganini'nin teknik cambazlıkları keman sanatını çok ileriye götürdü.

Sayıları oldukça kabarık piyanistler de vardı: Steibelt, Pleyel, Moscheles, Stephen Heller ve Kalkbrenner dinleyicileri büyülemiş olan ilk kuşağı oluştururlar. Bunların yapıtları hâlâ arada sırada çalınır. Macar asıllı Stephen Heller'e bu çağa özgü olan, müzik ile yazın alanının yakınlaşması akımının başlatıcısı diye bakabiliriz. Heller, Jean-Paul Richter'in kahramanlarından esinleniyor ve yapıtlarını onlara adıyordu; *Impromptus, op. 7*'lerini Liane de Froulay'ye adamıştı. Bu piyanistler tekniği güçlükler alanına doğru sürmüşler, salt virtüozluk için virtüozluk yapmışlardır. Gene de bu cambazlık merakı bazı orkestra yapıtlarını piyanoya uy-



Rossini'nin *Semiramis*'inde *Giudditta Pasta'nın Portresi*



Rossini'nin *Wilhelm Tell*'inde *Adolphe Nourrit'nin Portresi*

gulama yoluyla bunların tanınmasını sağlamıştır. Örneğin Moscheles, daha 1814'te, Beethoven'in *Fidelio*'sunu piyanoya indirgemiş, böylece sahnelerde pek sık görülmeyen bu yapıtın tanınmasını sağlamıştır. Bu kuşaktan sonra bugün hayranlık duyduğumuz piyanist, besteciler gelir; hepsi de 1810'larda doğmuş olan Liszt, Chopin, Schumann. Bunlarla yarıştıkları için müzik tarihine ad bırakanlar da var: Thalberg'in yanısıra Berlioz ve Nerval'in akıl hocası Marie Pleyel ve sert çalışıyla Heine'ye alaylı sözler ettiren Dreyschok. Geçmiş yüzyıllarda çok ünlü kavgalar nasıl çıkmışsa (XVII. yüzyılda Sonnet kavgaları, XVIII. yüzyılda Gluck'çularla Piccini'ciler arasındaki kavga), bu yüzyılın kavgaları da yorumcular arasında çıkmıştır. Nitekim, Delphine de Girardin, *Paris Mektupları*'nda (Lettres Parisiennes) şöyle yazıyor: "Bu hafta piyanistlerin haftası oldu. Haftanın her günü onlardan birinin adıyla anıldı. Piyanodan, piyano çalışından, piyano çalma yöntemlerinden başka bir şey konuşulmadı: Sonu gelmeyen kavgalar. Herkes birini savunuyor: Thalberg piyanonun kralıdır; Liszt peygamberidir, Chopin şairidir, Herz avukatıdır, Kalkbrenner halk ozanıdır, Madam Pleyel bir Sibylla'dır (kâhin kadın), Döhler bir piyanistir, Leopold Meyer seslerin fırtınasıdır."

Şarkı alanında da olağanüstü yıldızlar çıktı. Romantizm, bugün bizim tasarlamakta güçlük çekeceğimiz *bel canto* türünün, yani parlak, yumuşak, hafif şarkı söyleme yönteminin de



Halévy'nin *Yahudi Kadın*'ında *Cornélia Falcon*'un Portresi

sonunu simgeler. Rossini ve Bellini şarkıcıları bile, XVIII. yüzyılın iğdiş şarkıcılarının ve kimi *prima donna*'larının berisinde kalırlar. Stendhal *Vies de musiciens* adlı yapıtında *spianato* şarkı söylemenin yozlaştığını söyler. Bilindiği gibi, bu tür şarkı söylemede dramatik gerçeklik bir yana atılıyordu; bu da romantik anlayışa pek uygun düşmüyordu. Alman müziğinde olduğu gibi Verdi'de de süslemelerin kaldırılmış olmasının nedenidir bu.

Romantik yılların Fransız şarkı söyleme yöntemi bugün belki de en çok unuttuğumuz bir tür. Müzik Akademisi'nde Gluck, Salieri ve Spontini'nin yapıtlarını seslendiren Madame Branchu ve Dérivis'i tanıyor olmamız gerekir. Ama hiç kuşkusuz tartışılmaz yıldız Adolphe Nourrit'dir. Meslek yaşamına 1820'de henüz on dokuz yaşındayken Gluck'un *Iphigénie en*

Tauride operasındaki Pylade rolü ile başladı. 1837 yılına kadar Paris müzik yaşamına egemen oldu. *La muette*'teki, *Guillaume Tell*'deki, *Robert le Diable*'daki, *la Juive*'deki, *les Huguenots*'daki bütün büyük rollerin ilk seslendiricisidir. 1834'ten başlayarak da Fransa'da Schubert'in Lieder'lerini tanıttı. Bazı operaların librettolarının, bazılarının dramaturji bakımından hazırlanmasına emeği geçmiştir. Operada onun yerini alan fakat onun zekâ ve inceliğinden yoksun bulunan Dupréz ile çekişmesi ne yazık ki yaşamını yitirmesine yol açtı. Sonra Auber'in *Domino-noir* ve *Philtre* operalarını ilk kez seslendiren Madame Cinti-Damoreau var. *Robert le Diable*'de Alice, *III. Gustave*'da Aurélie, *la Juive*'de Rachel rollerini oynayan Cornelie Falcon var.

Herhangi bir okula bağlı olmayan, daha doğrusu kendi başına bir okul olan, İspanyol asıllı, 1801'den beri Paris'te yaşayan Garcia ailesi var. Zarzuela'lar da yazan baba Manuel Garcia, meslek yaşamına Paër'in *Griselda*'sıyla başlamıştı. Rossini'nin *Sevil Berberi* (Il Barbiere di Seviglia) ve *Elisabetta* operalarında tenor rollerini İtalya'da oynamıştı. Ama en büyük ününü bariton olarak Mozart operalarında *Almaviva* ve *Don Juan* rolleriyle yapmıştır. Manuel Garcia daha sonra iki olağanüstü kızının hocalığını yaptı: 1836 yılında attan düşerek ölen Marie yani La Malibran; İtalyan Operası'nın müdürü Viardot'un karısı ve Turgenyev'in dostu Pauline. Bu iki yıldız 1830'lardan başlayarak Avrupa ve Amerika sahnelerinin parlak yıldızları oldular.

İtalyan şarkı okulunun göz kamaştırıcılığını herkes bilmektedir. Bunların başında, her şeyden önce Stendhal'in dostu olan Milanolu Giuditta Pasta'yı saymak gerekir. Malibran'dan önce, ayrıca başka nedenlerle de, romantik şarkı söyleminin bütün zenginliği ve bütün kusursuzluğunu kendinde toplamıştı Pasta. Büyük bir ses çevikliğine sahip dramatik bir sopranoydu (oysa Malibran mezzo idi). Pasta, Rossini'nin bütün rollerini söyledi, ayrıca Isabella Colbran'la büyük savaşlar verdi. Bellini *Norma*'yı la Pasta için yazmıştı. Pasta ile Malibran'ın şarkı düelloları tarihe geçti. Pasta müziğe saygılı, müziğin bütün isteklerini yerine getiren bir şarkıcıydı, aynı zamanda sahnenin gereklerine egemen olan bir oyuncuydu. En büyük rollerinden biri Tancrède idi (oysa Malibran'ın en büyük oyunu Desdémona'ydı).

Giulia Grisi romantik soprano efsanesini sürdürenlerden biriydi. Ama kusursuzluğa eriştikçe özgünlüğünden yitirdi. Bir bakıma her rolü aynı başarıyla gerçekleştirdiği söylenebilir.

Bir de Alman okulu var. Bugünkü şan anlayışımıza en yakın sanatçılar arasında, kusursuz Mozart yorumcusu (Elvira rolü örneğin) Henriette Sontag'ın, Wagner'in örnek şarkıcısı olmadan önce en iyi Fidelio'lardan biri sayılan Wilhelmine Schröder-Devrient'in, bu okula katılabilecek olan ve "İsveç Bülbülü" lâkabıyla anılan Jenny Lind'in adlarını anabiliriz; bu büyük şarkıcıların hepsi dramatik anlatıma özen göstermişler ve kolay etkilerden kaçınmışlardır.

Erkek şarkıcılar kadınlar kadar güçlü etki bırakamadılar. Aralarından ancak bazıları bir efsane kimliği kazandı: En iyi Mozart, Rossini ve Bellini tenorlarından biri olan, aynı zamanda kılığındaki aşırılıklarla da ünlenen Rubini; olağanüstü yetenekleri olan Verdi tenoru Tamberlick; buffo bas Lablache ve Tamburini, ve pek az Alman: Tannhäuser'in ilk yorumcusu Tischatscheck ile Tristan'ın büyük yorumcusu Schnorr. Fransa'da ünlü Verdi baritonu Maurel'den başkası hemen hemen yok gibi. Bunlar, çalgıcılardan da fazla operanın ve romantik dönem konser yaşamının yıldızlarıydılar. Şarkıcı ve prima donna'nın, dönemin edebiyat yapıtlarının kahramanları olacak kadar ünlü tipler olduklarını söyleyebiliriz.

En sonra da, bugün sahip oldukları düzeyinde saygınlıkları olmayan orkestralar ve şefler geliyor. Bunların önde gelenleri hiç kuşkusuz 1828 yılında kurulan Paris Konservatuvar Konserleri Derneği orkestrası ve onun şefi Habeneck'tir. Bu orkestranın Beethoven'in yapıtlarını seslendirişi, Berlioz ve Wagner'in dediğine göre kusursuzdu. Aslında Paris'teki senfonik mü-

zik geleneğini sürdürmekteydi. Krallık zamanındaki Opera konserleri ve Konservatuvar provaları, Konsüllük döneminde Cléry sokağı konserleri, daha sonraki ünün temelleriydi. Bütün bu konserlerde daha çok Haydn, Mozart ve Beethoven çalınıyordu.

Almanca konuşulan ülkelerde senfonik birlikler kuruldu. Nicolaï, 1842 yılında Viyana'da, önce 1860'a kadar zaman zaman konser verecek, daha sonra ünlü Filarmoni'ye dönüşecek olan *Philharmonische Konzerte*'yi kurdu. 1847'ye dek Otto Nicolaï, 1860'a dek Eckert, 1860'tan 1875'e dek Otto Dessoff, 1898'e dek Hans Richter orkestranın şefi oldular. Viyana Filarmonisinin konserleri Bruckner ve Schubert'den çok Mozart, Beethoven ve Brahms'a ayrılmıştı. Berlin'de önce gezici konserler, daha sonra 1867'ye dek Bilseschen Kapelle üyeleriyle sürekli olmayan, 1882'den sonra da Ludwig von Brenner yönetiminde sürekli konserler verildi. Ancak bu tarihten sonra topluluk Berlin filarmonisi adını aldı ve sırasıyla J.Joachim ve Hans von Bülow yönetimine kavuştu. Bir yanda da Berlin Opera Orkestrası konserlerini anmak gerek. Bu konserleri 1843-44 yıllarında Mendelssohn, 1865-66 yıllarında Wagner gibi büyük sanatçılar yönetmişlerdi. Viyana'da olduğu gibi Berlin'de de müzik düzeyleri çok yüksek koro toplulukları vardı. Mendelssohn, Berlin koro topluluğunun başında Bach'ın *Matta'ya Göre Passion*'unu seslendirdi. Brahms da Viyana'daki koro topluluğunun yöneticiliğini yapacaktır. Chateaubriand "*Anılar*"ında bu koro topluluklarının heyecan verici kusursuzluklarına tanıklık etmektedir.

Senfonik orkestra konserleri İtalya'da pek moda değildi. Stendhal'e göre Mozart ve Beethoven senfonileri İtalya'da doğru dürüst çalınmıyordu bile. Çünkü yerel topluluklar için aşılmaz sorunlar taşıyordu. Gene de İtalyan opera orkestraları oldukça ünlüydüler. En iyilerinden biri Napoli'deki San Carlo topluluğu ve Milano'daki Scala topluluğuydu. Scala orkestrası yumuşak ve tatlı ezgiler geldiğinden çok iyiydi, ama hareketli geçitlerde parlaklık ve güçten yoksundu. Napoli orkestrası daha sağlamdı, Fransız orkestraları kadar güçlüydü, Viyana orkestrasından daha hafifti. Stendhal'in deyişine göre "kusursuz bir orkestrada kemanlar Fransız, üflemeler Alman, geri kalanı ve yönetici İtalyan olmalı"ydı.

Romantik dönemde tek tür bir repertuar ve virtüozlardan başka bir şey olmadığını düşünmek yanlış olur. Çeşitli dinleyici topluluklarının yanısıra ulusal müzik merkezlerinin bulunduğunu da söylemek gerek. İtalya herşeyden önce ve her düzeyde şarkı söylemenin vatanıydı. Birazcık önemi olan her kentte bir opera vardı. Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi sanat yaşamlarına bu küçük tiyatrolarda başladılar. Bu sahneler arasında *di cartello* denen bir sınıflandırma vardı. Buralarda söylemek bir şarkıcıya belli bir paye veriyordu. La Scala, San Carlo, Torino ve Roma operaları, Venedik'teki Fenice operası sürekli oynanan *di cartello* sahneleriydiler. Bolonya, Floransa, Cenova, Sienna, Pergamo, Reggio, Livorno bazı mevsimlere göre *di cartello* idiler. Genelde İtalya'nın müzik merkezleri önce Milano ile Napoli, daha sonra Roma ve Venedik'ti. Rossini, 1816 yılında Roma'da *Sevil Berberi* operasını oynattıktan sonra uluslararası üne kavuştu. Donizetti, *Enrico di Burgogna* adlı operasını 1818'de sahneledi; ama ancak 1822'de *Anna Bolena* operası Milano'da oynandıktan sonra Donizetti gerçekten üne kavuştu. Bellini ilk kez Napoli'de, Verdi ilk kez Milano'da sanat yaşamına başladı.

İtalyan müzik yaşamının en belirgin çizgisi ulusallığıdır; çeşitli yönlerde karşımıza çıkan bir ulusallıktır bu. Bir yandan *İtalyan operası* ulusal bilincin mihenk taşıdır: Verdi'nin bu yönde oynadığı rolü herkes bilir. İşte bu anlamda, Milano'daki Avusturya işgali Scala'nın İtalyan Romantizmi'nin beşiği olmasına yol açmıştır. Stendhal *Roma, Napoli ve Floransa* adlı yapıtında Scala'daki locaların coşku dolu havasını anlatır. Lodovico di Brême, Monti, Berchet, Pellico bu localarda yeni fikirler tartışıyorlar ve İtalyan müziğinin dokunaklı ezgileriyle ve bütün dinleyicilerle birlikte coşup taşıyorlardı. Öte yandan bu aşırı tek yönlülük İtalyan ol-



La Malibran'ın Portresi

mayan bütün müzikler konusunda derin bir bilgisizliğe yol açtı. Rossini ancak 1820 yılında Viyana'ya gelince Beethoven'i keşfetti. Spontini 1793 yılında Paris'e gelince ilk kez Gluck ve Mozart dinledi. Liszt'in 1838'de Milano konserinde ne güçlükler çektiğini biliyoruz; Rossini'nin parafrazlarından daha başka bir şey çalması olanaksızdı. Hiçbir romantik besteci çalınmadı İtalya'da; oysa, Berlioz, Liszt ve Mendelssohn bir süre Roma'da kalmışlardı.

Müziğin öbür vatanı kuşkusuz Avusturya ve başkenti Viyana'ydı. Gerçekten de Berlin ve Münih uzun süre hesaba hiç girmedi. Spontini ya da Meyerbeer'e karşın Berlin'de opera ve senfonik konserler ancak yüzyılın sonunda uluslararası bir dinleyici topluluğuna ulaşabildi. Weber (1817-1826 arası) ve Wagner (1842-1848 arası) dönemlerinde Dresden, Liszt'in genel müzik direktörü olduğu dönemde (1848-1858) Weimar, Mendelssohn'un J.S.Bach geleneğini yeniden kurduğu Leipzig, Berlin'den daha önemli merkezlerdi. Münih, II.Ludwig'in Wagner'i davet ettiği kısa dönem süresince ünlendi. Bütün bunlar şu anlama geliyor: Almanya'da çeşitli müzik merkezleri oluşsa bile, bu, kısa bir süre ya da belli bir müzik türü (opera ya da orkestra) için olmuştur. Buna karşılık Viyana'da bir süreklilik söz konusudur. Her ne kadar her zaman değeri bilinmese de Beethoven'den Brahms'a kadar bu kentte her zaman önde gelen bir besteci yaşamıştır. Örneğin bir Schubert Lied'leriyle kendi kentinde ancak bir saygınlık başarısı gösterebilmiş; Schumann büyük bir başarısızlığa uğramış; Alman operaları yerine İtalyan operaları yeğlenmiştir. Ama gene de unutmamak gerekir ki Liszt'in, dahası Chopin'in müzik yaşamları burada başlamış; Beethoven uzun süre, sayılan, baş tacı edilen bir sanatçı olmuş; Brahms'a karşı savaşan Wagner ve Bruckner burada çok canlı bir hava yaratmışlardır. Viyana modern müziğin merkezi değilse bile romantik dönemde müziğin kalesi olmuştur.

İtalya, Almanya ve Avusturya karşısında Paris ve Londra evrensel olmak özelliğine sahiptir. Ekonomik bakımdan daha önemli olan bu başkentlerde daha zengin, daha çeşitli, belki daha güç beğenir bir dinleyici kitlesi vardı. Müzik yaşamları neredeyse bugünkü düzeyine çıkmıştı kısa zamanda. Opera gibi senfonik müziklerin de gözde olduğu bu merkezler üne kavuşmak isteyenlerin zorunlu sınav yerleri, gerçek değerlerin de korundukları yerler olarak, Paris ve Londra romantik müziğin gerçek başkentleri olmuşlardı.

Yıldızları zengin etmekle ünlenmişti Londra. Chopin, 1848-1849 turnesi sırasında yazdığı mektuplarında, aristokrat sınıfın ve sanayicilerin nasıl müzik "tüketicisi" bir topluluk oluşturduklarını anlatır; müzik yaşamında paranın sağladığı yardımdan söz eder. Piyano yapım firmalarının emprezaryo ve koruyucu olarak oynadıkları rolü biliyoruz (örneğin Broadwood firması). İşte bu yüzden bütün büyük sanatçıları kendine çekmiştir Londra; Berlioz bu kentte birçok kez opera ve konserler yönetti; Liszt bir prens gibi karşılandı; Mendelssohn, belki de Haendel geleneği nedeniyle, oratoryolarını (*Paulus ve Elie)* burada tasarladı, ve Weber, *Obéron*'unu bir Londra siparişi üzerine yazdı.

Paris'te en önemli olay, hiç kuşkusuz, kentsoylu bir dinleyici kitlesinin çağdaş sanatla karşılaşmasıdır. Louis-Philippe döneminde Opera'nın müdürü olan ünlü Dr.Véron bu gelişimi yazmıştır; *Bir Paris Kentsoylusunun Anıları*'nda (Mémories d'un bourgeois de Paris), Meyerbeer'in bale ve operalarının büyük bir bölümünü, bu seyircinin görkem ve hayranlık gereksinimini doyurmak amacıyla sahnelediğini ileri sürer. Konser derneklerinin, halk konserlerinin (Busard'ın düzenlediği bu tür konserler akıllardan silinmemiştir), müzik dergilerinin ve müzik yayınevlerinin çoğalmasını bu doğrultuda yorumlamak gerekir. Yayıncı Schlesinger gibi bir Berlinli'nin, Habeneck gibi bir Renli'nin, Chopin gibi bir Polonyalı'nın, Fetis gibi bir Belçikalı'nın, Liszt gibi bir Macar'ın mesleklerinde kendilerini kanıtlamak için Paris'e gelmiş olmaları önemlidir. Opera, İtalyan Operası, Konserler Derneği, Konservatuar, *Revue Musicale* ve *Gazette musicale*, Pleyel ve Erard piyano yapım firmaları, müzik yaşamının temel direkleridir. Paris belki de romantik dönemin müzik yaşamında birinci başkenttir.

Romantik Dönem Müzikçileri

Şimdi eğer Romantizm'i dış koşullarla değil de kendinde, kendi özü bağlamında tanımlamak istersek ilk tökezleyeceğimiz engel zamandizinsel sorundur. Çünkü birbirine karışması olanaksız çeşitli kuşaklar geldi, romantizmi bunlardan birine indirgemek ya da bir örnek bir romantik kuşak düşünmek son derece yanlış olur.

"Birinci Kuşak" Beethoven, Weber, Rossini ve Schubert'in kuşağıdır; başka bir deyişle, değişik tarihlerde doğmuş ve ölmüş olmalarına karşın yaratıları 1830'dan önce biten kuşak. Beethoven 1827'de, genç Schubert 1828'de, Weber 1826'da öldüler; Rossini ise *Guillaume Tell*'den (1828) sonra artık opera yazmadı. Bu kuşak kurucular kuşağıdır. Beethoven sonat ve senfoniyi temelden değiştirirken bu iki türü çağdaş kullanıma hazırlamış oldu. Weber ile Rossini, her biri kendi ulusal eğilimleri ve kendi dehalarıyla, romantik operanın temellerini attılar; Schubert ise yeni türler geliştirdi *(lied)* ve opera dışında kalan bütün alanlarda yeni beğeninin ilk başyapıtlarını verdi: *Marguerite Çıkrık Başında* (1814), *Bitmemiş Senfoni* (1822) ve *Wanderer-Phantaisie* (1822). Daha fazla geliştirmeye gerek kalmadan anlaşılacağı gibi, tek kelimeyle, Beethoven, Weber, Rossini, Schubert olmaksızın romantik müzik ortaya çıkamazdı.

Böyle olmakla birlikte bu ilk kuşak bazı sorunlar da getirdi. Örneğin, Beethoven'in "romantizm"ini nasıl tanımlayalım? Kuşkusuz, Hoffman, Balzac ve Wagner'in söylediklerine bakarak Beethoven'i yeni estetiğin babası gibi düşünebiliriz. Ama bu aşırı kaçmaz mı? Beethoven'in estetik dünyasının, XVIII. yüzyıl sonunun estetik dünyası olduğunu biliyoruz. Ahlâk anlayışıyla olsun, hümanizmasıyla olsun, ülkücülüğüyle olsun, ilgilendiği edebiyatla -Beethoven'in müziklediği Gellert, Hölty ve Bürger'i düşünelim- olsun, müzik açısından (Mozart'a olan hayranlığı, Cherubini'ye olan saygısı) olsun, Beethoven'in "Romantizm"i konusunda bazı kuşkular uyanıyor; gene de, yapıtlarından hiçbiri tam anlamıyla romantik olmasa bile, romantik müziğin temellerinden biri sayılır Beethoven; her şeyden önce köklü bir kişisel davranışı vardır: Toplumsal, insansal ilişkilerinde ya insandan kaçmaya, ya tam eşitliğe yönelir; bir Goethe, bir Mozart'tan farklı olarak mevcut iktidarları kendine asla dert edinmedi; sanat alanında da aynı davranışı sürdürdüğünü görüyoruz: Örneğin, virtüozite ya da yapıtlarının müziğe ilişkin iç sorunları konusunda Beethoven kuralları bir yana iter, onları kendi hizmetine koşar; oysa bir Haydn, bir Mozart kurallara egemen olabilmek için onların buyruğuna girerler. Senfonilerinin, yaylı dördüllerinin ilk çalınışlarında karşılaşılan güçlükler, Beethoven'in içinde yaşadığı toplum ya da kendini beğendireceği çevre için yazmadığını, ama sanatın ilerlemesi, sanatın kendisi için yazdığını kanıtlıyor. Sanatsal yaratısıyla sanatçının monoloğudur onun devrimci yanı; sonatlarının, son dördüllerinin dile getirdiği bireyciliktir romantik olan.

Romantizm'i kuran bu ilk kuşak içinde Beethoven'in özel bir yeri varsa da, öbürleri daha kolaylıkla tanımlanabilir. Rossini ile Schubert gösterdikleri cesaretle nitelendirilebilirler. İster Schubert'in Lied türünü "bulma"sı düzeyinde olsun, ya da Rossini'nin orkestralama konusundaki ayrıntı düzeyinde olsun, ya da gene Rossini'nin yaptığı gibi, büyük dinleyici kitlesine karşı kışkırtmacılığında olsun (Paesiello'nun yapıtı henüz taze iken *Sevil Berberi*'ni yazması gibi) her ikisi de sürekli özgünlük aramaktadırlar. Topluma karşı takınılan küçümseme tavrı, ya toplumun meydan okuması ya da aşırı hayranlığıyla sonuçlanıyor. Unutmamak gerekir ki Schubert ile Rossini her şeyden önce kendi sevdikleri müziği yazmak istemişlerdir. Dinleyici kitlesi de çok garip bir biçimde buna değişik biçimlerde karşılık vermiştir.

Bu romantik dönem birinci kuşağının son özelliği de ulusalcılığıdır. Weber, doğal olarak, buna en iyi örnektir; çünkü gerek yazar, gerek orkestra şefi, gerek şair ve besteci olarak yaptığı şey Alman sanatını üstün kılmaktı. Bu açıdan bakıldığında, tıpkı Fransa'da bir *Her-*



Auber'in *La Muette de Portici*'sinde *Wilhemine Schröder* ve *Cornet*

nani savaşı olduğu gibi Almanya'da da bir *Freischütz* savaşından söz edilebilir. Ama Weber tek örnek değil. Hem eksiklikleriyle hem de göze çarpan nitelikleriyle Rossini de onun kadar ulusalcı değil mi? Bunun ölçüsünü Shakespeare trajiğine, dramatik gerçeğe karşı olan *Othello* operasında gördüğümüz kadar *Gazza ladra*'nın belirgin gülünçlü (buffon) yapısında da görüyoruz. Stendhal bu operanın uvertürünü konu ederken şöyle diyor ve bunda da yanılmıyordu: "Kent inceliğinden tümden yoksun... arayış ve inceliği tümden bir yana bırakmış.." Gerçekten, Rossini ile Cimarosa arasındaki kopmayı burada görürüz: Evet, Cimarosa'nın belli bir "İtalyanlığı" vardı, ama bu, Mozart'ınkinden pek farklı değildi. Şimdi Rossini'de bir "İtalyancılık" görüyoruz, tıpkı Weber'in kalem savaşına dökülen "Almancılık"ı gibi.

Bu kuşağın bomboş bir müzik ortamı içine gelip kurulduğunu sanmak hiç de doğru olmaz. Bunun gelişimine koşut olarak XVIII. yüzyıl sonunda oluşmuş bir Fransız okulu var. Boildieu, Lesueur, Méhul, Auber gibi bestecilerle temsil edilen bu okulun operalarında yeni bir yönelim görüyoruz. 1803-1820 yılları arasında Paris'te yaşayan Spontini bu okula örnek-

lik etmiştir. Hugo'nun ilk yazdığı makalelerden birinin Spontini'nin *Olympie* (1820) operasının eleştirisi olması çarpıcı bir rastlantı değil. Spontini daha *Vestale* (1807) ile *Fernand Cortez*'de (1809) klasik opera anlayışını bir kenara bırakmıştı (Mitolojiden ya da soylu eğlenceden alınan konular gibi). Bu tür konular yerine güçlü bir müzikle, dolgun tınlayışla göklere yükselen crescendo'larla, geniş ses ansamblcriyle büyük tarihsel görüntüler getirmişti. Spontini'de melodrama yaklaşan yeni bir opera anlayışı vardı.

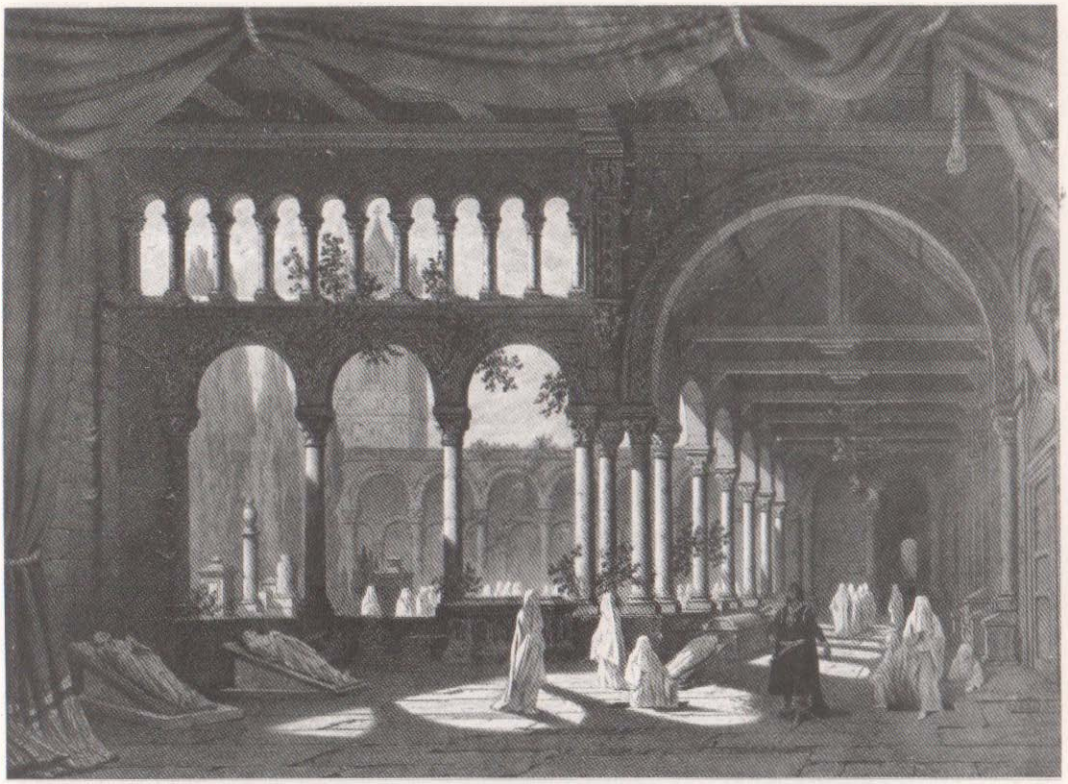
Boildieu de beğeninin yeni değişimlerine duyarlık gösterdi. Scribe'le birlikte 1825'te yazdıkları *Dame Blanche* operası Walter Scott'un bir değişik müziklenmesidir, operada tarih konulu roman demektir. Tıpkı bunun gibi, 1812'de yazmış olduğu *Jean de Paris* halk ozanı beğenisinin müzik planında bir yorumudur.

Fakat ilk devrimci Méhul'dür. Méhul'de Gluck'un şarkılı dramından Weber'in ya da Berlioz'un romantik operasına geçişi görüyoruz. Operayı her düzeyde anlatım arayarak bir sahne aksiyonu gibi alan Méhul, o dönemin bütün dram yazarlarının düşledikleri çok yönlü başyapıt kavramına yaklaşıyor. Berlioz bunu çok iyi anlamış ve Méhul'e saygısını *Les Soirées de l'Orchestre*'de Méhul'ün *Biyografyası*'nda belirtmiştir. Méhul'ün ilk yapıtı *Euphrosine* (1790) daha o zaman büyük bir dramsal güç ve gerçeklik taşıyordu. Daha sonraki yapıtlarındaki konuların seçimi romantizme doğru bir yol alıştır: *Joanna* (1802), *Helena* (1803) -bu iki opera da halk ozanı türündendir-, *Uthal* (1806) -ossianizm kokar- *Joseph* (1807) pittoresk ve egzotizm getirir. Operalarının adlarından da anlaşılacağı gibi Méhul libretto yazarlarına karanlık konular yazdırır, o yolla da müzik dilini dram düzeyine çıkarmaya çalışır. Örneğin *Uthal*'ın orkestrasında alto, viyolensel, kontrabas vardır sadece; bu çalgılar da daha melankolik bir renk verirler tınıya.

Lesueur ile Auber'i de aynı sınıfa sokabiliriz, ama çok özel bazı yapıtları için. Daha 1803'te Leseuer *Ossian et les Bardes* (Ossian ve Halk Ozanları) adlı operasında yeni bir renk getirmişti. Auber'in *La Muette de Partici* (Porticili Dilsiz Kız) adlı operasının modernliğini Wagner şöyle açıklıyordu: "Sanatsal bir olayın evrensel bir olguyla böylesine yakın ilişkisi çok seyrektir: 1830 ruhu! Katıksız yeni bir şey olarak herkesi şaşırttı. Bu kadar canlı bir opera şimdiye dek görülmemiştir. Auber müziğinde lav gibi yakıcı bir sıcaklığı sürdürmesini bilmiştir (...) İlk kez halk kalabalığı aksiyona gerçek olarak katılıyor (...) Boş patetik sahneler yok (...) Öylesine çarpıcı bir tınısı var ki bugüne dek hiçbir opera orkestrası bize böyle bir tını duyuramamıştı."

Böylece birinci romantik kuşak ile ikincisi arasında Paris'te yaşayan bazı opera bestecileri özel bazı yapıtlarıyla Romantizm'e katalizör rolü oynamışlardır: Spontini, Boildieu, Méhul, Auber, Lesueur bu yolla Rossini'nin, Weber'in, Wagner'in, Berlioz'un ve belki de Schubert'in arayışlarına etkili olmuşlardır.

İkinci ve üçüncü kuşakları hemen hemen aynı anda ele almak gerekir. İkinci kuşak yüzyıl dönemeci dolaylarında doğmuş olup 1830'dan sonra kendilerini tanıtmaya başlayan yaratıcılardır diyebiliriz. Bunlar sırasıyla, 1791'de Temmuz Devrimi'nden sonra Paris'te üne kavuşan (*Robert le Diable,* 1831, *les Huguenots*1836) Meyerbeer; 1803'te doğup 1830'da *Fantastik Senfoni*'si ile ilk patlamayı yapan Berlioz; 1797'de doğup ilk önemli yapıtı olan *Anna Bolena*'yı 1830'da veren Donizetti; 1801'de doğup 1835'te ölen Bellini'dir. Bu kuşağa "Parisli Kuşak" demek daha doğru olur; çünkü romantik akımı Paris'te aramış, Paris'te bulmuşlardı. Meyerbeer 1826'da Paris'e yerleşir ve yazdığı her şeyin Académie de Musique'te (Paris Operası) oynanmasını ister. Romantizmin ruhunu kavrayabilmek için Hugo, Dumas, Musset ve George Sand'la sıkıfıkıdır. Bellini 1833'te Paris'e gelir ve burada, son yapıtı *Les Puritains* operasının sahnelenmesiyle büyük bir başarı kazanır, oysa bu sırada eski yapıtlarının yeni temsilleri İtalyan Operası'nda zaferler kazanmaktadır. Donizetti ona öykünür, 1840'ta Paris'e ge-



Meyerbeer'in *Robert le Diable* (Şeytan Robert) operasında manastır sahnesi, III Perde, Ciceri'nin dekoru

lir ve başkentin opera sahneleri için *La Favorita, Poliuto, La fille du régiment* ve *Don Pasquale*'yi yazar. *Lucrezia Borgia*'sını temsil ettirebilmek için Hugo ile sıkı tartışmalara girişir. Bu kuşak başka bir yönden de Paris kuşağı sayılır, çünkü temelde bunlar opera bestecileridir ve tiyatro anlayışları romantik tiyatro anlayışının etkisinde oluşmuştur. "Büyük Opera" türü bütün anlatım olanaklarını kendi hizmetine koşar, yerel renklere yer verir, çağın edebiyatından alıntılar yapmayı sever: Örneğin *Lucia* Walter Scott'tan esinlenmiştir; *Les Huguenots* Mérimée'den, *Lucrezia* da Hugo'dan alınmıştır. "Büyük Opera" her şeyden önce en uç anlamda seyirciye seslenmek ister; büyük bir gösteri sunar: Örneğin Scribe *Robert le Diable*'de Deschamps'la çalışır; Meyerbeer de Ciceri ile; çünkü bütün sanatlar ve sanatların bütün olanakları kullanılır. Sözün ve sesin ilişkileri, metnin ve müziğin ilişkileri Bellini'yi, Meyerbeer'i, Berlioz'u düşündürür: *Norma, les Huguenots, Faust* (1829-1845) gibi yapıtlar bu sorulara değişik yapıtlardır. Genelde ikinci kuşak romantik müzikçilerinin hem zaman sıralaması açısından, hem estetik, hem de coğrafya açısından tutarlıkları vardır.

Üçüncü kuşak 1810 dolaylarında doğmuş bestecilerden oluşur. Mendelssohn (1809), Schumann, Chopin (ikisi de 1810), Liszt (1811), Wagner ile Verdi (1813). Bu kuşağın tanımlanmasında romantik dönemin doruk noktası olduğu söylenebilir. Gerçekte kendisinden öncekilerin açtığı yolda ilerlemiş, onların gölgesinde büyümüş, çoğunlukla onlara hayran kalmış ve hattâ kimi zaman onların arayışlarına katılmıştır; ama özellikle, o zamana kadar kesin olmayan



Verdi'nin *Il Travatore* operasında kışkırtma sahnesi

şeyin sağlamlaşmasına bu üçüncü kuşak olanak sağlamıştır. Daha sonraki kuşakların gözünde, hiç kuşkusuz, en ünlü olan bu kuşağın en yaşlısı Mendelssohn gibi romantik "klasik" olarak tanımlamak yersiz mi kaçar?

En arı başyapıtları bunlarda görüyoruz: Chopin, Schumann ve Liszt'in piyano yapıtları; Mendelssohn, Schumann ve Liszt'in senfonileri ve senfonik şiirleri; Mendelssohn'la Schumann'ın oratoryoları; Verdi ile Wagner'in operaları. Bütün bu yapıtlar daha önceki kuşakların buluşlarına bazı değişiklikler katarak yerlerine oturur ve genellikle iki döneme ayrılır.

Örneğin, 1830-1840 döneminin piyano yapıtları ve piyano konçertoları hasadının yapıldığı yıllar olduğu söylenebilir: 1835'te Schumann'ın *Carnaval*'ı, Liszt'in *Années de pélerinages*'ının ilk parçaları; 1838'de Liszt'in *Etudes d'exécution transcendante*'ı ile Schumann'ın *Kreisleriana*'sı; 1939'da Chopin'in *Prélude*'leri. 1840'dan 1850'ye kadar Lied ile oda müziği dönemidir: Schumann'ın *Frauenliebe und Leben*'i 1840 ürünüdür; Mendelssohn'un do minör *Üçlü*'sü 1845, fa minör *Dörtlü*'sü ve Schumann'ın dördüncü *Dörtlü*'sü 1847 ürünüdürler. Schumann'ın senfonileriyle Liszt'in senfonik şiirleri 1841'den sonra ortaya çıkarlar (Schumann'ın Birinci Senfonisinin tarihi). Ayrıca, Wagner'in Meyerbeer çizgisinde, Verdi'nin Donizetti çizgisinde gittiğini biliyoruz opera alanında: Her iki besteci de kendilerine özgü müziklerini bulmadan önce pek belirgin olmayan bir evreden geçmiştir. *Lohengrin* 1850 ürünüdür, *Tristan* 1858'de bitmiş; *Rigoletto, Trovatore* ve *Traviata* 1851-1853 yılında ortaya çıkmıştır.



F.G.Lepaulle: *La Sylphide* Balesinde *Marie ve Paul Taglioni*

Dördüncü kuşak romantik kuşakların çocuklarıdır. Her şeyden önce ulusal okulların başını çekenlere bir akım türünü temsil edenlerdir bunlar. Bruckner (1824-1896) ile Hugo Wolf (1860 doğumlu ama 1897'den sonra ürün vermiyor) Wagnercilikten yola çıktılar ve Avusturya müziğini sürdürdüler; Brahms'ın (1833) romantizmi Beethoven ve Schumann'dan gelir; Çaykovski (1840-1893) Ruslar arasında Batı'ya en dönük olanıdır; Grieg (1843) Norveç okulunu, Smetana ile Dvorak Çek okulunu temsil eder; Gounod ya da Bizet, Reyer ya da Saint-Saëns değişik biçimlerde Liszt'in, Wagner'in, Berlioz'un damgalarını taşırlar.

Biraz karma bir topluluk oluşturmuyorlar mı? Değil; çünkü bu besteciler romantizmin büyük ustalarını yakından tanımışlardır, onların okullarında yetişmişlerdir, onların ortaya koydukları tür ve biçimleri sürdürmüşlerdir. Örneğin Saint-Saëns'ın ya da Smetana'nın senfonik şiirleri Liszt'ten gelir; Saint-Saëns ya da Bizet'in operası Berlioz'suz ortaya çıkamazdı; Brahms'ın müziği Schumann'dan yola çıkmadıkça düşünülemez.

Romantizmin bu mirasçılarının eldeki malı çarçur ettiklerini düşünmek hiç doğru olmaz. Tam tersine onlar bu kalıtı zenginleştirmişlerdir. Ya akıma taze kan verebilecek biçimde ulusal kaynaklara gitmişler; Çeklerin yaptığı gibi; ya da Brahms'ın son piyano parçalarında (op.116/9), Wolf'un Lied'lerde, Bruckner'in dönüşlü biçimdeki senfonilerinde yaptığı gibi akımı son sınırlarına dek genişletmişlerdir; bunun sonucu olarak tonal dilde bir devrim artık kaçınılmaz olmuştur. Romantik kalıtın daha bütün olduğu opera alanında bile (hem de sadece Wagner operasında değil) dördüncü kuşak bestecileri ortaya gerçekten canlı ve özgün yapıtlar koymuşlardır: *Carmen* (1875) ya da *Evgenya Onegin*'i (1878) düşünelim. Beri yandan, Wagner 1882 yılına kadar (*Parsifal*) ve Verdi 1893'e kadar (*Othello* 1887, *Falstaff* 1893) ürün vermeyi sürdürdükleri için, korkunç bir üçüncü kuşak rekabeti söz konusuydu.

Armoni ve Ezgi

Klasik ezginin temel özelliği dörder ölçülük bütünler oluşturmasıdır; başka deyişle, iki, dört, ya da sekizer ölçülük parçalara bölünebilmesidir. Klasik müzik temalarında bu yapı, açık ya da gizli, bir yasa durumuna gelmiştir. Romantizm bu yasadan tümden vazgeçmeden, yasanın köşeliliğini yumuşatıp daha akılcı bir çizgiye dönüştürmüştür. Beethoven bile, on ikinci dörtlünün adagiosunda olduğu gibi, zaman zaman bu özgürlüğü kullanmış, romantiklerde ise bu örnek giderek çoğalmıştır. Bunların arasında en çarpıcı olanı Berlioz'un *Fantastik Senfoni*'sinin gençliğin saflığını canlandıran giriş temasıdır. Schumann'ın IV. Senfoni'sinin, girişini, Liszt'in *Bénédiction de Dieu dans la solitude*'ünü, Chopin'in *Berceuse*'ünü sayabiliriz. Mendelssohn'da *İskoçya Senfonisi* başlangıcında, bu dörtleme yasasına bağlı kalarak sonsuza doğru nasıl bir açılım yapılabileceğini görüyoruz.

Bu dörtleme ilkesine bağlı olarak ölçülerinde de iki ya da üç vuruşlu olmasını da görüyoruz. Romantizm aslında beş ya da yedi vuruşlu ölçüleri pek seyrek olarak kullanmıştır. Berlioz *Traité d'instrumentation*'unda bunu söz konusu eder. İlk kullananlardan birisi beş vuruşlu koro parçaları yazan Reicha'dır. Boieldieu *Dame Blanche*'ında, Georges'un aryasında Reicha'ya öykünür. Chopin ise Birinci do minör Sonat'ının Larghetto'sunda beş vuruşlu ölçüyü kullanır.

Romantik ezginin anlatım akışını genişletip biçim anlayışını yumuşatan bu özgürlüğe karşılık bir başka akım, özellikle Beethoven'in son sonatlarında rastlanan ve senfonik müziğin giderek daha önde gelmesiyle güçlenen, ezginin kırılması akımını görüyoruz. Schumann'ın pi-

yano parçalarının (*Kreisleriana*, *Papillons*) bütün büyüsünü yaratan budur, ezginin binlerce kıvılcım halinde parçalanması ve birden yok olmasıdır.

Aynı şekilde, Klasik dönem ezgisi dörtlü yasasına bağlı olduğu oranda tonaliteye de sıkı sıkıya bağlıydı. Romantizm tonaliteyi bırakmaksızın, başkarımlarla (altération), sık sık ton değiştirimleriyle ondan kurtulmaya çalışmıştır. Fétis bu olayı ilk kez Chopin'de görmüştür. Ama en bilinen örnek Wagner kromatizmidir.

Ezgideki özgürlüğün lirik deyişle atbaşı gittiğini belirtmeden geçmeyelim. Müziğin akışını giderek sanatçının iç dünyası yönetir. Yukarda söz konusu edilen özellikler daha çok Alman Romantizmi'nde ve Berlioz'da görülüyor; sahneye bağlı olan İtalyan müziği önceleri bu özgürlüğe karşı çıkmıştır; ama gerçekten öyle midir?

Romantik yılların operası (Verdi'nin *Il Trovatore*'sine kadar olan dönem) dörtleme yasasını ve bu yasaya bağlı ezginin niteliğini olduğu gibi korumaktadır. Kazandığı başarının önemli bir bölümünü de bu sağlar. Gene de Rossini, Donizetti ve Bellini'nin operasını Cimarosa, Paesiello, Paër ve Mayr'ın operası ile karşılaştırırsak, bir önceki dönem operasına göre oldukça belirgin bir gelişme görürüz. Müzik dili başka türlü parlamaktadır: Ezgi, önceki dönemin tanımadığı oranda bir anlatım yumuşaklığı kazanmıştır. Sesin çalgısal çevikliğine gene de yüz vermekle birlikte duyuları okşamasını da istemektedir. Her şeyden çok da bunu sevginin anlatımında kullanmakta, ikili geçitlerde, Balzac'ın *Massimila Doni*'de anlatım gücünü övdüğü, birbirine kaynaşmış iki yüreği simgeleyen bu yumuşak aralıkları ele almaktadır. Buna benzer parçalar çok büyük üne kavuşmuşlardır: *Norma*'nın "Casta diva"sı, *I Puritani*'nin dörtlüsü, *Lucia di Lammermoor*'un altılısı. Bugün belki eleştiriliyor bunlar, ama Méhul'ün daha 1808'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne verdiği bir raporda Fransız müziğinin solukluluğunu ve kuruluğunu gidermek için sıcak ve canlı bir kan aşısı yapmak gerektiğini belirtmiş olduğunu unutmamak gerekir. İşte bu taze kan İtalya'dan geldi.

Gerek kendi doğaları, gerek kullanışları dolayısıyla armoni ile ezgi çok yönlü ilişkiler içindedir; bu yüzden gelişimleri koşut bir çizgi izler. Klasik dönem armonisi kabaca iki özellik gösterir: Ton ve mod'a bağlılık; uyuşum ile kakışımın (dissonance) kesin karşıtlığı. Klasik ezgi eksen yöresinde döner dolaşır, romantik ezgi ise fırsat bulunca bundan uzaklaşır. Üç-beş uygusu klasik armoninin temelidir. Oysa romantik müzik için temel olmaktan çıkmıştır bu, ya da güçsüz bir temeldir. İki ünlü örneği Beethoven'den alabiliriz: *Eroica* senfonisinde ana temanın dönüşü; *Do minör* senfonisinde ikinci scherzo ile final bağlantısı. Uzak tonlara yapılan değiştirimlerin romantik bestecilerde çok sevildiğini söyleyebiliriz: Schumann'da, *Fantastik Senfoni*'de, sayısız örnekler var. Romantik armonide armoni yürüyüşlerinin, yani bir tondan öbür tona geçen kalıp bağlanışların, özellikle de aşağı doğru inicilerinin çok kullanıldığını görüyoruz. *Norma*'nın finalinde, *Tristan*'ın III. perdesinde, Isolde'nın ölümünden hemen önceki kesiminde buna örnek olabilecek güzel geçitler vardır.

Kuramcılar, kuralları pek fazla değiştirmeden, romantik armoninin bu yeni yapısını belirtmişlerdir. Armoni yönünden var olan bir "kaygı", müziği artık bir matematik bilimi olarak ele almayan kitaplarda bile görülmeye başlanmıştır. Kendisi de besteci olan Lacépède, 1785'te yazmış olduğu *Müzik Estetiği*'nde, kural olarak sadece duyguyu almak gerektiğini belirtmiştir. Birçok yönden ilginç olan Monsigny, 1816'da, artık kromatik armoninin de yerleşmesi gerektiğini ileri sürer; oysa klasik armoninin temeli diyatonik'tir. Monsigny kromatik seslerin hem tona hem de ton dizisinin içine girdiğini söyler. Reicha, 1818 tarihli *Kompozisyon Dersleri ya da Uygulamalı Armoni* adlı kitabında koşut sekizli ve beşliler arasında da kabul edilebilecek olanların var olduğunu söyler ve yalnızca kulağın bu konuda son yargılamayı yapacağını ileri sürer. Colet, yirmi yıl sonra, *Panharmonie musicale* adlı yazısında, tutkuların karşamasını anlatmak için ardarda kakışımlar (dissonance) kullanılabileceğini söyler. Bu ko-

nuda en doğru yargı belki de Vitet'nin yargısıdır. Vitet romantik armoninin temellerini ve belki de uygulamadan çok niyetlerinde olan devrimci yanını belirtir: "Müzikte romantizm mi yapmak istiyorsunuz, armoni ustasına başvurun, ama tutkulu bir armoni ustası olsun bu. Öyle ki hiç pişmanlık duymadan kontrpuan yanlışları yapabilsin. Tek başına ezginin size söyletemediği şeyi orkestrasıyla anlatmaya çalışacaktır. Artık böyle müzik dinlerken ruhunuzda bir boşluk kalacağını düşünmeyin; bütün istekleriniz yerine gelecektir" (*le Globe* 15.1.1825).

Kontrpuant

Kontrpuant iki ya da daha çok temanın birlikte duyurulması sanatıdır ve önemli uygulamalarından birini füg'de bulur. Romantik müzikte özel bir yer almıştır. Çağın bestecileri füg'ü çok severlerdi. Örneğin Beethoven'i ele alırsak, sonat op. 106'nın sonundaki anıtsal füg, op. 137 olarak dördülün sonuna konup ayrı olarak yayınlanan füg, *IX. Senfoni*'de koronun iki değişik temayı aynı zamanda ele alışlarını görürüz. Son sonatlarda ve son dördüllerde fugatolar da oldukça boldur. Romantik dönemde bu örnekler daha da çoğalıyor. Berlioz *Fantastik*'in sonunda Walpurgis gecesi teması ile *Dies Irae*'yi işittiği yerde füg'ün parlak bir örneğini vermiştir. Liszt *Tasso*'da, *Faust Senfonisi*'nde, *Les Préludes*'de ve *Hunların Savaşı*'nda aynı şeyi yaptı. Wagner *Tannhäuser* üvertüründe bunu anımsar, *Meistersinger*'de ve *Götterdämmerung*'da sürdürür.

Bu sevgi öğretim alanında da görülüyor. Reicha, Konservatuar profesörü olarak, Berlioz, Liszt, Onslow, Gounod ve Franck'ı kontrpuanın disiplinli okulunda yetiştirilmiştir. Reicha, kendi yazmış olduğu otuz altı füg'de de gösterdiği gibi, klasik dönem kontrpuan ve füg'ünden daha esnek bir anlayış getirdi. Daha fazla ayrıntıya gitmeden, Romantizm'in, hocalarının ve öğrencilerinin, müziğin etki ve etkililiğini buluş özgürlüğünde, anlatımın dokunaklılığında aradıklarını, salt biçimsel kurallara uymayı pek düşünmediklerini görüyoruz.

Bu bakımdan, çeşitleme gibi bir tür ve biçimin, bu çağın başlıca biçimi olduğunu söylemek yanlış sayılmaz. Daha önceki dönemde, çeşitleme, biraz yüzeyde kalan bir süslemeyle çalış demekti; parmak çevikliği göstermeye yarıyordu. Şimdi ise işe duygu karışıyor ve biçimsel açıdan bir iç değişimi sayılabilecek bir olgu ortaya çıkıyor. Beethoven özellikle *Diabelli'nin Bir Valsi Üzerine Çeşitlemeler*'inde (1822) temanın nasıl parçalanıp nasıl başka bir biçimde yeniden kurulacağını gösteren yolu önümüze seriyor. Bu tür gelişimi son yapıtlarından pek çoğunda uygulamıştır: *IX. Senfoni*'nin andante'sinde, op.111 Arietta'sında, do diyez minör dördülün andante'sinde: Müzik bir anda düşünsel bir olaya bürünüyor ama biçim yönünden sürekli buluşa kucağını açıyor.

Romantik besteciler bu yolu izlediler. Schumann bu yolda hepsinden çok parladı. Schumann gençliğinde bu tematik parçalanmayı çok sevecektir; dahası müzik dışında gelen bazı çağrışımların uygulaması olan nota dizilerini bile tema yapacaktır. (*Abegg Çeşitlemeleri, Carhaval*'de Asch harfleri üzerine çeşitlemeler); bunu yaparken *Diabelli'nin Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler*'den daha uçarı alaylarının bilerek izlenen karşılığıdır. Daha sonra, 1834'te, yirmi dört yaşındayken, Baron von Fricken'in bir teması üzerine anıtsal *Etudes symphoniques*'i yazar. Bu bir müzik öğretisidir sanki, ama okul öğretisi olmaktan çok uzaktır; çünkü *Etudes symphoniques* başlığının altına "çeşitleme biçiminde" diye yazmakla bu türün gereklerinin ötesinde özgürlükler kullandığını bize anlatmak istemiştir. Her bir parça ana temayı çok az değiştirerek değiştirecek biçimde süslemeci kalır. Schumann, daha gözüpek yapıtı, iki piyano için *Variations symphoniques*'de, genişletici çeşitleme biçiminde Beethoven'in gerçek ardılı olduğunu gösterir. Brahms, *Haendel'in Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler*'inde (1861), *Pagani-*

ni'nin Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler'inde (1863) aynı olanakları işlemiştir. Buna karşılık Mendelssohn, *Variations sérieuses* (1841) adlı çeşitlemelerinde, Schumann'ın *Etudes symphoniques*'lerindeki anlayışı sürdürür. Gerek piyano, gerek orkestra için Brahms, Schumann, Mendelssohn ve Liszt'ten alabileceğimiz pek çok çeşitleme örneğini en uçta bir örnekle sınırlandırmak istiyoruz: Liszt'in *Si minör Sonat*'ı. Bu dev yapıtta (1853), sonat biçimi geleneksel sınırlardan kurtulmaya yönelir, yarım saatlik kesintisiz bir müzik, sahne aksiyonuna benzeyen gerçek bir müzik aksiyonu içinde, üç ana temanın değiştirimleri bir olaylar zincirini yaratır.

Romantizm'in çeşitleme biçimine olan düşkünlüğünü, bu biçimin duyguları anlatabilme olanaklarının yanısıra yaratı alanını sürekli yenileme gücünde görmek gerekir. Burada esinin sürekli patlamaları vardır.

Çalgılama

Çalgılama, Romantizm'in yeni etkiler bulduğu alanların sonuncusudur. Burada söz konusu olan, yalnızca meslek adamlarını ilgilendiren bir teknik sorun değildir: O çağda yaşayanlar gerçekten bir değişimin etkisini duymuşlardır ve bu değişimin de önemli bir alanda, orkestra alanında olduğunu farketmişlerdir. Daha 1813'de bakır üflemelerin *Tancredo* operasında patlayışları genç Rossini'ye *"signor vacarmini"* (Bay Patırtı) takma adını verdirtmiştir. Meyerbeer'in *Robert le Diable*'ında manastır sahnesinde Bertram'ın trombonu bütün operaya korku ve dehşet damgasını vurdurtur. Berlioz'un karikatürleri, bakır fırtınaları yaratan bir tüm-orkestra çalgıcısı gibi gösterir onu. Orkestra birçok bakımdan romantik dönemin aynasıdır. Kaldı ki, eski dönemlerde kontrpuant, armoni, akustik kitapları nasıl ortaya çıkmışsa, romantik dönem, *Traité d'instrumentation* (Çalgılama) adlı kitabıyla, romantiklerin en tutkulusu olan Berlioz'a ve başkalarına bu konuda esin kaynağı olmuştur.

Romantik orkestralamadaki buluşlar, Berlioz'unki dışında, salt senfoni alanında Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann ve Brahms'ın senfonik yapıtlarından çok -çünkü bunlar Beethoven senfonisinin ardından geliyorlardı-, programlı müzikte ve özellikle operada ortaya çıkmıştır. Öte yandan, orkestralama sorunları çalgıların yapımıyla ilgili teknik sorunlara, kimi kez de yeni bulunan çalgılarla bağıntılıdır. Yaylılar dışında bütün çalgılar güçlerini çoğaltan ve çevikliklerini kolaylaştıran gelişimlerden yararlanmışlardır. Erard'ın değiştirdiği piyanoyu düşünün, harpı, ünlü M.Sax'ın ele aldığı bakır çalgılar ailesini, İngiliz kornosunu (XVIII. yüzyılda bulunmuştur), bas klarneti düşünün. Buna koşut olarak da, parlak etkileri, gücü ve orkestradaki çalgıcı sayısını çoğaltma yoluna gidilmiştir.

Bu yeni kazanımların iki sonucu oldu. Bir yanda tınılar paletine daha canlı, daha parlak renkler geldi; bir yanda da orkestranın gücü, yoğunluğu, ses dengesi arttı. Orta ses genliğinde olanaklar çoğaldı; yaylılar bütüne dengeli bir şekilde yanıt verecek duruma geldiler. Operada, bu genişleyen orkestra hem parlaklık kazanacak, hem de önem ve güç sağlayacaktır: *Tristan*'ın 3. perdesinin başlangıcındaki İngiliz kornosu etkisine varan Wagner orkestrasını, ya da *Aida*'nın ünlü trompetlerini gözönüne getirelim. Bu ses gerecinin gelişmesi müzik dilinin gelişmesine koşuttur, bütün alanlarda her ikisi de daha dolgun, daha elegelir olmuştur..

Bir yanda orkestra kalabalıklaşırken, öte yanda bazı çalgıların renkleri ve tınılarındaki özel anlatım gücü ortaya çıkartılıyordu. Senfoni, temaların karşılıklı alışverişi üzerinde kurulmuştur. Oysa romantik orkestra çalgıları karşılıklı konuşturur. Temaların zıtlıklarıyla çalışmak yerine tınıların karşıtlıklarını öne alır. Boieldieu bile *Chaperon rouge* adlı uvertüründe partiturda Chaperon rouge ile kurdun konuşmalarının çalgıların konuşmasıyla elde edildiğini



"Il Signor Tambourossini ya da Yeni Melodi"

belirtmiştir. Kurt'u fagot, "Chaperon rouge"u ise keman ve flütler temsil ederler. Boieldieu örneği daha da çoğaltılabilir; Weber, Rossini, Meyerbeer, Berlioz gibi besteciler bir opera kişisinin duygularını, davranışlarını ortaya çıkarmak istediklerinde, şarkıyı orkestra topluluğundan ayırıp, kolayca belirlenen bir solo şarkıyla katlarlardı: *Harold en İtalie* buna örnektir.

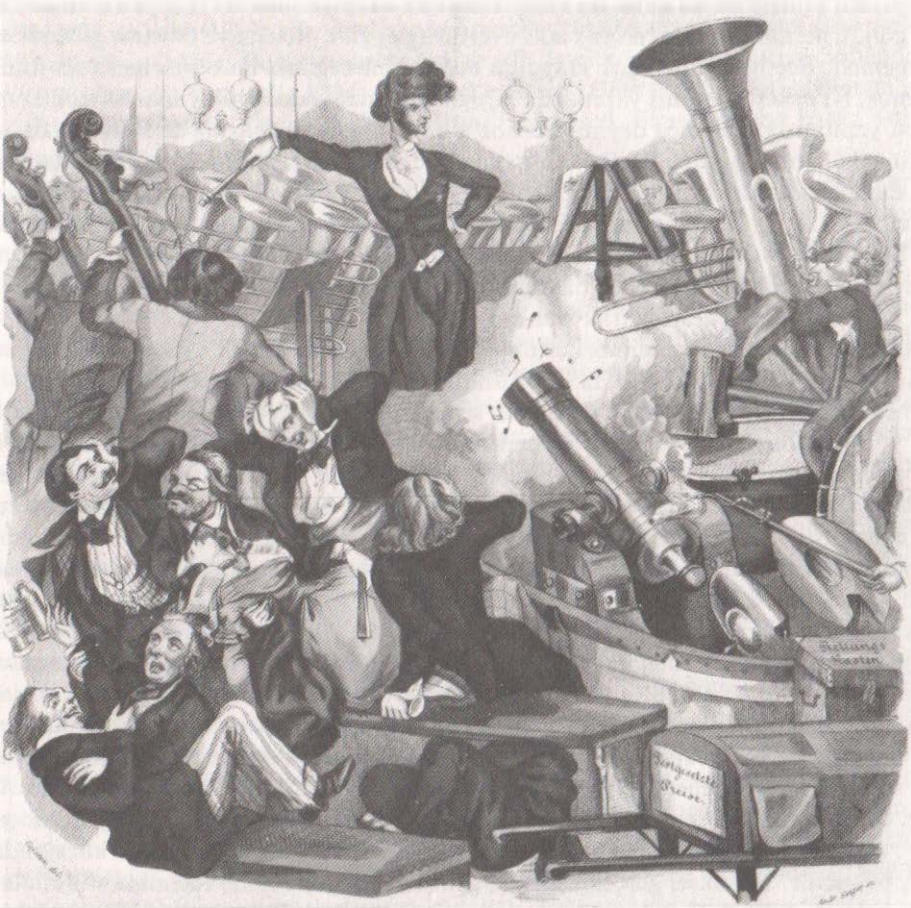
Bu çeşit çalgı sololarının, klasik dönemin dramatik ya da dinsel müziğinde eksik olmadığı ileri sürülebilir. Bunun yapıtı şöyle olabilir: Bir yandan orkestra kalabalığı o denli fazla değildir, öte yandan ve özellikle, bu çeşit soli'lerin obligati çalgılar olarak konsertan bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Suna karşılık Weber, Rossini, Meyerbeer ya da Berlioz'da solistin belirtilmesi, o tınının belirtilmesi, yepyeni bir dramatik niteliğe dönüşür; yapıtın programıyla ya da sahne gerekleriyle ortak bir yönü vardır. Romantik dönemin konçerto (concerto = savaş) anlayışı da bu görüşle ele alınmalıdır. Romantizm çalgı renklerinin seçiminde bazı çalgılara daha çok eğilim göstermiştir: Weber'de kornoyu (*Freischütz*'ün ilk uyguları, *Oberon*'un ilk

üç notası) Boieldieu'de de gene kornoyu buluyoruz (*Dame Blanche*'ta üflemeler arasında kornolara verilen yer); Mendelssohn'un *Bir Yazdönümü Gecesi Düşü*'ndeki noktürnde bir lied gibi gelişen, doğanın sesini duyuran korno solosu. Sonra klarnet var: Belki ünlü Mozart örneklerinden yola çıkan Weber, klarnet için konçertolar yazdı. *Freischütz* üvertüründe Max'ın ana temasını, *Oberon*'da Huon'un temasını klarnet dile getirir; daha sonra, Wagner, *Tannhäuser*'de Tannhäuser temasını klarnete söyletir; Brahms, gizemli ve lirik klarnet sesi ile beşlisini yazacak, klarnet ve piyano için sonatlar besteleyecektir. Son olarak, Schumann'ın *Manfred* uvertürünün sonunda klarnetin çağrısını anımsayalım. Çalgı burada kornoların bir dimiuendo'su içinde çölde tek başına haykıran bir ses gibi ortaya çıkacaktır. Sonra obuanın içe işleyici sesini biraz titrek ve yorgun bir ağırlıkla kalınlaştıran İngiliz kornosu var: Berlioz, *Rob-Roy*'da, *Carnaval romain*'de Cellini'nin temasında, *Damnation de Faust*'ta (bırakılmış Marguerite'in ritorneli) bu çalgıyı kullanır. Schumann *Manfred*'de, Wagner *Tristan*'da bu çalgıyı kullanırlar. Daha kalın sesli üfleme çalgıları, bas klarnet, kontrafagot, tuba, özellikle Meyerbeer'de, katı ya da korkutucu duygulara daha derin bir anlatım katacaktır. Yaylıların viyolası gözdedir. Berlioz'un *Harold en İtalie*'si aslında viyola için bir konçertodur. Méhul, *Uthal* adlı operasında kemanları kullanmaz, böylece orkestra rengine bir loşluk sağlar, Marschner, Méhul'ü izler ve *Hans Heiling* operasının ikinci perdesinde ormanda kaybolmuş kızını bekleyen annenin karanlığa kulak verişini viyola ile anlatır.

Bütün bu örnekler hiç kuşkusuz sınırlı değil. Bu örnekler şu temel düşünceyi açıklamayı amaçlamaktadır: Romantik orkestra, klasiklerin yeterli gördükleri salt bir hoşlanma ya da bir denge yerine, çalgıların anlatımsal özelliklerini tek tek ya da toplu olarak, insan doğasına ve sahne kişilerinin gelişimine uygun biçimde ele almaktadır. Bütün tür ve biçimlerde, Romantizm, iki ayrı kutba doğru iki karşıt yönelim gösterir: Bir yandan dışa dönük etkilerle tam hedefine varmak, öte yandan kendi içine dönük düşüncelere dalmak ister, Orkestrada da bu davranışın yankısını görürüz: Yer yer, daha önceki dönemlere göre, daha olgun daha parlak olur, yer yer o zamana kadar bilinmeyen köşelere erişmeye çalışır. Orkestra, sesten ve piyanodan daha çok, çeşitlenen ve zenginleşen çalgılamasıyla Romantizm'in damgasını taşır. Romantizm'in seçtiği devinim alanının bize bıraktığı en değerli kalıt budur, orkestradır.

Türler

Ortaya çıkardığı biçimsel buluşlarla güçlenen Romantizm bütün müzik türlerine yeni bir damga vurdu. İlkin, klasik dönemin sanat anlayışının tam olarak geliştiği senfoni türünü kökten değiştirdi. Senfonik anlayışın öbür türlere, sonata, dördülc ve oda müziği topluluklarına yankıyan anlayışını da değiştirdi. Duygu ve dramatik gerilim senfoniye giderek daha çok egemen olmaya başladı. Aslında, bu duygu ve vurgulama yepyeni bir şey değildi; her şeyden önce Beethoven, yapıtları boyunca, böyle bir kökten ve geri dönülmez damga vurmuştu. *Eroica, Pastoral* gibi başlıklar bunun tanığıdır. Mozart ve Haydn'ın yapıtlarında da başlıklar görülmesine karşın bunlar başka anlam taşırlar. Bunun ötesinde, Beethoven'in esininin yapısı, müziğindeki deyiş, o zamana dek görülmemişti: Motiflerin birden ortaya çıkışı, karşıtlıkların sürtüşmesi, tematik çalışmadaki bizi zorlayan yoğunluk. Tieck ve Jean-Paul Richter gibileri için Romantizm daha *Do minör Senfoni*'de bile tam olarak gerçekleşmişti (1806). Kaldı ki üç yıl öncesinin *Eroica*'sı bile aynı kertede inandırıcı bir örnek olabilirdi. Romantiklerin en ateşlisi Weber için *La majör Senfoni* (1812) sınırları aşıyor, Beethoven'in düşünce sağlamlığına kuşku düşürüyordu. *Freischütz*'den üç yıl, *Euryanthe*'den bir yıl sonra gelen *IX. Senfoni*, demek ki romantik dönemin damgasını tam olarak taşır. Böylece, Beethoven bu senfoniyle bize sı-



"1846 yılında bir konser". Bir konser yönetcn Berlioz'u hicveden resim

nırlarının ötesine senfonik biçimin parçalanmadan geçemeyeceği bir *terminus ad quem* veriyor.

Gerçekten de, Beethoven'in ardılları yazdıkları senfonilerde ondan daha ileri olamadılar. Gelişim bölgesi Schubert, Mendelssohn, Schumann ve hattâ Brahms'da bile o denli sıkı, o denli sağlam değildir; onlarda bu türün sınırları konusunda bir bilinç olmadığı gibi bu sınırları aşma eğilimi de yoktur. Çıkış noktası eninde sonunda Bruckner senfonisidir, ya da Fransa'da Berlioz senfonisi (yani iki temalı sonat biçimine karşılık dönülü bir biçim).

Öte yandan, Beethoven'in *Dokuzuncu* ile korolu senfoni olarak getirdiği yenilik, başka değerli örneklerle sürdürülmemiştir. Kuşkusuz *Faust Senfonisi*'nde Liszt, karşılığı olmayan, özgün bir final korosu koymuştur; fakat *Faust Senfonisi,* her biri üç temel kişiliği simgeleyen üç bölümüyle, gerçek anlamda bir senfoniden çok bir senfonik şiirdir. Beethoven'in kalıtını Almanya'da senfonileriyle en iyi Schumann ve Brahms sürdürürler. Bu yapıtlar, büyük lirik esin, sıcak bir orkestralama ile, sağa-sola sapmadan geleneksel gelişim kurallarına uymayı denemişlerdir.

Senfoni Fransa'da da güzel örnekler vermiştir. Gossec (ölümü 1829, *Fantastik*'ten bir yıl önce) gibi, Cherubini (*Abéncérages* adlı uvertürüyle) gibi, Reicha ve Onslow gibi adlar küçük görülmemeli. Beethoven'den çok Haydn'a bağlayabileceğimiz bu bestecilerin senfonileri, iyi kurulmuş, iyi orkestralanmış yapıtlardır. Çılgınca olmamakla birlikte inandırıcı bir soluk dolaşır bu yapıtlarda. Çılgınca deyimi Berlioz'a daha uygun; *Fantastik*'te Romantizm'in en uç noktası yakalanmış gibidir. Beethoven'in kendine inanmışlığı yerine, kendini gösterme tutkusu, ya da daha yumuşak bir yargıyla, Lélio'nun gösterişçiliği yer almaktadır. Berlioz'un "şaplantı teması" dediği temanın zaman zaman dönüşü üzerine kurulmuştur. Bu saplantı teması, sonat biçiminde, valste, pastoralde ve marşta durmadan ele alınır. Bir bakıma dönülü bir biçimdir; böylece Franck da kendi payına *Re minör Senfoni*'nde (1886-1888), Liszt'in, Wagner'in örneklerinden yararlanarak bunu uygular.

Aslında romantik dönemin orkestra yapıt türü senfonik şiirdir. *Fantastik,* Liszt'in ilerde yaratacağı, Berlioz'un ise *Lélio*'da ve *Harold en Italie*'de en çok yaklaştığı senfonik şiir değildir henüz. Ne var ki *Fantastik*, "saplantı tema"sı ile Liszt'e, senfonik şiirde "itici-yürütücü tema"yı esinlendirmiştir. Liszt on iki senfonik şiir besteledi. Bu yapıtlar çeşitlilikleri içinde belli bir bütünlük gösterirler: Somuttan soyuta doğru bir yükseliş, simgelerin giderek daha genişlemesi. Resimsel anlatıma en yakın olan *Hunların Savaşı*'dır. Bunda Liszt, Kaulbach'tan esinlenmiştir. Temel düşünce, paganlığa karşı hıristiyanlığın yengisidir. *Le Tasso* (1849) bir kişinin yaşamını ve bazı tarihsel olayları dile getirir: Este hanedanının prensesine tutulan ozanın hapsedilmesi. *Mezappa* (1851) gene tarihsel bir çerçeve içinde kişisel alınyazısını ortaya koyar ve Byron'ın şiirini adım adım izler: "Koşuyor, düşüyor ve bir kral olarak dikiliyor". Liszt şu üç ögeyi ele alır: Delicesine bir at koşuşu, düşüş ve ilk kahramanlık temasının sonda utkuya varışı. *Hamlet* (1858, o da çok bilinen bir kişisel alınyazısı) yanında *Prométhée*'nin (1850) bireysel talihsizlikleri ardından toplumsal tragedyalar, başarıya ulaşamamış devrimler gelir: *Ungaria* (1854), *l'Héroïde funèbre* (1866), Daha sonra da Liszt insan alınyazısının evrensel sorunlarına yükselir: *Les Préludes* (1854) Lamartine'in şu sözlerini dile getirir: "Yaşamımız, ölümün ilk ve törensel sesini duyurduğu o bilinmeyen şarkıya bir dizi prelüdden başka nedir". *Prelüdler* Lamartine için olduğu kadar Liszt için de sevgidir, doğanın kucağında avunmadır, övünçtür. Müziksel gerçekleştirme, genişleterek çeşitlenme biçimine yakın olarak bir temayı giderek daha değişik biçimlerde geliştirir. Motifler kısa ve belirgindir, ardında gelen gösterişli ton değiştirimleriyle çok sıcak bir biçimde geliştirilir. Liszt, bu yapıtta her zaman kabul edilen bir başyapıta erişmiştir. *Les Idéals* (1857) de daha inandırıcı olmakla birlikte aynı yolla geliştirilir. Liszt, üç bölüme şu başlıkları koymuştur: "Atılış, düş kırıklığı, etkinlik". Bunlar bir "büyük bitiriş"le sona erer. Aynı düzeyde bir esin ürünü olan *Ce qu'on entend sur la montagne* (Dağda Duyulan) Hugo'nun şiirini izler. Burada, uzayın boşluklarında arplerle iki ses sarmaş dolaştır: Doğa ile insanlık. Hugo'dan daha çok tanrıya yönelik olan Liszt, dinsel bir hava taşıyan güzel bir temayla senfonik şiiri bitirir. En son şiir olarak da *Orphée* (1854), bestecinin kendi yazgısının simgesi gibidir. Bu kez ne bir karşıtlık, ne de bir çıkmaz: Tatlı ve yüce bir gelişimi, madde dışı kucaklayan bir genişlikle müziğin yücelişi, Liszt'in belli başlı senfonik şiirleri işte bunlardır.

Müzik eleştirmenlerinin oklarına hedef olan şeyin ne olduğu anlaşılıyor: Bu yapıtlar yazından gelme bir konuya bağlanmıştır. Aslında, sanatların birleştirilmesini amaçlamış olan bir dönemin örnek türleri sayılmalıdır bunlar. Öyle de olsa, romantik müzik bestecileri bu "programlı müzik"lerin programhlığını kötüye kullanmışlardır sonunda: Yazılmamış operaların uvertürlerini yazarak (Mendelssohn ve Berlioz gibi), onları gerçek senfoni yerine koyarak (Schumann'ın *Manfred*'i gibi), ya da bu tür yapıtları sahne yapıtları sayarak (Liszt'in *Faust Senfonisi, Dante Senfonisi* gibi; ne denirse densin, programlı müzik yeri doldurulamayacak

bir yaratı türüdür. Bütün ulusal okullarca benimsenmiştir. Fransa'da *Djinns* (1883), *Chasseur maudit* (1882), *Psyché* (1887) adlı yapıtlarıyla Franck ve bugün seyrek çalınan *Rouet d'Omphale* (1871), *Phaéton* (1873), *Danse macabre* (1874) adlı yapıtlarıyla Saint-Saëns; Bohemya'dan Smetana (*Ma vlast,* "Vatanım", 1874), Norveç'te Grieg (*Peer Gynt,* 1874). Nihayet, programlı müziğin izlediği yaratı çizgisi, R. Strauss'un, Dukas'nın, Fauré'nin, bir başka dönemde yer alan yapıtlarıyla son bulur.

Opera ile senfoni arasında, romantik dönemin örnekler verdiği bir başka alan kalmaktadır: Bale müziği alanı. Evet, dans ile müzik bütün ülkelerde her zaman yanyana olmuştur. Romantik dönemde halk dansları (Macar, Polonya, Rus), piyano ya da orkestra müziğini zenginleştirirken, bale, bu dönemde kendine özgü bir yer almaya başladı. Bale, opera içinde yer almakla birlikte yavaş yavaş ondan ayrıldı. *Robert le Diable*'deki ünlü rahibeler balesini düşünelim. Bu, XVIII. yüzyılın başında Fransa'da doğmuş olan opera-bale türüne yakındır. Bu bakımdan romantik bale daha çok bir Fransız olgusu sayılır. Bale, önce Gardel'in *Paul et Virginie*'si (1806) ve 1830 yıllarının *Dieu et la Bayadère, Ali Baba, Les Révoltes du sérail* gibi "doğu" konularıyla egzotik bir kimlikle ortaya çıkar. Sonra, Meyerbeer ile, fantastik bir renge, kara romantizme bürünür; ve balenin başyapıtları bu türden kaynaklanır: Taglioni'nin koreografisi ve Schneitzhoefer'in müziği ile 1832 yılında *La Sylphide*, Gautier'nin konusu, Adam'in müziği, Coralli ve Perrot'nun koreografisi ile 1841 yılında *Giselle* sahneye konur. Bu iki yapıt ünlü birkaç balerinin de rekabetine neden olacaktır: La Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi. Artık bu tarihten başlayarak, yıldız balerin, romantik dönemin ve tiyatro yaşamının ünlü bir kişisi olacaktır. İkinci İmparatorluk döneminde bale ve baleciler, opera ve şarkıcılardan daha önemli bir konuma çıkacaklardır; bu dönem, Léo Delibes'in *Coppélia*'sı, *Sylvia*'sı, *Source*'u, Gounod'nun *La Reine de Saba*'sı dönemidir. Bütün Avrupa bu Fransız modasını sürdürür. Viyana'da J.Strauss, Suppe, Norveç'te Grieg, Bohemya'da Smetana ve Dvorak baleler yazarlar. Rus okulu Korsakov'un yapıtlarıyla, (*Şehrazad, Kar gülü*), Çaykovski'nin *Kuğu Gölü, Fındıkkıran*'ı ve *Uyuyan Güzel*'i (koreografiler Petipa) ile erişilmez bir üne kavuşur. Romantik dönemin bale bestecileri, zayıf bile olsalar, Weber'in *Oberon*'undan, Mendelssohn'un *Bir Yaz Gecesi Düşü*'nden beri fantezi, incelik ve gizli güçleri ele alan, gizli güçleri yansıtan müzikler yazmışlardır, denilebilir. Bale bu çağın müziğinde bulunan şiir ve peri masalı düşünü bir bakıma somutlaştırmıştır.

Romantizm insan sesi ile söylenen türleri çok sevmiştir. Daha önce ele alınmış olan operanın yanısıra halk şarkısına, romansa ve lied'e bir göz atalım.

Halk şarkısı bütün ülkelerde yazarların ve müzik bilimcilerinin dikkatini çekmiştir. Fransa'da George Sand'ın romanlarında Berri şarkılarını sergilemek için önemli bir yer ayırmış olduğunu anımsayalım: *la Mare au diable, la Petite Fadette, Jeanne,* ayrıca yazarın romanlaşmış anıları olan *l'Histoire de ma vie.* Chateaubriand da gezileri sırasında değişik ülkelerin şarkılarıyla ilgilenmiş ve *İngiliz Edebiyatı Üzerine Deneme*'sinde halk şarkıları ve ballad'lara yer ayırmıştır; ve böylece bir müzik gözlemcisi görevini yüklenmiştir. Alexandre Dumas, *Gazette musicale*'de yayınlanan bir makalesinde Bourbon l'Archambault'nun *le Mal du pays* (Yurt Hasreti) adlı bir baladından çok duygulandığını söyler. Balzac birçok şarkı anar ve onları yorumlar: *les Chouants* adlı yapıtında, "Fransa'nın Batı'sında (...) bir köylü kızının yüreği hoplamadan asla dinlemeyeceği" "Beau capitaine" (Yakışıklı Kaptan) şarkısına; *les Célibataires*'de ise "Gelinin Şarkısı"na, "düğün günü köy delikanlılarının damadın kapısında söyledikleri Bröton romansı"na değinir. Gérard de Nerval, Valois şarkılarını derlemiş, bunlardan bir bölümünü yayınlamış, *La Sylphide*'de (1842, sayı: 6) bir makalesini bunlara ayırmıştır. Böylece romantik yazarlar o zamana dek birazcık hor görülen bu müzik türüne dikkat çekmişlerdir. Halk şarkıları romantik müziğin bir parçasıdır, en değerli parçalarından biridir.

Bununla birlikte göreceli bir yargı, çünkü romans daha da fazla sevilmektedir. Bu tür sayesinde bazı ozanlar ve besteciler ünlenmişler ve unutulmaktan kurtulmuşlardır. Hiç kuşkusuz bunlardan biri, T.Gautier'nin "Ballade'ın Berlioz'u" dediği Monpou'dur. Monpou bugün unutulmuştur ama en büyükler de romans yazdılar. Örneğin, Berlioz (*"Ballade du Roi de Thulé"*), Niedermeyer (Lamartine'in *le Lac*'ı, Bürger'in *la Leonore*), Bizet, Gounod (dört cilt, pek çok ozanın şiirleri üzerine), Charbonel (oğul), Amédée de Beauplan, Elwart, Labarre, Penseron, Romagnesi, Pauline Duchambge (Marceline Desbordes-Valmore'un şiirlerini müzikledi), Sophie Gay ve Loïsia Puget gibi.

Lied ile romansı karıştımamak gerek. Romans her şeyden önce sevgiyi, bahtsız sevgiyi ele alır ; "sonu genellikle kötü biten bir sevgi öyküsü" diyor Rousseau *Dictionnaire de la Musique*'de. Ayrıca romansın basit bir dili vardır; süsleme yoktur, hiçbir şey gösterişli değildir, yumuşak, doğal, kırsal bir ezgi zengin bir eşlik olmaksızın etkisini hemen gösterir. Şarkının büyüleyici olması da zorunlu değil, yeter ki yapmacıksız olsun ve sözcükleri boğmasın. Romans'ın her dörtlüğü daha öncekine bir şey katan yapıdadır. İlgi giderek artmalı ve gözyaşları akmalıdır. Bu yüzden salonlarda güzel hanımlar çok severler romansı. Marie Nodier'nin evinde, Delphine de Girardin'in, kontes Merlin ve daha birçoklarının evlerinde romans söylenmiştir. İki tür romans vardır: Biri, lirik yapıdadır ve Sophie Gay, Plantade ve Pauline Duchambge gibi hevesliler tarafından işlenmiştir daha çok; konusu tatlı sevgi olan salon romansıdır, o çağın albümlerini, hediye notalarını doldurur. Öteki, Gretry, Méhul ve Berlioz'un üne kavuşturdukları dramatik romanstır. Bu tür konser salonuna yönelmiştir ve daha geniş bir repertuarın bir parçasıdır (Berlioz'un *la Damnation de Faust*'undan *Ballade du Roi du Thulé, Chanson gothique* gibi). Konu gene sevgidir, ama bu kez daha trajik, daha gergin bir ışık altındadır. Bu tür ötekinden biraz daha uzun sürmüş, fakat Alman liedlerinin 1834'te Fransa'ya girmesiyle yok olmuştur. Romantik lied, daha sınırlı bir çerçeve ve olanaklar içinde, çağdışı olduğu Alman operasının buluşlarıyla aynı özellikleri taşımakta, romansla ya da chansonla aynı yenilikleri getirmektedir.

Alman operası gibi lied de sesi ön plana çıkartır, ama gene opera gibi bir yandan temalarını şiirden alır (çoğunlukla en iyi şairlerin şiirleri: Goethe, Heine, Eichendorf gibi şairler Schubert, Schumann ve Wolf'un seçtikleri şairlerdir); öte yandan çalgısal, hâttâ senfonik bir temele oturur. Çoğunlukla piyano eşliği vardır, fakat piyano eşit ağırlık taşır ve kimi kez de çalgıcıdan virtüozluk düzeyi ister (Schumann'da, Liszt'te olduğu gibi).

Lied, biçim ve içerik olarak, chanson ve romansla karşılaştırıldığında, romantik operanın XVIII. yüzyıl operasına oranla gösterdiği ilerlemeyi gösterir. Bu, her şeyden önce dize yapısının ötesine geçmesiyle sağlanır, tıpkı Beethoven'in liedlerinde görüldüğü gibi. Lied şiirin bent (kıta) yapısına bağlı kalmaz, onu az çok değiştirir, dahası, *durchkomponiertes Lied*, yani baştan sona sürekli bir çizgi geliştiren lied durumuna getirir (Hugo Wolf eskiden kalma bu eğilimin en son noktasıdır). Bu durumda çalgısal müzikten gelme üç bölümlü biçimini uygular. Romantizm, yeni bir duygunun uyanışını ve bir anlık egemenliğini dile getirmek için, duygusal diyalektiğin bir yöntemi olarak buna başvurur (bu, Schubert'in 1814 tarihli *Gretchen am Spinnrad*'ında da gözlemlenebilir). Böylece lied küçük boyutlu gerçek bir dram yapısı kazanır. Zaten Lied biçimi Romantizm'le birlikte o denli bir anlatım değeri kazanmıştır ki biçim çalgısal müziğe de geçmiştir: Mendelssohn *Lieder ohne Worte*'yi (bunları sözsüz romans olarak tanımlamak yanlış olur) yazdı; Chopin'in *Nocturne*'lerinin çoğu üç bölümlü lied biçimini izledi.

Romansta basit bir armonik destek olan piyano partisi, zamanla bu eşlik rolüyle yetinmez oldu. Schubert'te konuyu yorumlar ve sözcüklerle şarkının dile getirmekte yeterli olmadığı noktaları, yani duygunun gizli bölgelerini, ya da doğal çerçevenin esinlerini (*Schöne Müllerin*

ya da *Winterreise*'de olduğu gibi) açıklamaya yönelir. Schumann'da çalgısal öge, ister anlatımsal ister simgesel olsun, baş rolü oynar ve ses partisini gölgelemez: İki değişik tını alanının birbiriyle kucaklaşmasına tanık oluruz; piyano, Chamisso'nun *Frauenliebe und Leben*'inde olduğu gibi oldukça yavan olan metne ışık saçan bir şiirsellik getirir. Bu Brahms'ta da böyledir.

Romantik Lied'in aldığı bu anlatımsal değer, bazı dörtlükleri sevimli bir biçimde müziklemek için değil, fakat duyguları, kalbin en derin duygularını anlatmak için kullandığı bu değer, her dörtlüğü bir dramın başka bir kesiti durumuna getirir; bu yüzden besteciler lied'ler dizisi bestelemeye yönelmişlerdir. Schubert'in ve Schumann'ın dizileri çok tanınmıştır, ama Wolf'un liedlerini (*Spanisches Liederbuch, Italienisches Liederbuch*), Wagner'in dizilerini (*Wesendonck Lieder*), dahası, romantik sonrası lied dizilerine örnek olabilecek R.Strauss ve Berg'in dizilerini anımsayalım.

Lied genel olarak çeşitliliği ve sürekliliğiyle müzikte romantizmin belki de en örneklik biçimidir.

Romantik Estetikte Müziğin Rolü

XVIII. yüzyıl her sanat dalına özel bir uygulama alanı vermeye çalışmıştı. Müziğin bu dönemde gösterdiği ilerlemelere, ulaştığı başarılara karşın, akıl ve dil sanatları (şiir, tragedya) bütün estetiğin temeli ve örneği olmuştur. Buna "Klasisizm" diyoruz.

Ama bu durum giderek değişti. Rousseau *Essai sur l'origine des langues* adlı yapıtında müziği dile bağlıyor ve başlangıcını bağırmada ve şarkıda, yani duygunun anlatımında görüyordu. Müzik yavaş yavaş hak ettiği yere yükseldi.

İlk gerçek romantik yazarlarla, Tieck, Wackenroder, Arnim, Brentano gibi Alman yazarlarla ses sanatı, daha doğrusu seslerin gücü, bütün estetik duyguların ulaşmak istediği ülkü haline geldi. Müzik üzerine yazılar da az değildi: Wackenroder'in *Sanat Üzerine Fanteziler*'i, *Bir Sanat Tutkununun Açıklamaları, Hoffmann'ın Kreisleriana*'sı ve çeşitli eleştiri yazıları. Ya da, daha başlıklarıyla bile (Novalis'in *Geceye İlâhi*'si, Arnim ve Brentano'nun *Çocuğun Tansıklı Kornosu* gibi), sanatların en gizemlisi müziğin, sonsuzu, gerçekdışını, söze gelmeyeni dile getirmek isteyen bir şiir için örnek olduğunu söyleyen şiirler. Goethe ve Beethoven'in fırtınalı kadın arkadaşları Bettina Brentano, olağan dilin, kalbinin atılımlarını dile getirmek için artık ne denli yetersiz kaldığını söylemiştir. Bu nedenle, özel olarak şiir ve genel olarak edebiyat, kendi güçsüz sözcükleriyle seslerin büyülü gücüne erişmeye çalışacaktır şimdi. Şairler müziğin büyüleyici gücünü kıskanmaya ve söz ile sesin ortasında bulunan bir duyarlığın öğelerini şiir yapıtlarında aramaya başlamışlardır.

Artık sözün karşısında duyduğu aşağılık duygusundan kurtulan çalgı müziği, müzik tarihindeki en önemli rolünü oynamaya başlayacaktır. Çalgısal müzik derken bunu en geniş anlamıyla alıyoruz, çünkü hiçbir yüzyıl Beethoven sonatlarının ya da Chopin, Schumann ve Liszt'in piyano parçalarının benzerlerini yaratamamıştır. Oysa durum daha önce böyle değildi: Bir besteci üne operalarıyla ya da kilise için yazdığı müziklerle erişirdi, yoksa senfonileriyle ya da oda müziği yapıtlarıyla değil. Bunun nedeni hiç kuşkusuz şudur: Sanatlar arasında en önde gelen eğer müzikse, bütün müzik türleri arasında usdışını, saf tutkuyu en iyi dile getirmeye uygun olanı çalgısal müziktir. Bunun, her türlü müziğin giderek bir "program"a yönelmek eğilimiyle (bu eğilimi daha önce belirtmiştik) bağdaşmaz bir yanı yoktur. Çünkü, Kuhnau'nun *Dinsel Sonatlar*'ı, ya da Beethoven'in *Victoria Savaşı* örneklerinde olduğu gibi, her dönemde programlı müzik vardı, ancak Romantizm'in getirdiği yenilik, konunun ve programın

eskiye oranla giderek daha iddialı, daha soyut ya da daha şiirsel bir program kabul etmesinden kaynaklanıyordu. Bu açıdan bakınca, müziğin şiirin buyruğuna girdiğini sanmak yanlış olur; gerçek bunun tam tersi, edebiyat ve müzik karışımı yalnızca müziğin şanı için, çalgısal ya da senfonik müziğin özel yararına yapılmıştır. Gerçekte Liszt'in *Prélude*'leri Lamartine'in metninden önde gelir. Eğer Liszt'in müziği olmasaydı, Lamartine'in metni unutulmuş olacaktı. Schumann'ın *Kreisleriana*'sı Hoffmann'ın aynı adı taşıyan yapıtından daha ünlüdür. Opera alanında da aynı süreç görülmekte: Wagner'in uyarlamasından sonra bugün *Nibelungen Şarkısı*'nı anabiliyoruz. Walter Scott ya da daha az tanınmış Fransız ve İspanyol dram yazarlarını seçen İtalyan Donizetti, Bellini ya da Verdi yalnızca kendi çağlarını ilgilendirebilecek birtakım yapıtları unutulmaktan kurtarmışlardır.

Müzik yoluyla kazanılan bu yeni ülkünün bir başka sonucu da sanatların birbirlerini tamamlaması kavramı olmuştur; bu, sanatçının değişik anlatım yollarını çekinmeden, rahatça denemesi demektir. Müzikçi aynı zamanda bir ozandır. Daha önceki çağlarda da birkaç yeteneği kendinde toplayan sanatçılar görüyoruz: Bach'ın resme yeteneği vardı; J.-J. Rousseau besteci ve müzik bilimcisiydi. Pek çok müzikçi de kuramsal yazılar ya da önemli anı metinleri bırakmışlardır: Marcello, Grétry, Rameau. Ama, 1800 dolaylarında bu konudaki yenilik şudur: Sanatçılar başka başka sanat dallarından birini seçmekte kararsız kalmışlardır: Weber tamamlanmamış özyaşamöyküsel romanı olan *Bir Müzikçinin Yaşamı* (Tonkünslers Leben) adlı yapıtında bunun bir örneğini vermiştir. Bu kitapta, resme, yazına ve müziğe yatkın bir sanatçının sonunda müziği seçişi anlatılıyor. Hoffmann'ı da biliyoruz: Aynı zamanda hem ozan, hem besteci, hem orkestra şefi,hem de müzik bilimcisiydi. Musset, *Poète déchu* adlı tamamlanmamış özyaşamöyküsünde, bir ressam, bir ozan, bir müzikçi olma arasındaki duraksamalarını anlatır. Bu örneklerin en uçta olanı da hiç kuşkusuz Berlioz örneğidir. Berlioz müziğe genç yaşında başlamıştır, ama gerçekte hem bir yazar, hem de bir müzikçidir. Bu yeteneklerin iki yönlü olmasından bazen mutlu, bazen mutsuz sonuçlar da doğmuştur; bestecilerin aynı zamanda birer ozan olmasından piyano müziği çok yararlanmıştır: Chopin'in *Ballade*'larını yazarken Mickiewicz'ten esinlenmiş olması önemli bir olaydır; ama List *Pélérinages*'ında, Schumann *Carnaval*'ında, do majör *Fantezi*'de (yapıtın başında, Schlegel'in müziğin evrenselliğini anlatan dört dizesi vardır), Chopin *Prelüdler*'inde ve *Noktürnler*'inde hem şiir, hem de müzik güçlerini kullanmışlardır, ve bu bize yepyeni türde başyapıtlar kazandırmıştır.

Demek ki, lied'de söz ve ses, şiir ve müzik özel bir yapıt yaratmak üzere birbirlerinin içine girmişlerdir. Romantizm eğer lied türünün altın çağı ise, bu Schubert ile Schumann'ın -en büyükleri anlam yeter- temelde hem ozan, hem müzikçi olmalarından kaynaklanmaktadır.

Bu oldukça ilgi çekici bir olaydır ve sonuçları müzik türleri tarihini ilgilendirdiği gibi yazının evrimini de ilgilendirir; devrimsel bir davranıştır bu, müziği yaşama ve anlamada yepyeni bir yaklaşımdır. Schumann'ın *Çocuk Sahneleri*'nin son parçasının başlığı "Ozan Konuşuyor"dur: Şiirin müziğe ayrılmaz bir biçimde kenetlenmiş olduğunun kanıtını daha iyi nerede bulabiliriz.

Romantik dönemde operanın tüm sanatların buluştuğu bir başyapıt oluşuna ne demeli; bir yanda en iyi sahne düzeni, öte yanda söz ve sesin, söz ve şarkının içiçe girmeleri.

Gerçekte daha önceki yüzyılların ulaşamadığı bir tür yetkinliğine ulaşılmıştır. Bugün bile büyük ölçüde hâlâ XVIII. yüzyılın ikinci yarısının repertuarı ve özellikle romantik dönem repertuarı içinde yaşıyoruz. Opera sahnelerimiz XIX. yüzyılın Fransa'da, İtalya'da, Almanya'da temelini attığı ya da değiştirip onardığı sahnelerdir. Daha özel kanıtlar ararsak, dekora saygınlığını yeniden kazandıranın romantik opera olduğunu söyleyebiliriz: Ciccri'lerin, Sanquirico'ların, Peregà'ların ve daha başkalarının Scala'dan yola çıkarak görüşlerini ve istekle-

rini yavaş yavaş bütün Avrupa'ya kabul ettirmelerinden ilk kez Stendhal söz açmıştır. Meyerbeer'inki gibi bir tiyatro özgün dekorları olmaksızın (özellikle *Robert le diable*'ınki) düşünülemez; ya da hiç değilse, aynı anlayıştan esinlenen dekorlar olmaksızın düşünülemez. Romantik opera baleyi daha önceki yüzyıllara göre daha doğru biçimde operaya sokmayı başarmıştır. Çeşitli sanatçılar arasındaki işbirliği hiçbir zaman bu denli ileri götürülmemişti; Rossini geçmişte olduğu gibi yalnızca şarkıcılarına uygun roller yazmakta kalmıyor, aynı zamanda, sesteki süslemeleri de onların yeteneklerine görü düzenliyordu. Şairlerle bestecilcr arasındaki ilişkiler öylesine yakınlaşmıştı ki Wagner ya da Berlioz kendi opera librettolarını kendileri yazıyorlardı. Bunun tersi olarak, Bellini'nin bestelemeden önce librettonun derinliklerine indiği, onu yüksek sesle okuduğu, sözlerin aldığı kıvrımları izlediği, sözlerin, sözcüklerin akışını, anlatım vurgusunu ve rengini kavradığı biliniyor. Sonra bu ses şemasını müziğine aktarıyordu: Ünlü "Casta diva" gibi bir arya, bütün etkisini, rahibe Norma'yı bir anda devindiren gizemli tutku benzeri ikircimli bir ritmik söz dalgalanmasından, tezdüze olmayan bir ezgi çizgisinden almaktadır.

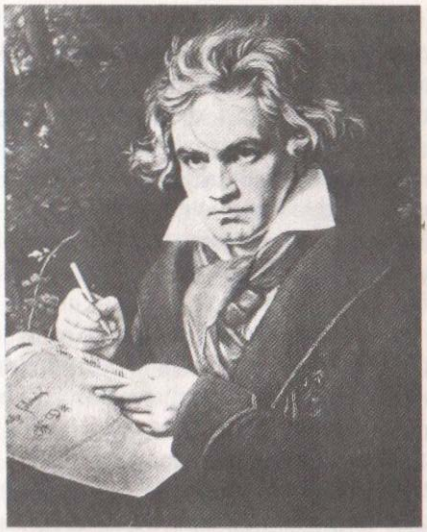
Böylece sanatlar arasındaki sınırlar kalkıyor, türler birbirinin içine giriyor, yalnızca şiirle müzik değil, resimle müzik de birbirine karışıyor: Philipp Otto Runge, romantiklerin çok sevdikleri simgeleri kullanan bu sanatçı, renklerle sesler arasındaki andırışmalar üzerine bir konuşma yazmıştır. Bir William Blake'i nereye yerleştirelim? Ressamlar arasına mı, ozanlar arasına mı, yoksa müzikçiler arasına mı? Bu durumda, kendisi de hem besteci, hem yazar olan Hoffmann'ın güzelsanatların romantik dizgesi içinde müziğin bu örnekliğini, bu üstünlüğünü açık açık vurgulamasının şaşırtıcı bir yanının olmaması gerekir. Hoffmann, bu görüşünün yer aldığı, Beethoven'in do minör Beşinci Senfonisi üzerine yazdığı bir yazıyı şöyle bitiriyor: "Müzik bütün sanatların en romantiğidir, hattâ, tam anlamıyla romantik olan tek sanatın müzik olduğu söylenebilir."

AUBER Daniel François Esprit (Caen 29.1.1782 - Paris 13.5.1871). Sanki bir rastlantı olarak Caen'de doğmuş olan bu Paris'li "Paris'ten dışarı çıkmaya hiç vakti olmadığı"nı tekrarlamaktan çok hoşlanırdı. Ne olursa olsun çok uzun yaşadı, neredeyse on iki değişik politik rejim gördü ve sürekli olarak el üstünde tutuldu. Yalnızca *La Muettede Portici* (1828) adlı operasının kazandığı büyük ün ve utku sayesinde değil, Wagner'in beğendiği bir besteci olduğu için de Romantizm akımı içinde yer alan bir sanatçıdır.

Auber'in hep resmi başarılarla dolu olan yaşamının bazı önemli tarihlerini şöyle özetleyebiliriz: XVI. Louis'nin ressamlarından birinin torunu, Fransız Devrimi sırasında estamp satıcılığı yapan bir ressamın oğlu olan Auber ilk operası *L'Erreur d'un moment*'ı 1805'te yazdı; 1807'de Cherubini'den ders aldı; Gossec'in yerini almak üzere 1829 yılında Institut'ye girdi; 1839'da Saray Konseri müdürü oldu; 1842 yılında, hocası ve dostu Cherubini'nin ardından Konservatuar müdürü oldu; 1852'de III. Napoleon tarafından Saray Kilisesi müzikçiliğine getirildi; 1861 yılında, Légion d'honneur'ün üstün liyakat madayasını aldı. Son opéra-comique'i *Rêve d'amour*'u 1869 yılında besteledi.

Auber otuzyedi opéra-comique ve on opera yazdı. Bunların en ünlüleri şunlardır: *le Maçon* (1825), *Emma ou la promesse imprudente* (1821), *la Neige ou le nouvel Eginhard*, *Léocadie*, *Fra Diavolo* (1830), *le Philtre* (1831), *le Domino Noir* (1837), *les Diamants de la couronne* (1841), *la Mort du diable* (1843), *Haydée ou le secret* (1847), *le Dieu et les bayadère* (1830), *le Serment ou les faux-monnayeurs* (1832), *Gustave III ou le Bal masqué* (1833) ve en başta la Muette. Auber, libretto yazarı olarak E.Scribe'i seçme akıllığını göstermiştir. Scribe, 1811-1862 yılları arasında bütün Fransız sahnesine egemen olan libretto yazarıdır. Hiç kuşkusuz Auber'in kazandığı başarının bir bölümü o çağın burjuva beğenisine yatkın şeyler yazan Scribe'e aittir. *La Muette*, *Hernani*'den önce romantik akımın tiyatroda kazandığı büyük başarı olmuştur. *La Muette* yakın zaman tarihinden alınma bir olayı sahneye getirerek repertuarı yenileyen konusuyla ilgi toplamıştır: 1647'de bir balıkçının Napoli'de başlattığı devrim hareketi. Üstelik, Fanella (sağır kız) rolü, orkestraya bu gösterinin yıldızı olma fırsatını vermiştir; bunun yanısıra öbür iki rolü de unutmamak gerek: Bu rol için özellikle Brüksel'den gelen Madame Cinti-Damoreau (Elvire) ve A.Nourrit (Masamello); bu iki sanatçı, bu son derece renkli, esinli devrim dolu ve çağının istediği bir gösteri ile büyük bir üne kavuştular. Wagner, yazılarında, hem bu romantik ve devrim yanlısı konudan, hem de operanın oldukça gerçekçi modernizminden etkilenmiştir. *La Muette* operasının, 1830 yılında, Hollandalılara karşı Belçikalıların başkaldırısını başlatması nedeniyle de müzik tarihine geçmiş olduğunu biliyoruz. Aueber, kantatalar, dinsel müzikler ve piyano eşlikli şarkılar da yazmıştır.

Ch. Malherbe: *Auber* (Paris 1911)



K.J.Stieler: *Beethoven'in Portresi*

BEETHOVEN Ludwig van (Bonn 17.12.1770 - Viyana 26.3.1827). Beethoven müzikçi bir ailede dünyaya geldi. 1792 ile ölüm yılı 1827'ye kadar Viyana'da yaşadı. Bu kentte, Haydn'dan ve özellikle Albrechtsberger'den ders aldı; daha sonra, soylu sınıftan olduğu kadar burjuvaziden olan sanat ve kültür çevrelerinde kendini tanıttı. Beethoven, yirmi iki yaşından ölünceye kadar tam bir Viyanalıdır; bu da Avusturya müzik okuluna büyük bir seçkinlik vermiştir. Sağır olmaya başladığı 1801 yılı hayatının en önemli tarihidir; içini dostları Amenda ile Wegeler'e açar. 1802 yılında *Heiligenstadt Vayisetnâmesi*'ni yazar ve *Ölümsüz Sevgiliye* diye başlayan ünlü mektubunu kaleme alır. Çok değişik yönleri olan bir kişiliği vardır: Bir yanda toplumsal yaşam insanı, öte yanda bir hasta, beri yanda besteci. Oulibicheff ve Lenz'in izinden giden yaşamöyküsü yazarlarından çoğu 1800 yılını meslek yaşamının önemli bir dönüm noktası sayarlar: XIX. yüzyılla birlikte meslek yaşamının gerçekten de en güzel evresi başlar. Ama, J. ve B.Massin'in yaptıkları türden çok ciddi araştırmalara karşın, bestecinin yaşamında hâlâ belirsiz ve kesin olmayan yönler vardır; bunlar Beethoven'in yaşamını bir efsane haline getirmiştir.

Bizim için önemli olan Beethoven'in romantizminden söz edilip edileyeceği; sorun budur. Sanatsal yapısıyla, felsefe ve yazın alanlarındaki beğenisiyle bir devrimcidir, ama bu "devrimcilik" hayranı olduğu 1789 Fransız Devrimi anlamındadır. Schiller ve Bonaparte'a hayrandır, ama klasik sanatın sınırlarını kırıp geçmez: En patetik, en duygusal yapıtlarında, en anlatımcı yapıtlarında bile (*Patetik Sonatı*, 1799, *Kreutzer Sonatı*, 1803, *Appasionata Sonatı*, 1807, *Eroica Senfonisi*, 1803-1804) bölümlerin sırasını bozmaz, tonal dilin gerektirdiği ilişkileri boğmaz; tanı

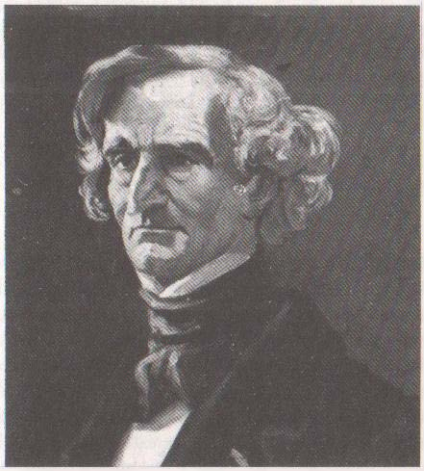
tersine, çeşitli kesitlerin çatkı dengesine, ezgisel yürütümündeki geleneksel ilişkilere saygı gösterir. Ama gene de bir noktadan sonra, bir dönemece varır: On Birinci ve On İkinci dördüller arasında (bu iki yaylı dördülü çok uzun bir zaman süresini kapsamaktadır: 1810-1824) devrimci bir nitelik kazanan yazı iyice belirginleşir. Beethoven yaşlandıkça, duygusal yönden yatıştıkça, ruhun fırtınaları yerlerini, çok garip bir şekilde, kadere boyun eğişe bıraktıkça klasik biçimler parçalanır. Op.106, 110, 111. sonatlarda duygusal yönden büyük bir dingínliğe ulaşır, ama yazı ve dilde büyük bir devrim ortaya çıkar. Acaba bunu, esindeki romantizmin biçim ve dildeki romantizme dönüşü olarak nitelendirebilir miyiz? Çünkü çağdaşlarından birçoğu için Beethoven romantiktir. Goethe onun hakkında çekingen davransa da, Bettina Brentano ve kardeşi Cletiens, Berlioz ve Hoffmann onu pek yüce tutarlar. Hugo, *William Shakespeare*'de onun peygamberliğinden söz açar, George Sand ise *Bir Gezginin Mektupları*'nda şair Beethoven'den söz eder. Öte yandan, Schumann, Schubert ve Wagner ona hayranlıklarını belirtirler. Peki, Beethoven'in romantizmi acaba nerede? Önce, dilinden çok esininde aramak gerek bu romantizmi: *Notlar*'ından anladığımıza göre "Goethe'nin *İkinci Faust*'unda yapmak istediği gibi, çağdaş dünya ile antik dünyayı bağdaştırmak üzere Onuncu Senfoni"yi yazmak istediğini söylemiyor mu? Özellikle dış olayların yapılarına yansıması var ki bu tanı romantik bir davranıştır: *Appasionata* ile *Ölümsüz Sevgiliyle Mektup* arasında bir ilişki var. Bu yanda, deyişine ait bazı ögelerde belirtiler görülüyor: Yeni, savaşçı ritimler (İkinci ve Üçüncü Senfoniler), çalgılama ayrıntıları (*Missa Solemnis*'te bakırlar ile trampet tremoloları) ve bundan daha da fazla, bütüncül açıdan bakıldığında, müzik dilini kendi istediği biçime sokma, kişisel bir biçim yaratma kaygısı; bunlar, On İkinci dördülden sonraki dördüllerde, son on piyano sonatında, *Dokuzuncu Senfoni*'de, vb., son dönemin yapıtlarında görülmektedir. Özellikle tüm-sanatçı olma, sanatıyla tüm evreni, bütün duyguları anlatma iradesi. Berlioz gibi "konulu" bir müzik değil, Beethoven'in yakınlarının dedikleri gibi, her yapıtın gizli bir konu taşıması, belki bir başlık, bir adla adlandırmasa bile, canlı, kesin bir konunun dolayında her şeyin dönüp dolaştığı, ritimlerin nabzında, temaların vurgularında, gelişmenin sıralamasında görülmektedir. Bu açıdan, en romantik yapıtları, adlandırılmış senfonik yapıtları olabilir: *Coriolan, Egmond, Leonore,* ama bunların yanısıra adlandırılmamış, gene de içinde bir şeylerin "geçtiği" yapıtlar da sayılmalı: *Beşinci Senfoni, Yedinci Senfoni (Beşinci'* ye Berlioz *"Shakespeare Senfonisi", Yedinci*'ye Wagner *"Dansın Yüceltilmesi"* adlarını vermişlerdir). Her şeyden önce kendi benliğini gerçekleştirmesi, sürekli olarak Ben'e başvurması ile, gerek sanatçı, gerek insan olarak Beethoven Romantizm'in öncülerinden biri olmuştur. Ama, XVIII. yüzyıl ile XIX. yüzyıl arasında, Klasisizm ile Romantizm'in birleştiği bir kavşak oluşu, onu tam olarak ne bir anlayışa, ne öteki anlayışa sokmamıza engel olmaktadır.

L.Schiedermair: *Der junge Beethoven* (1925) - A.Schmitz: *Das romantische Beethoven-Bild* (1927) - A.Halm: *Beethoven* (1927) - J.Braunstein: *Beethovens Leonore-Ouvertüren* (1927) - K.Nef: *Die neun Sinfonien Beethoven* (1928) - R.Rolland: *Beethoven, ses grandes époques créatrices,* 7 vol. (Paris 1928-1949) - J.G. Prod'homme: *les sonates pour piano de Beethoven* (1948) - J.Mahaim: *Beethoven,* 2. vol. (Paris 1964) - K.Westpal: *Vom Einfall zur Symphonie. Einbilck in Beethovens Schaffensweise* (1965) - J. et B. Massin: *L.v.Beethoven* (Paris 1967)

BELLINI Vincenzo (Cattania 1.11.1801 - Puteaux 24.9.1835). Stendhal'a inanacak olursak, Italyan dilberlerinin *Il mio Bellini* dedikleri bestecimizin yaşamı romantik bir çizgi gösterir. Daha küçüklüğünde o denli belirgin yetenekler göstermiştir ki doğduğu kent onu Napoli'ye göndermiş ve orada Zingarelli'nin öğrenciliğini yapmıştır. Gençlik yapıtları, opera ve kantataları bu kentte oynamıştır. Olgunluğunun ilk örneği *Il Pirato* 1827 yılında Scala'da sahnelendi. Bu yapıt için Felice Romani ile başlayan besteci-librettocu ilişkisi sonuna dek sürecektir (*I Puritani* dışında). "Orta Dönem"de -Napoli ile Paris'e yerleşinceye kadar geçen dönemdir- Bellini, *La Straniera* (1829, Milano) ve *I Capuletti e I Montecchi* (Venedik, 1830) adlı yapıtlarını besteledi. Bunları, ünü Avrupa'ya yayılan *La Sonnanbula* (Milano, 1831), *Norma* (Milano, 1831) ve *Beatrice di Tenda* (Venedik, 1833) izledi. Walter Scott'ın aynı adı taşıyan romanından alınan *I Puritani,* 1835 yılının şubat ayında, Paris'te büyük bir başarı ile sahnelendi. Bellini 1833'te kesin olarak Paris'e yerleşmişti. Ününün doruğuna çıktığı yılın sonunda veremden öldü. Chopin, Musset, Heine ve daha başka romantik sanatçıların beğendikleri bir müzikçiydi Bellini. Ezgisindeki zenginlik ve arılık, *bel canto* denen türün tam temsilcisi yapar onu; ayrıca, en başarılı sayfalarında, söz ile müziğin büyük uyumu (örneğin *Norma*'nın "Casta diva" aryasında görebiliyoruz bunu), kullanılan majör ve minör modların neredeyse ötesine geçer, aşar onları. Böylece Bellini bütünü kavramaya çalışan bir sanat programını gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Bu düşünce ise bütünüyle bir romantik düşüncedir. Besteci bugün tam olarak tanınmıyor, ama romantik dönemin en büyük bestecilerinden biridir.

I.Pizetti: *la musica di Bellini* (Firenze 1936) - F.Pastura: *V.Bellini* (Torino 1959)

BENNET William Sterndale (Sheffield 13.4.1816 - Londra 1.2.1875). Bennet hiç kuşkusuz romantik dönemin en dikkati çeken İngiliz bestecilerinden biridir. Çok iyi bir pianistti; Schumann *Etudes symphoniques*'i ona ithaf etmişti. Konçertolar, uvertürler *(Naiades, The Forest nymhs, Parisiana, Paradise and Peri)* yazdı. Bu yapıtlar Schumann'dan ve özellikle Mendelssohn'dan esinlenmiştir. (Mendelssohn etkisi *Mary Queen* kantatıyla *Woman of Samaria* oratoryasında görülür). Bennet daha çok kendisini Leipzig'e çağıran Mendelssohn sayesinde Almanya'da tanınır.



Daumier'ye malcdilcn *Berlioz Portresi*

BERLIOZ Hector (La Côte-Saint-André 11.12.1803 - Paris 8.3.1869). Gerçekliği büyük bir olasılık taşıyan bir öyküye göre, *Hernani*'nin başarı kazanması için katkıda bulunanların listesinde, Gautier, Balzac, Petrus Borel, Gigous, Bouchardy'nin adlarının yanında Berlioz'un da adı bulunmaktadır. *Faust'tan Sekiz Sahne*'nin bestecisi, öyleyse, resmi romantik denilebilecek bir belge, bir diploma ile sanat hayatına atılmıştır. Gerçekten de yeni düşünce ve yeni davranışlar, Meyerbeer ve Rossini'nin hesaplı cesaretiyle yetinmez artık, lâv püskürtür. Berlioz romantik olmanın da ötesindedir. Bütün iyi ve kötü yanlarıyla Romantizm'in bizzat kendisidir. *Anılar*'ı ve *Mektuplar*'ıyla ve bunların yanısıra müzik yazılarından *(Les Soirées de l'orchestre, les Grotesques de la musique, A Travers Chants)* dolayı yaşamını çok iyi biliyoruz. Bunları okumakta büyük yararlar var. Biz en önemli noktalarla yetinelim: Isère bölgesinde doğmuştur, doktor olmasını isteyen babası avukattır; 1821'de eğitimi için Paris'e gelir ve bir yandan da müzik kuramı çalışmaya başlar. Lesueur'ün öğrencisi olur (gitardan başka bir çalgı çalamaz). 1825 yılında Saint-Roche'ta çalınan *Messe solennelle* halkın huzuruna çıkan ilk yapıtıdır. Daha sonra Büyük Roma Ödülü için ciddi sıkıntılar gelir. Berlioz bu ödülü 1830'da üçüncü denemesinden sonra kazanacaktır. Aynı yıl, birkaç ay önce, Harriet Smithson için duyduğu sevgiden esinlenen *Symphonie fantastique*'ini yazar. Yapıt 1830 aralığında çalınır. Besteci Roma'dan dönüşünde, 1833'te, aktrisle evlenir. Bu evlilikten, *Anılar*'ında adı çok fazla geçen Louis adlı oğlu doğar. Artık Berlioz'un yaşamı çizilmiştir: Yapıtlarını çaldırmak için çektiği sıkıntılar, geçim sıkıntıları, ekmek parası çalışmaları (*Journal des débats*'ya eleştiri yazıları), bestelemeler, geziler, bütün Avrupa'da çeşitli serüvenler... Berlioz Fransa'da sınırlı bir başarı kazanacaktır. Üstadlar kendisini sevmezler. Institut'ye ancak dördüncü başvurusundan sonra, 1856'da girebilecektir. Bütün yaşamı yapıtlarını çaldırmak için yaptığı borçlanmaları ödemekle geçer. Tarihsel açıdan Berlioz'un önemi Victor Hugo'nunkine eşittir. Yazılarıyla en güzel romantik müziği tanıtmış (Beethoven ve Liszt), yapıtlarında ise romantik değişin bütün yeniliklerini yaymış ve kabul ettirmiştir. Örneğin, *Harold en Italie* ile Liszt'ten önce, 1834 yılında senfonik şiir türünü yaratmıştır. Aynı durum tiyatro için de söz konusudur: Berlioz'un *Benvenuto Cellini* adlı opéra-comique'i 1838 tarihini taşır. 1851'de bir epik konu bestelemeye başlar: *Les Troyens*. Eğer bunu bitirebilmiş olsaydı, Wagner'in *Ring*'ine karşıt bir Fransız operalar halkası yaratmış olacaktı. 1851 yılında Wagner ancak *Lohengrin* operasını yazmıştır ve romantik opera ancak Weber düzeyindedir. Berlioz stiliyle de o çağın en ileri müziğinin öncüsü olmuştur; *Orkestrasyon Kitabı* ile de çağının öncüsü sayılır. Bu kitapta çalgısal tınının temel değerlerini tanıtmıştır. Zaten Stravinskiy, Debussy ve hattâ Richard Strauss, Berlioz'un kişiliğinde Liszt'ten daha devrimci bir öncü görmüşlerdir.

Berlioz'un yapıt sayısı pek fazla değildir: Çok ünlü sayılan *Symphonie fantastique*'ten başka, aynı senfonik türde *Lélio* (alt başlık: "Hayata Dönüş", melodram lirik, 1831), *Harold en Italie, La Symphonie funèbre et triomphale;* dinsel müzik: *Requiem*, 1835, *Te Deum*, 1849; l'Enfance du Christ, 1854, ve özellikle sahne müzikleri: Uvertürler *(Waverley, Rob-Roy,les Francsjuges);* Operalar: (*Benvenuto Cellini, les Toyens, Béatrice et Bénédict*); *Scènes de Faust, la Damnation de Faust* (1846), *Romeo et Juliette* (1839) gibi senfoniler... Bu arada şarkılarını da unutmamak gerek: *Nuits d'été*, ve yarışma kantataları: *Tristia, la Mort de Cléopatre.*

Berlioz, Liszt ve Wagner'le birlikte romantik müziğin en büyük temsilcilerinden biridir.

L.Pohl: *H.Berlioz* (1900) - A.Boschot: *H.Berlioz*, 4 vol. *La jeunesse d'un romantique* (Paris 1946); *Un romantique sous Louis-Philippe* (1948); *Le Crépuscule d'un romantique* (1949); *Une vie romantique* (1952) - J.M.Barzun: *Berlioz and the romantic century*, 2 vol. (Boston 1950)

BOIELDIEU François Adrien (Rouen 15.12.1775 - Jarcy 8.10.1834). Boieldieu, XVIII. yüzyıl Fransız opéra-comique'inin som temsilcisi olarak anılır; bir bakıma yanlış bir yargıdır bu, çünkü *la Dame Blanche* (Walter Scott'un iki romanından alınmıştır) 1825 yılında sahnelenmiş olduğu için, daha ılımlı olan birinci Fransız Romantizmi içinde yer alır. Zaten Mozart ayarında tutarak bu operayı öven Weber değil miydi? Boiledieu, on sekiz yaşında *la Fille coupable*, yirmi yaşında da *Rosalie et Mirza* adlı operaları doğduğu kentte temsil ettirdikten sonra Paris'e, Sébastien Erard firmasında çalışmaya geldi. Burada Méhul ve Cherubini'yi tanıyarak kendilerinden çok yararlandı; ve ancak bundan sonra Paris sahneleri için yapıt vermeye başladı. Mutsuz bir evlilik yüzünden 1803-1810 yılları arasında Petersbourg'da kaldı. Paris'e döndükten sonra ilki *Jean de Paris* (1812) olan bir dizi opéra-comique

verdi. 1817 yılında, Méhul'ün ardından kompozisyon öğretmeni olduğu Paris Konservatuarı'nda 1829'da kadar çalıştı. Auber, Adam ve Fétis öğrencileri arasındadır.



Boilly: *Boieldieu'nün Portresi*

Boieldieu otuz sekiz opéra-comique ve pek başarılı olamayan *les Deux nuits* (1829) adlı bir opera yazdı. Bazen Méhul'le birlikte (*le Baiser et le Quittance*, 1804), bazen Cherubini, Catel, Isouard (*Bayard à Mézière*, 1814), Berton (*la Cour des fées*, 1821) ve Kreutzer (*Pharamond*, 1825) ile birlikte çalıştı. *Les Voitures versées* (1808), *le Chaperon rouge* (1818) ve kuşkusuz *la Dame Blanche* en çok dikkat çeken yapıtlarıdır. Aralarında Mendelssohn, Weber ve Wagner olmak üzere o çağın bütün sanatçıları bu yapıtı sevdiler. Schopenhauer'in, Walter Scott'ın *Manastır* ve *Guy Mannering* adlı romanlarından alınan librettoyu bu türün bir modeli saydığını belirtmeliyiz.

A.Pougin: *Boieldieu* (Paris 1875) - G.Favre: *Boieldieu* (Paris 1944-1945)

BRAHMS Johannes (Hamburg 7.5.1833 - Viyana 3.4.1897). Brahms gençliğinde Wagner'le karşılaştırıldı ve onun karşıtı gibi gösterildi. Günümüzde ise her ikisi yanyana getirilmiş ve ortak bir hayranlıkla el üstünde tutulmuştur: Alman Romantizmi'nin birbirini tamamlayan iki değişik görüşünü temsil edenler: Düşe dalma ve coşku. Geliri sınırlı ve Hamburg'lu ailenin oğlu olan Johannes çok küçük yaşta müzik öğrenmeye, kentin popüler orkestralarında kontrabasçılık yapan babasının yönetiminde eğitim görmeye başladı. Sekiz yaşında ciddi olarak müzik dersleri aldı ve on dört yaşında, bulunduğu kentte konserlere çıktı. Brahms, 1853 yılında, Kuzey Almanya'nın birçok kentinde turneler yapan Kemancı Remenyi'nin eşlikçi piyanisti oldu. Bu turneler sırasında Joseph Joachim, Liszt ve kendisine ilk piyano yapıtlarını çaldığı Schumann'la tanıştı. Schumann'ın bu yapıtları üzerine *Neue Zeitschrift für Musik*'de yazdığı bir yazı çok ünlenmiştir. Bunun sonucu olarak Brahms, Detmold-Lippe prensinin saray konserleri ve korosunun yönetmeni oldu. 1859'da tekrar Hamburg'a geldi ve o yörenin ünlü kadın korosunu yönetti. 1862 yılında Viyana'ya yerleşti. Bu kuzey Almanyalı besteci Avusturya'da ikinci bir vatan bulmuş oldu ve burada resmi görevler aldı: İlkin Singakademie'nin, daha sonra da 1872-1875 yılları arasında ünlü *Gesellschaft der Musikfreunde* adlı derneğin yöneticisi oldu. Ve daha sonra da yalnızca uluslararası üne sahip bir besteci olarak yaşadı. Arkadaşları, besteleri ve gezileri (özellikle İsviçre, Salzkammergut, Karaormanlar) arasında bölünmüş düzenli bir yaşam geçirdi. Olaysız geçmiş (bir iki küçük aşk, ki bunların arasında en çok Clara Schumann'a olanından söz edilir) sakin, fakat Alman müzik geleğine olan bağlılığı ve çalışma aşkıyla dolu bir yaşamın sonunda, 1897 yılında Viyana'da öldü.

Temelde piyano için olan Brahms müziği bugün çok tanınmıştır: Sonatlar, çeşitlemeler, yoğunluk ve lirizmleriyle hayran olunacak parçalar (intermezzi'ler, rapsodiler, balladlar), iki piyano dört el için valsler; dört senfoni, konçertolar (biri keman için, biri viyolonsel ile keman için çift konçerto, iki kocaman piyano konçertosu), alto ve orkestra için rapsodi anılarda yaşamaktadır. Yüz kadar *Lied*'ini -ki bunlar Volkslied anlayışını sürdürür- ve çok ozansıkorolarını *(Liebeslieder Walzer, Marien Lieder)* daha az tanıyoruz. Kusursuz bir oda müziği dağarı da var-

Brahms'ın Portresi. 1853



dır: Piyanolu üçlemeler, iki altılı, dört yaylı dördül, beşliler (biri piyano ile öbürü klarnetli), sonatlar (keman-piyano, viyolensel piyano, alto ya da klarnet-piyano). Aralarından ses-piyano, küçük topluluklar ile olanların hiçbir zaman kuşkuyla karşılanmadığı olağanüstü nitelikli bir yaratı büttünü.

Brahms sonat biçimini ve öbür klasik kalıpları kullanmış olmakla birlikte gene de gerçek bir romantiktir. Lied'leri hiç hesaba katmasak bile -bunlarda romantik damga hemen tanınır- bütün müziğinde maraziden göklere uçan bir düşselliğe kadar büyük bir kendinden geçme vardır: Op. 116, 117, 118, 119'lar, piyano için olan bu yapıtlar, bu iki yönü kısacık parçalar içinde tonalitenin sınırlarında gezinerek, son kertede değişken ritmik nabızlarıyla kolaylıkla görebiliriz. Çeşitlemeler Brahms'ta oldukça bol ele alınmıştır (Haydn teması üzerine, Haendel teması üzerine, Paganini'nin kaprisi üzerine); bu yapıtlar büyük bir zenginlik ve tümel bir esin özgürlüğüne tanıklık ederler.

M.Kalbeck: *J.Brahms*, 4. Vol (1908-1921) - A.Ehrmann: *J.Brahms* (1933) - R.H.Schauffler: *The unknown Brahms* (New York 1933) - E.Evans: *Historical, descriptive and analytical account of the entire work of J.Brahms*, 4 vol. (London, 1912-1935) - W.Nagel: *Die Klaviersonaten von Brahms* (1915) - C.Rostand: *J.Brahms* (Paris 1978)

BRUCKNER Anton (Hansfelden 4.9.1824 - Viyana 11.10.1896). Bruckner adı ile Wagner adı genellikle yanyana getirilir; oysa her şey bunları karşı karşıya koyar gibidir. Bruckner serüvensiz, olaysız bir yaşam sürdü, kesinlikle Wagner benzeri tavır almalara kalkışmadı. Buna rağmen birlikte kendisinden on bir yaş büyük olan Wagner'i keşfetmesi Bruckner için gerçek bir buluş, bir aydınlanma oldu ve bu olay iki sanatçıyı birbirine yaklaştırdı. Her şeyden önce Avusturyalı bir besteci olan Bruckner, Haydn ve Schubert gibi çocuk korosundan yetişmiştir. Gene Schubert gibi, bir öğretmenin oğlu olarak Sankt-Florian manastırında genel eğitim ve müzik eğitimi görmüştür. Avusturya'nın bu dağlık bölgesinde gürültüden ve dünyadan uzakta, orgcu olarak yetişmiştir. Daha sonra Viyana'da Simon Sechter'den armoni ve kontrpuan dersleri aldı. 1856'dan itibaren orgcu olarak çalıştığı Linz'deki tiyatro orkestrası şefinin aracılığıyla Wagner'i büyük bir hayranlıkla keşfeder. Özellikle Paris ve Nancy'ye yaptığı bir turne (1869) ile önce orgcu olarak başarı kazanır. Bu dönemde Viyana'da Sechter'den sonra öğretim üyeliğine atanmış ve öğrencileri olmaya başlamıştır; daha sonra üniversiteye profesör olacaktır. Yaşlılığı rahatlık içinde geçer, ama zaman zaman kuşku krizleri ve ruh çöküntüleri görülür. 1896'da öldüğü zaman, kendi dileği üzerine Sankt-Florian manastırına gömülür. Kırk bir yaşından sonra bestelemeye başlayan Bruckner'in tüm yapıtları Missalar, bir *Te Deum*, bir *Yaylı Çalgılar Beşlisi* ve son zamanlarda çok büyük üne kavuşan dokuz *Senfoni*'si vardır. Sanatçı ve yapıtı sanki çağ dışıdır: Tam uygunun yüceltilmesi, Wagner'in kromatik sistemine tam inanç, dindarlık ve panteizm. Fakat bütünü temelde romantiktir. Bruckner'in müziği senfonik alanda Wagner'in sahne müziğinin bir yansımasıdır. Geniş ve büyük çizgili temaları, Wagner'in leitmotif tekniğinden gelir. Ayrıca bu müziğin temelinde bulunan dinsel ilke Bruckner'e Alman Romantizmi'nin ruhunda olan törensel ve büyük kalabalığa kapalı bir yön verir. Öte yandan doğrudan doğruya Schubert'e bağlanır; esini tam Avusturya esinidir: Yani, onda çok arı bir neşenin anlatımına, çok yoğun bir müzik yaratısına, müziği sistematik ve metafizik bir düzene bağlama kaygısından uzak oluşa rastlarız.

Bu bakımdan scherzo'ları ritim ve karakter olarak köylücedir. Hem Wagner'e, hem de Schubert'e bağlı olmasıyla, Bruckner'in senfonilerini Alman romantik orkestra müziğinin bir gerçekleşmesi gibi görebiliriz.

A.Orel: *A.Bruckner* (1925) - E.Kurth: *A.Bruckner*, 2 vol. (1926) - F.Oeser: *Die Klangstruktur der Bruckner-Symphonie* (1939) - I.Krohn: *A. Bruckner Smyphonien*, 3 vol. (Helsinki 1955-1957) - J.Gallois: *A.Bruckner* (Paris 1971) - La *Revue Musicale: Le siècle de Bruckner* (Paris 1975)



Marie Wodzinska: *Chopin'in Portresi*

CHOPİN Frédéric (Varşova yakınında Zelozowa-Wola, 1.3.1810 - Paris 17.10.1849). Chopin, Liszt, Schumann ve Wagner'le birlikte romantik müzikçilerin en çok tanınan ikinci kuşağındandır. Liszt'in müthiş bir müzikçi dediği Chopin'in yaşamını ve yapıtlarını gözden geçirelim: Polonya'ya yerleşmiş bir Fransız babanın oğlu olarak Varşova yakınlarında doğan Chopin önce gimmazyumda sağlam bir orta öğretim gördü. Piyanodaki olgunluğuna çabuk erişti ve öğrenimi bu yüzden yarım kaldı. J.S.Bach'ın hayranı, Zywny adında bir Çek müzikçinin öğrenciliğini yaptı; bestecilik alanında da ulusuna çok bağlı olan Polonyalı Joseph Elsner'in öğrencisi oldu. Chopin on iki

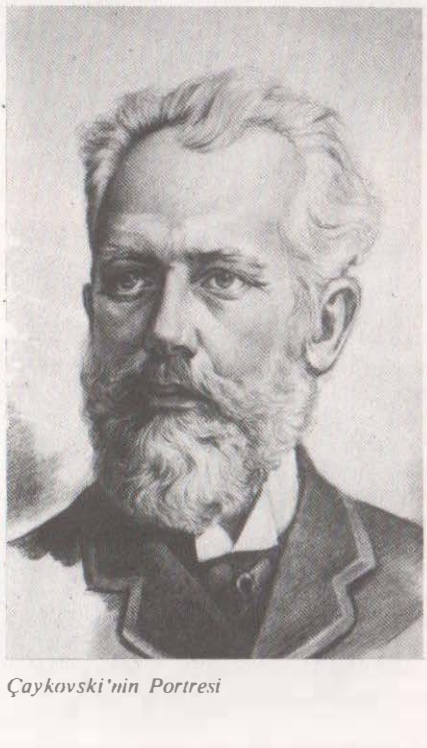
yaşında ders almayı bıraktı, kendi kendini yetiştirdi. Hemen söylemek gerekir ki bu yarım kalan eğitim eksik kalmış bir eğitim değildi: Chopin kendi başına öğrendi ve kendi kendini yetiştirdi. Piyanist olarak ilk başarılarını Viyana'da, 1829 yılında, özellikle *Don Juan Teması Üzerine Çetişlemeler*'iyle ulaştı. Kasım ayında, bir konser turnesi için ülkesinden ayrıldıktan sonra Polonya'da devrim oldu, ve Viyana-Paris yoluyla Londra'ya gitmekte olan Chopin bir süre Paris'te kalmaya karar verdi. Bilindiği gibi, Temmuz Monarşisi'nin aristokratik toplumunda hoş bir yaşamsürerek bu kentte on dokuz yıl yaşadı. Belki de o çağ için bir virtüozdan çok iyi bir hocaydı, belki bir müzikçi olmaktan çok bir sanatçı olarak tanınıyor ve müzikçilerin, yazarların, kibarların bulunduğu bir salonda üstâd olarak anılıyordu. Heine ve Mickiewicz'le dostluklarını, George Sand ile olan ilişkilerini çok iyi biliyoruz. Çok ender yaptığı ama herkesin koşarak gittiği konserlerini, Nohant'da kalışlarını, Majorca adasına yaptığı talihsiz geziyi de hep biliyoruz. Ne var ki bütün bunlar yapıtının üzerine bugüne dek sandığımız gibi doğrudan bir etki yapmamıştır. Fransa'da 1848 Devrimi patlayınca, Chopin uzun süredir beklendiği İngiltere'ye gitti. Paris'e döndükten sonra, çoktandır kendini yiyip bitiren veremden öldü.

Chopin'in yapıtlarının tümüne yakın bölümü piyano içindir (iki konçerto, bazı gençlik yapıtları, bazı Polonya halk türküleri ve oda müziği için iki yapıt bunun dışında kalır). Piyano için yazdığı balladlar, impromptu'ler, scherzo'lar, valsler, etüdler, noktürnler, mazurkalar, polonezler, sonatlar, *Barcarolle* ve *Berceuse*, bunların hepsi hemen büyük bir başarıya ulaştı ve bu başarı hiçbir zaman sönmedi.

Bütün bu ürünü hem çağın beğenisi içinde -örneğin valsler, noktrünler-, hem de çağdaş piyano tekniğinin kurucusu ve öncüsü olarak görebiliriz: Etüdler, Noktrünler, çoğu kez denildiği gibi, Debussy'yi hazırlamıştır. Bir yandan Polonya folklorundan derinlemesine etkilenmiş *(Polonaises, Mazurkas)* öte yandan, o çağın piyano virtüozluğunun kaba modalarından bütünüyle uzak kalmıştır: Parafrazlardan, Liszt'te bile rastladığımız bir takım virtüozite parçalarından uzak durmuştur. Bütün bunlar Chopin'in romantizmini çok özel ama çok güçlü bir esin kaynağı haline getirir. İşte hiçbir zaman dinmeyen olağanüstü başarı, Romantizm'in kendinin de yararlandığı özellik, her halde buradadır.

H.Leichtentritt: *F.Chopin* (1920) - P.Egert: *F.Chopin* (1936) - F.Liszt: *F.Chopin* (Paris 1942) - L.Bronarski: *Etudes sur Chopin*, 2 vol. (Lauzanne 1944-1946) - Z.Lissa: Chopin (Vorsovie 1929) - H.J.E. Brown: *Chopin, an index of his works in chronological order* (New York 1960) - C.Bourniquel: *Chopin* (Paris 1960)

ÇAYKOVSKİ Piyotr İlyiç (Votkinsk 7.5.1840 - Moskova 6.11.1893). Çaykovski'nin yaşamında dikkati çekecek pek fazla olay yoktur. Rusya'nın doğu ucunda doğmuş ve ilk müzik derslerini annesinden almıştır. Babası mühendis olduğu için, aile bütün Rusya'yı dolaştı. 1847'de ciddi olarak piyano öğrenmeye başladı, daha sonra, bir süre önce Anton Rubinstein tarafından kurulmuş olan Petersbourg konservatuarında eğitimini tamamladı. Çaykovski, müzik eğitimine koşut olarak hukuk öğrenimi de gördü. 1852 yılında, Mozart'ın *Don Giovanni* operasının bir temsilinden sonra müzikçi olmaya karar verdi. İlk beste denemelerini 1863-1864 yıllarında yaptı. 1866 yılında, Moskova Konservatuarı'na kompozisyon öğretmeni oldu. Bu tarihten sonra, dış geziler ve turneler dışında bu kentten ayrılmadı. 1893 yılında burada koleradan öldü.



Çaykovski'nin Portresi

Çaykovski'nin yapıtları arasında, en ünlüleri *Evgenya Onegin* (1877), *Maça Kızı* (1890), *Iolanthe* (1892) olan operalar vardır; altı senfonisi arasında 4. 5. ve 6. senfoniler (Pathetique) en tanınmışlarıdır; birçok bale yapıtı *(Fındıkkıran, Uyuyan Güzel, Kuğu Gölü)* vardır; üvertürler, aralarında *1812, Manfred, Hamlet, Francesca da Rimini, Romeo ile Juliet* olmak üzere senfonik şiirler, piyano için iki konçerto, keman için bir konçerto, oda müzikleri (yaylı dörtlüler, piyanolu üçlü), piyano için parçalar ve şarkılar bestelemiştir. Yapıtları arasında Rusya dışında yalnızca konçertoları, senfonileri, *Onegin, Maça Kızı* ve baleleri tanınır.

Çaykovski, Alman etkisine yönelmiş romantizmi, şiir ve yazından yola çıkan sanatçı davranışı, folklor sevgisi,

fantastik ve patetik'e olan eğilimiyle bir romantiktir. İçtenliği zaman zaman fazla bulunsa da bu konuda kuşku kaldırmaz. Çaykovski, bazen biraz eskimiş, sulandırılmış melankoliye, zaman zaman kolaylığa kaçan lirizmine karşın, ele aldığı konuya her zaman egemendir. Onda, gündelik şeyler, yalnızlıktan dolayı umutsuzluğa boğulmuş bir kişiliğin içten haykırmalarına dönüşür. Bu acaba eşcinsel olmasından mı kaynaklanmaktadır? Bunu bilemeyiz. Çaykovski, gene de, pek çok yönüyle anlaşılmamış ve toplum dışına itilmiş gibi görünmektedir. Onegin ve *Maça Kızı*'ndaki Hermann onun kardeşleri, ikizleri olabilir.

R.H.Stein: *Tchaikovski* (1927) - E.Evans: *Tchaikovski* (London 1935) - G.Abraham: *Tchaikovski* (London 1944) - H.Weinstock: *Tchaikovsky* (1948) - A.-E. Cherbuliez: *Tchaikovsky und die russische Musik* (1948) - K.V.Wolfurt: *Piotr Ilitch Tchaikovsky* (1952) - F.Zagiba: *Tchaikovsky* (1953) - K.Pahlen: *Tchaikovsky* (1959) - M.Hoffmann: Tchaïkovsky (Paris 1968) - Alja Rachmanova: *Tchaikovsky* (1972)



Donizetti'nin Portresi

DONIZETTI Gaetano (Bergamo 29.11.1797 - Bergamo 8.4.1848). Hugo ve Dumas tiyatroda ne iseler, Donizetti de operada odur. Simon Mayr'ın öğrencisi olan Donizetti'nin ilk operası *Enrico, conte di Borgogna*'dır (Venedik, 1818). Öbür operaları peşpeşe bunu izler. Donizetti toplam olarak 72 opera, 28 kantata, 15 senfoni, 13 yaylı çalgılar dördülü, 150 şarkı ve bir sürü dinsel ya da çalgısal parça yazmıştır, ama bugün ancak on operasını biliyoruz. İlk yapıtları çok haklı olarak Rossini'nin etkisini taşır. Biraz daha kişisel ilk yapıtı, konusunu Shakespeare'den aldığı *Anna Bolena*'dır (Milano 1830): Sahnede sağlam bir gerçek kuruluş, iyi tınlayan bir orkestra, ses partilerine verilen özen Donizetti'yi dış ülkelerde de birden tanıttı. Artık, bu tarihten sonra Avrupa'nın çeşitli tiyatroları için, özellikle de Paris operası için, yazar oldu. *Elisir d'amore* hem romantik, hem komik olarak bu türün önemli bir yapıtıdır. İlk kez 1832'de Milano'da sahneye konulmuştur. *Lucrezzia Borgia* (Milano, 1833) ile *Lucia di Lammermoor* (Napoli, 1835) ciddi opera türünde Donizetti'nin iki başyapıtıdır. Bu operalar Verdi'den önceki romantik operanın tipik örnekleridir: O gün moda olan konulardan alınma (birincisi Victor Hugo'dan, ikincisi Walter Scott'tan) tarihe bağlı kalma kaygısı, sahnede gerçeğe yaklaşma, hem güçlü hem de ajite isteyen ses partileri dinleyicide dramın uyandırdığı duygularla Verdi öncesi romantik operayı temsil eder.

Lucia'nın altılısı ile ikinci perdedeki "deli" aryası, Donizetti'nin hem etkili, hem de karmaşık olmayan yazısının ilk örnekleridir. Kendinden önceki Rossini ve Bellini gibi Donizetti de Paris operaları için yapıtlar besteledi. Fransız librettoları üzerine yazdığı beş operalardan en önemlileri şunlardır: *La fille du régiment* (1840), *La Favorite* (1840). Viyana için *Linda di Chamonix* (1842), *Maria di Rohan*'ı (1843) yazdı. Ama başyapıtı *Don Pasquale* (Paris, 1843) adlı opera buffa'sıdır.

G.Donatoni-Petteni: *G.Donizetti* (Milano 1948) - G.Barblan: *l'Opera di Donizetti* (1948) - A.Geddo: *Donizetti* (1956)

GLINKA Michel (Novospaskoïe 1.6.1804 - Berlin 15.2.1857). Smolensk eyaletinde doğan Glinka müzik öğrenimini önce Böhm yönetiminde, daha sonra Field ve Carl Mayer'le yaptı. Sağlık bakımından zayıf olduğu için güney ülkelerinde oturmayı yeğledi. 1829-1834 yılları arasında Kafkasya'da, daha sonra Milano ve Roma'da yaşadı; Roma'da Bellini ile, Napoli'de ise Donizetti ile tanıştı ve yazılarında kendisinden çok övgüyle söz etmesine neden oldu. 1845-1847 yıllarında Madrid ve Sevilla'da kal-

Répine: *Glinka'nın Portresi*



dı. Buradan *Jota aragonese* ve *Une nuit à Madrid* adlı yapıtlarını getirdi. Yaşamının en önemli dönemeç yılı 1834'tür. Bu tarihte Berlin'de kalırken besteci Dehn ondan gerçek Rus müziği yazmasını istedi. Kapıları açan bu söz, operalarının doğuşuna neden olmuştur denilebilir. Bunlardan sadece ikisi tamamlandı: *Çara Adanan Hayat* (1836) -sahneye ilk konuluşundan itibaren büyük bir başarı kazanmıştır-, ile *Rousslane ve Ludmilla* (1842). Bunlardan ikincisi Puşkin'in aynı adı taşıyan yapıtı üzerine kurulmuş bir dramdan çok fantestik bir öyküdür. Rus müziğine folklor getirerek bütün bir Rus okuluna yol açtı (Dargomisky, Rus beşleri). Fakat çok fazla ulusal damga taşıdığı için romantizmden biraz uzaklaşmaktadır.

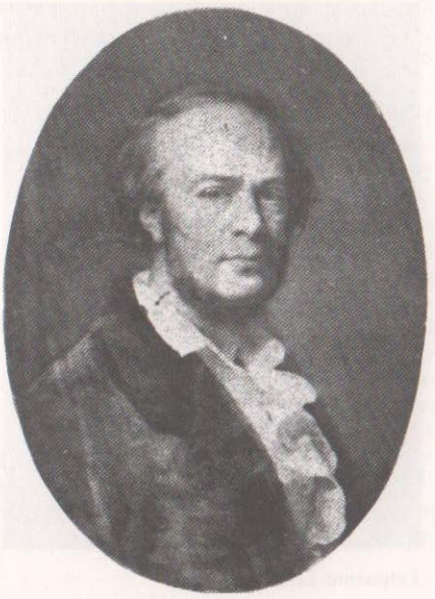
M.D.Calvocoressi: *Glinka* (Paris 1911) - O.V.Riesemann: *Monographien zur russtscher Musik, I* (1922) - R.Petzoldt: *M.Glinka, sein Leben in Bildern* (1955)

GRIEG Edvard (Bergen 15.6.1843 - Bergen 4.9.1907). Grieg İskandinav Romantizmi'nin başlıca temsilcisidir. Yaşamı Alman kültür çevresinde geçmiştir. Bu da biraz geç kalmış romantizminin nedenlerini açıklar. Müzik öğrenimini 1858-1863 yılları arasında Leipzig'de yaptı. 1864'te Kopenhag'da Danimarkalı besteci Gade'nin öğrencisi oldu. 1865'te İtalya'da bulundu. Bundan sonra hep kendi ülkesinde kaldı. Burada, Christiana'da, 1867'de bir müzik okulu kurdu; bir süre yeniden İtalya ve Almanya'ya gitti, daha sonra 1880'de Bergen'e döndü. Grieg'in pek fazla yapıtı yoktur: Lieder, piyano parçaları, keman ve piyano yapıtları, piyano için ünlü konçerto, orkestra için süitler (*Peer Gynt* sahne müziği, *Holberg'in Çağında*) dördüller ve başka oda müziği yapıtları.

Grieg, Chopin'in, Schumann'ın, Norveçli Kjeruf'un etkisinde kaldı; *Lirik Parçalar*'da da görüldüğü gibi, parlak öğrencisi olduğu Liszt'in de etkisi söz konusudur. Biraz havada kalan tonalite kullanışı, geçit sesleri ve kromatizm açısından cesur ve kendine özgü armoni anlayışıyla, kuzey romantizmini, sislerini, folklorunu bize yansıtır.

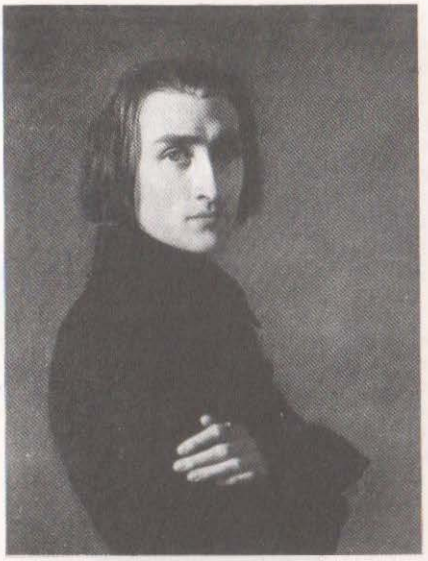
R.H.Stein: *Grieg* (1921) - A.E.Cherbuliez: *E.Grieg* (1947) - G.Abraham: *Grieg a symposium* (London 1948) - D.Schjelderup-Ebbe: *A study of Griegs harmony* (1953) - M.D. Johansen: *E.Grieg* (Oslo 1956)

HALEVY Fromental (Paris 27.5.1799 - Nice 17.3.1862). Halévy'nin çok parlak bir kişiliği vardır: Bu Cherubini öğrencisi on yedi yaşında Konservatuar'a profesör yardımcısı oldu. Daha sonra 1829'da armoni ve kontrpuan, 1833'te de kompozisyon profesörü oldu. Reicha'nın ardından 1836'da Institut'ye atandı. Meslektaşları onun zarif üslûbunu "tam ve doğru anlatımı bulmak için inatçı çabasa"'nı övdüler. Bizim için Halévy, Temmuz Monarşisi döneminde gelişen Fransız tarzını tam anlamıyla temsil eden *La Juive* (1835) adlı büyük bir operanın bestecisidir. Öbür operaları: *Guido et Ginerva* (1838), *La Reine de Chypre* (1841), *Le Val d'Andorre* (1848) ve daha otuz kadar opera *La Juive* kadar başarılı olamadılar.



Fromental Halévy'nin Portresi

LISZT Franz (Doborjan, Raiding 22.10.1811 - Bayreuth 31.7.1886). Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bir köşesinde doğmuş olan bu harika çocuk önce babasından ders aldı. Adam Liszt, Esterhazy Prensinin Saray Müdürü idi. Sonra, 1821-1823 yılları arasında, Viyana'da Salieri ve Czerny'den ders aldı; ve bu kentte 1821 yılında verdiği konser büyük bir başarıya ulaştı; bu tarihten sonra yazgısı belirlenmişti: Virtüoz-piyanist. Konservatuara girmek amacıyla 1823 yılında Paris'e geldi, ancak yabancılara giriş hakkı tanınmadığı için, zaman zaman Päer ve Reicha'dan yardım görerek tek başına çalışmak zorunda kaldı. Perry düşesinin ve Orléans dükünün saraylarında çaldı; 8 Mart 1824 günü İtalyan Operası'nda büyük bir konser verdi. Opera idaresi kendisine bir perdelik bir opera ısmarladı: *Don Sanche ou le château d'amour*. Bu opera bir saygı başarısı kazandı; Liszt on iki yaşındaydı! Babasının erken ölümü üzerine çalışmak zorunda kaldı. Ders verdi; tek başına inatla çalışmaya devam etti. Bu arada zaman zaman mistisizm krizleri geçirdi ve Trappe tarikatına girmek istedi. Bu sırada patlayan Temmuz Devrimi Liszt'i kısa zamanda iyileştirip bir yola soktu. Çok okumaya başladı; değişik etkiler altında kaldı: Berlioz ve Lesueur'ün etkilerine Beethoven ve Paganini'ninki eklendi; felsefe ve inanç konusunda Lammenais'den, yazın alanında Lamartine ve Hugo'dan, politikada ise gene Lamartine'den ve bir süre sonra Saint-Simon'dan etkilendi. Liszt çağının bu büyük düşünürleri ve sanatçılarıyla kişisel ilişki kurdu; bu dönemin bütün aydın üst tabakayla olan ilişkileri onu bir kozmopolit ve tam bir romantik yaptı.



Lehmann: *Liszt'in Portresi*

Liszt özel yaşamıyla da romantiktir: Uyardığı tutkularla, Avrupa içinde yaptığı ve 1835-1844 yılları arasında komtes Marie d'Agoult ile kurduğu ilişkinin izlerini taşıyan yaşamının ikinci evresini dolduran sayısız yolculuklarla, en başta *Années de pélerinage* adlı yapıtını getiren İtalya ve İsviçre yaşantılarıyla; yaşamına yeni bir görünüm verecek olan Prenses Caroline de Sayn-Wittgenstein'la olan ilişkisiyle... 1847-1856 yılları büyük ve çeşitli etkinlik yıllarıdır ve Altenbourg'daki büyük ev bu etkinliklerin merkezi olmuştur: Besteler (bütün büyük senfonik şiirler, *Christus* oratoryosu, iki konçerto bu dönemdendir), opera yönetimi, başkalarının müziğini tanıtma ve yayma etkinlikleri: Liszt operada ve saray konserlerinde *Tannhäuser, Lohengrin, Benvenuto Cellini, Genoveva, Alphonso et Estralla* gibi yapıtların yanısıra Beethoven ve Mozart, Mendelssohn ve Schumann'ın yapıtlarını çaldırmıştır.

1861'de sanat yaşamının son dönemi başladı. Bu dönemde "Rahip Liszt" olarak zamanını Roma, Budapeşte, Weimar arasında, besteleme, öğretim, dahası politika arkasında geçirdi; politik yaşamında III. Napoleon hesabına gizli görevler yaptı. Özellikle Roma'da çok yüksek değerli, tinsel bakımdan alabildiğine derin yapıtlar verdi: Üç *Légendes* (Sainte Elizabeth, Saint François de Paule ve Saint François d'Assise), *Messe du sacré, Via Crucis.* Daha önceki dönemlerin tumturaklı yanlarını yumuşatır: *Les Jeux d'eaux de la Villa d'Este, son Rapsodiler* (17,18,19), bazı küçük parçaları: *(Nuages gris, Csardas macabre, Gondole vénitienne);* bunlar giderek romantizmden arınırlar. Ünü bütün Avrupa'ya yayılmıştır: Budapeşte'de kralın danışmanıdır, Konservatuar müdürüdür; Weimar'da bütün Avrupa'nın gelip danıştığı ustadır; Nerval, Wagner gibi en büyükler kendisini görmeye gelirler. Dostu ve damadı olan Wagner'in *Tristan* ve *Parsifal* temsiline gittiği Bayreuth'da ölür.

Liszt her türde yazmıştır, iki binden fazla yapıtı vardır. Başta *Parafrazlar* olmak üzere bu yapıtların bazıları tamamen unutulmuştur bugün. Dinsel müzikleri ne çalınmakta, ne de dinlenmektedir. Buna karşılık bütün senfonik ve piyanistik yaratısı, *Si minör Sonat*'tan *Preludler*'e ya da *Mazeppa*'ya *Douze études d'exécution transcendante*'a, *Nuages gris*'ye, *Rapsodiler*'e, *Années de pélerinage*'a kadar bütün yapıtlar, üzerlerine gölge düşmeyen başarılarını sürdürmektedirler.

R.Raabe: *F.Liszt*, 2 vol. (1931) - H.Engel: *F.Liszt* (1936) - S.Sitwell: *F.Liszt* (1958) - B.Szabolcsi: *F.Liszt an seinem Lebensabend* (Budapest 1959) - C.Rostand: *F.Liszt* (Paris 1963) - H.Searle: *The music of F.Liszt* (New York 1966) - E.Haraszti: *F.Liszt* (Paris 1968)

LOEWE Carl (Löbejün bei Halle 30.11.1796 - Kiel 20.4.1869). Loewe beş opera ve on altı oratoryo besteledi. Weber onu başlangıçta desteklemiştir. Balad türünün yaratıcısı olarak anımsanır: Baladın yapısında temel bir motifi ve cümleyi tekrarlamış, ses ve piyano kompozisyonlarına konuyla uyumlu gerçek bir epik yapı vermeyi başarmıştır. Bunların en tanınmışı, Loewe'nin orkestralamasını da yaptığı, Goethe'nin metni üzerine *Walpurgisnacht*'tır. Bütün baladları Romantizm'in şiir anlayışına uygun resimlemelerdir. Efsaneyi *Heinrich der Vogler* ile, dramı *Archibald Douglas* ile, düşü *Ondine* ile, masalı *Die gefallene Mühle* ile dile getirir. Weber'i anımsatan *Die gefallene Mühle* bu baladların hiç kuşkusuz en ilginç olanıdır.

W.Wossidlo et M.Runze; *C.Loewe* (1903) - H.Kleemann: *Beitr. zur Asthetik und Gesch. der Loeweschen Balladen* (1913) - L.Hirscheberg: *C.Loewes Instrumentalworke* (1919) - Carla König: *C.Loewe* (1937) - R.Sietz: *C.Loewe* (1948)

MARSCHNER Heinrich (Zittau 16.8.1795 - Hannover 14.12.1861). Marschner sahne için on dokuz yapıt verdi. Başlangıçta, ilk operalarından biri olan *Henri IV und Agrippa d'Aubigné*, Dresden'de Weber'in desteğiyle sahnelendi. *Der Templer und die Judine* (1831, Walter Scott'un Ivanhoe'su üzerine), *Wampyr* (1828) ve *Hans Heiling* (1833) gibi operaları çok başarı kazandı; yaşamının geri kalan büyük bölümünü geçirdiği Hannover sarayına müzik müdürü olarak atanmasına bu yapıtlarının katkısı oldu. Üç yüz kadar Lied ve oda müziği için altmış kadar kompozisyon yazdı.

Marschner romantik operanın evrim sürecinde Weber ile Wagner arasında bir aşamadır. Örneğin *Hans Heiling* anlatımsal bir müziğin dile getirdiği çok dramatik bir konudur. *Der Wampyr* Romantizm'in çok sevdiği efsanelerden birini, lânetlenmiş bir erkeğin bir kadın tarafından kurtarılmasını sahneye getirir. Doğa duygusunu, insanda gizli karanlık güçlerin duyusunu, Marschner, güçlü mü-

ziğiyle her zaman hissetmiştir. Operaları Almanya'da halâ sevilerek temsil edilmektedir.

G.Münzer: *H.Marschner* (1901) G.Fischer: *Marschner, Erinnerungen* (1918) - G.Hausswald: *H.Marschner* (1938) - U.Köhler: *H.Marschner, Bühnenwerke* (1956)



Ducreux: *Méhul'ün Portresi*

MEHUL Etienne-Nicolas (Givet 22.6.1763 - Paris 18.10.1817). Méhul bugün Fransız Devrimi'nde en yaygın şarkılardan biri olan *Chant du départ*'ın bestecisi olarak bilinir. Bu büyük bir haksızlıktır, çünkü romantik müziğin öncülerinden biriydi. Gluck'un örnekliği ve tavsiyeleri Méhul'ün meslek yaşamı üzerinde tam bir etki yapmış ve onun çok kısa zamanda kendi yolunu bulmasına yardımcı olmuştur. İlk yapıtı *Euphrosine*'le (1790) büyük bir başarı kazandığı zaman yirmi yedi yaşındaydı. Daha sonraki kuşaklar (Cherubini, Berlioz, Wagner) bu yapıtı çok beğeneceklerdir. Méhul, Napoleon'un korunuğu olarak otuz beş opera yazdı. Bunların en tanınmışları şunlardır: *Stratonice* (1792), *Ariodant* (1799), *Uthal* (1806). Bu yapıtlardan hem Gluck'tan gelen bir dramsal güç, hem de İtalyan beğenisi bir ezgi vardır. Üstelik, bütün konuların çok melodramatik olmaları nedeniyle romantizmin habercisidirler. Beethoven'in büyük bir hayranlık duyduğu *Joseph* (1807) Méhul'ün başyapıtıdır.

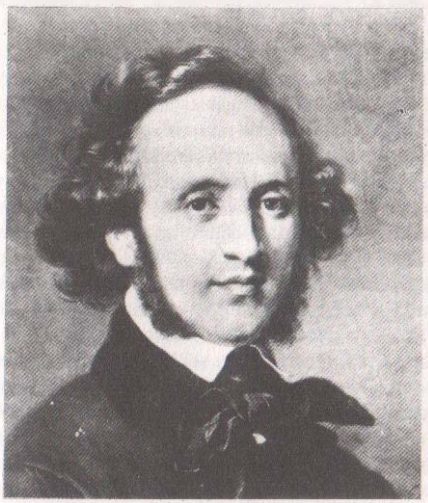
Arya ile resitatifin nöbetleştiği bu yapıt Fransız geleneğine uygun büyük bir operadır. Dinsel üslûptan gelen geçitler konuya uygun bir yazıdır; Weber 1817 yılında bu operayı Dresten'de çaldırırken şöyle yazmıştı: "Bu düzeydeki yapıtların güzelliği ispat gerektirmez." Wagner ise "Joseph'in kendisini çok yüksek bir dünyaya götürdüğünü" söylüyordu.

Ayrıca Méhul'ün 1808-1810 yılları arasında yazmış olduğu dört senfoninin değerini teslim etmek gerekir, çünkü bunların belirgin anlatımı, ezgisel yönden esini, her şeyden önce romantiktir.

A.Pougin: *Méhul* (1893) - R.Brancour: *Méhul* (ebd, O.J.)

MENDELSSOHN-BARTOLDI Félix (Hamburg 3.2.1809 - Leipzig 4.11.1847). Mendelssohn aşağı yukarı aynı tarihlerde doğmuş olan Schumann ve Wagner ile birlikte müzik alanında Alman Romantizmi'ni temsil eder. Bu kuşak en ünlü ve bazen sözcüğün kötü anlamıyla en gürültücü kuşaktır.

Mendelssohn bütün yeteneklerin, bütün zenginliklerin pek bol bulunduğu bir yahudi aileden gelmektedir. Büyük babası Moses Mendelssohn, Lessing'le birlikte çalışmış olan çok saygın bir bilim adamıydı ve bütün yaşamı boyunca yahudilerin Alman Aydınlanma Çağı'nda Alman toplumuna karışabilmesi için savaş vermişti. Babası Abraham gerçekbir baba olarak çocuklarını Luther inancıyla vaftiz ettirdi. Ablası ünlü piyanist Fanny onu sıcak bir sevgi ile kuşattı; bir göçmen Fransız papazının kızı olan



Mendelssohn'un Portresi

karısı Cécile Jeanrenaud onunla büyük bir uyum içinde yaşadı. Mendelssohn, öyle görünüyor ki, özel yaşamında gerçekten mutlu oldu. Meslek yaşamı için de aynı şey söylenebilir. Bir yığın yetenekle donanmış, bütün kafa uğraşlarının üstün tutulduğu bir çevrede yetişmiş olan Mendelssohn ressam ya da yazar olabilirdi. L.Berger'le piyano, Henning'le keman, Goethe'nin müzik danışmanı Zelter'le armoni ve kontrpuan çalışarak müzik öğrenimi yaptı. Dokuz yaşında ilk oda müziği konserini verdi; on yaşında Singakademie orkestrasında viyola çalışıyordu; on bir yaşında Goethe'ye çalarak onun övgüsünü kazandı! Men-

delssohn'un müzik yaşamı, genç yaşta yaratıları olmasına karşın, bir çalgıcı olarak başladı. Leipzig'e yerleşene (1835) kadar geçen ilk döneminde temel nitelikte bir olay görüyoruz: 11 Mart 1829 günü, Berlin'de Bach'ın *Matteheus Passion*'unu seslendirişi. Bu yapıtı Mendelssohn ortaya çıkarmıştır. Bir çok geziler yaptı: Londra, Berlin (1829-1830), Venedik (1830), Paris (1831), Londra (1832). Gesangverein konserlerini ve operasını yönetmek üzere 1833'te Düsseldorf'a çağrıldı. Köln'de, 1833 yılında, üç yılda bir yapılacak olan Ren nehri festivallerini kurdu, bu festivaller büyük başarı kazandı (Janin, *Symphonies de l'hiver* adlı yazısında bunlardan şiirsel bir dille söz eder). Nihayet, 1835 yılında yerleştiği Leipzig'de ölümüne kadar yaşadı. Burada ünlü Gewandhaus orkestrasını yönetti ve kısa sürede üne kavuşan bir konservatuar kurdu. Yorgun ve bitkin bir durumda erken yaşta öldü. Mendelssohn çok sayıda yapıt verdi; paradoks gibi görünse de bu yapıtların hem romantik hem biçimci, gençlik ürünleri olmalarına karşın çok yüksek düzeyde olduklarını söyleyebiliriz. Mozart'ın ilk yapıtları çok belirgin biçimde çocuk yaratıları ise de Mendelssohn'unkiler, *sol minör sonat* ya da op.5 *Capriccio* örneklerinde görüldüğü gibi, hemen olgunluğa erişmişlerdir; oysa besteci henüz on iki yaşındadır bunları yazdığı sırada. Bir başka örnek olarak da *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası Uvertürü*'nü gösterebiliriz; bu yapıt on yedi yaşında yazılmıştır (1826) ama bestecinin dehasının bütün özelliklerini burada görebiliriz: Biçime saygı, romantik esin, ezgisel zenginlik, anlatım zerafeti. Senfonik müzik de yazdı: Senfoniler, uvertürler *(Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası, Ruy Blas, Güzel Melusine, Fingal Mağaraları, Sakin Deniz ve Mutlu Yolculuk)*; ister *Preludler* ve *Fügler* gibi Bach etkisinde olsun, ister ünlü *Sözcük Şarkılar, Rondo Capriccioso* ya da *Ciddi Çeşitlemeler* örneklerinde olduğu gibi özgür esin ürünü olsun org ve piyano için müzik. En iyi yapıtları belki de oda müziği yapıtlarıdır: Piyanolu *üçlüler* ve *dörtlüler*, piyano ve viyolonsel için iki sonat, üç *yaylı dörtlü* ve şaşırtıcı *sekizli* Op.20.; aynı şekilde dram ve sahne müziğinde (sahne müziği, kantatlar ve oratoryolar), *Walpurgisnacht, Paulus* ve *Elie* Alman Romantizmi'nin en ünlü yapıtları arasında yer alırlar. Haendel'in büyük ve görkemli etkisinden esinlenmiş olan bu yaratılar Mendelssohn'un dehasının birleştirici doğasını özümsemişlerdir: Klasik yapı ile romantik etkiyi birleştiren, tüy gibi hafif, masalsı bir müzik; bu yüzden de bize Tieck'i anımsatan, böylece Tieck'in yazın tarihinde tuttuğu yeri müzik tarihinde tutan bir müzik.

W.S.Rockstro: *Mendelssohn* (1884) - C.Bellaigue: *Mendelssohn* (Paris 1907). R.Werner: *F.Mendelssohn als Kirchenmusiker* (1930) - J.Horton: *The chamber music of Mendelssohn* (London 1946) - P.M.Young: *Introduction to the music of Mendelssohn* (1949) - E.Werner: *Mendelssohn, a new image of the composer and his age* (New York 1963)

MEYERBEER Giacomo (Berlin 5.9.1791 - Paris 2.5.1864). Yahudi bir bankerin oğlu ve ilerde *Robert le Diable*'i yazacak olan Meyerbeer'in gerçek adı Jacop Beer'di. Adını İtalyanlaştırdı ve soyadına da ana tarafından çok zengin büyük babasının adını ekledi. Meyerbeer önce Lanska ve Clementi ile piyano ve Weber'e de öğretmenlik yapmış olan papaz Vogler'le kompozisyon çalıştı. Önce piyanist olmak istemişti, ama bundan çabuk vazgeçti; oysa, özellikle Viyana'da başarılı konserler vermişti. Salieri'nin öğüdü üzerine müzik eğitimini tamamlamak için İtalya'ya gitti. *Tancredo*'yu yazıp tamamlamış olan Rossini ile Venedik'te ilişki kurdu (1813). Meyerbeer bundan sonra İtalyan operaları besteledi; bunlar birinci dönemin ürünleridir: *Emma di Resburgo* ve *Il Crociato in Egitto*. 1826 yılında 1842'ye kadar sürecek olan Fransız dönemine girdi. *Il Crociato*'yu sahneye koymak üzere X.Charles tarafından davet edildi; kısa bir süre



Maurin: *Meyerbeer'in Portresi*

sonra kafasında *Robert le Diable*'i yazma düşüncesiyle Paris'e döndü (1830). Bu yapıt, doludizgin giden romantik anlayışı göklere çıkartan çağın beğenisine tıpatıp uygun, çılgınca denilebilecek bir operadır. Başarı çok büyük oldu ve halk daha ilk geceden itibaren büyük-opera türünde birtakım değişiklikler olduğunu sezinledi: Meyerbeer, Spontini'nin, Rossini'nin İtalyan üslübundan kopuyor, bir sentez katına ulaşıyor ve bu sentezle bütün akımlara açık, çok değişik anlatım türlerini bir "tüm" yapıtta yanyana getiren bir örnek sunuyordu (dekorları Ciceri yapmış, librettoyu Scribe yazmıştı ve bu durumuyla bile bir romantik sahne yapıtıydı). Altı yıl sonra gene Scribe ile birlikte Saint-Bartelemy kırımını konu olarak işleyen Meyerbeer, *les Huguenots*'yu (1836) temsil ettirdi; başarı çok büyük oldu; çağdaşları, bütün romantik sanatların tüm

olanaklarının kullanıldığı bir başyapıt karşısında bulunduklarını anladılar. Bu başarıdan sonra Meyerbeer operanın bir çeşit diktatörü oldu; Légion d'honneur mertebesine çıkartıldı ve Saray müzikçisi görevine atandı.

Bununla birlikte Paris'ten ayrılıp Prusya'ya gitti; 1842 yılında, Spontini'nin ardından genel müzik direktörü oldu. Bu dönemden *le Prophète* (1849) adlı son "Fransız" operası ve Almanca operaları vardır: *Ein Feldlager in Schlesien* (1846), *Struensee* (1846). *Le Prophète* (Peygamber) sınırları zorlayan yapıtlardan biridir. Dekoratif bir genişlikte, renk ve gösterişli etkiler dolu bu yapıt, hiç kuşkusuz "Fransız" türü büyük operanın doruk noktasıdır. Üzerinde beş yıl çalıştığı ve ölümüne kadar elinden düşürmediği *L'Africaine* adlı operası ancak ölümünden sonra, 2 Mayıs 1864 günü Paris ve Berlin'de aynı anda sahnelendi.

H.Mendel: *Meyerbeer* (1868) - H.de Curzon: *Meyerbeer* (1910) - H.Abert: in *Jb. der Musikbibliothek Peters*, 25 (1918) - J.Kapp: *Meyerbeer* (1932) - H.Becker in: *Die Musikforschung*. 7 (1954), 10 (1957)

MUSORGSKİY Modest (Karewo 9.3.1839 - Petersbourg 16.3.1881). Modest Musorgskiy çok köklü bir Rus ailesinden gelmekteydi. Her konuda çok önemli bir eğitim gördü. Askerlik hayatına atılıp Çar rejiminde memur olmaya hazırlanıyordu. Kendi merakı ve doğal eğilimleri onu müziğe doğru itti. Cesar Cui ve Balakirev ile tanıştıktan sonra, onlar gibi kendi kendine temel müzik öğrenimi yapmaya, armoni, kontrpuant ve orkestrasyon çalışmaya karar verdi. Balakirev, Cui, Borodin, Rimskiy -Korsakov'la birlikte ünlü "Rus Beşleri"nden birisidir. Bu tarihten sonra bütün yaşamı Petersbourg'da, bir yanda resmi görevinde, öte yanda sanatsal etkinliklerde geçti. Moussorgsky fazla sayıda yapıt bırakmadı. Ezgi demetleri *(Güneşsiz, Ölüm Şarkıları ve Dansları, Çocuk Şarkıları)*, bazı oda müziği, operalar *(Kovançina, Soroçinski Panayırı, Mlada, Salammbo, Boris Godunov)*. Yalnızca *Boris* besteci tarafından tamamlandı. Yapıt bir sürü güçlüklerden ve yeniden ele almalardan sonra çok büyük bir başarı kazandı (1874). Moussorgsky'nin estetik anlayışı "sanatsal gerçek" ilkesine dayanır; sanat onun için bir başkasıyla alışveriş yapabilmek ve özellikle vatanının şarkısını söyleyebilmektir; onun için, kuralları bir yana iter, armoni ve geleneksel çalgılama gözetmeden ezgiyi prozodinin yasalarına uydurur. Bu çok etkileyici bir müzik dilidir. Ortodoks dinsel şarkılarına ve ulusal folklordan alınmış temalara başvurması bu durumu birkat daha güçlendirmektedir.

Mussorgsky'nin başyapıtı hiç kuşkusuz Puşkin'in oyununun librettosunu izleyen *Boris Godunov*'dur. Moussorgsky bu tarihsel konulu dramda çok özgür bir dramsal yapı kullanarak Shakespeare'in anlayışını korumayı başarmıştır.

O. von Riesemann: *Modeste P.Moussorgsky* (1926) - K.v.Wolfuot: *Moussorgsky* (1927)

ONSLOW Georges (Clermond-Ferrand 1784 - Mirefleurs 1853. Tarih genellikle haksızlık ediyor. Onslow romantik dönemde oda müziği yapıtlarıyla çok tutulan bir besteciydi. Evlilik nedeniyle gelip Clermont-Ferrand'a yerleşen bir İngiliz kökenli babanın oğludur; Auvergne'de doğdu. Babası onu piyano çalışması için Londra'ya gönderdi. Burada iki ünlü sanatçıdan, Dussek ve Cramer' den ders aldı. Auvergne'e dönünce viyolonsel çalıştı. Almanya ve Avusturya'ya yaptığı bir gezi sonucunda besteci olmaya karar verdi, ve ünlü Reicha'nın öğrencisi oldu.

Onslow çok beste yaptı. Operaları (Örneğin *Les Etats de Blois)* ancak görece bir başarı kazandı. Senfonilerinde biraz ucuz yönler vardır. Onslow her şeyden önce bir oda müzikçisiydi. Genellikle, bir av kazası sonucu duyma yeteneğini neredeyse yitireceği olayı anlatan ünlü on beşinci beşlisinden söz edilir. Yabancılar Onslow'un değerini erken anladılar: London Philarmonic Society, besteciyi Leipzig'e davet eden ve Schumann'la (yazılarında) birlikte onda büyük bir müzikçiyi selâmlayan Mendelssohn. Berlioz'u yenerek, Cherubini'nin yerine Institut' ye girdi (1842). Onslow, ömrünün son yıllarını, Puy-de-Dôme'da bir şatoda eski müziklerini gözden geçirerek ve yeni müzikler yazarak yaşadı.

PAER Ferdinand (Parma 1.6.1771 - Paris 3.5.1839). Restorasyon döneminde Fransız vatandaşlığına geçen Paër meslek yaşamına Viyana'da başladı. 1809 Fransız istilası sırasında *Achille* adlı operası Napoleon'un hoşuna gitmişti, bu yüzden onu Paris'e aldı. İmparator'un özel müzik direktörlüğüne getirildi, daha sonra da Louis-Philippe döneminde kilise müziği müdürü oldu. Bir süre Paris'teki İtalyan Operası'nın yöneticiliğini yaptıktan sonra Institut'ye girdi.

Paër çok beste yaptı: Kırk üç opera! Bunların arasında en önemlileri şunlardır: Viyana için yazdığı ve Stendhal'in de çok beğendiği *Camilla* (1801), Dresten'de sahnelenen *Sargino ou l'Elève de l'amour* (1803), ve özellikle *le Maître de Chapelle*. Bu sonuncu ve sevimli opera, çok ince lirik hava taşır, Mozart'a ve en iyi yönüyle Rossini'ye benzer. Paër, İmparatorluk ve Restorasyon dönemlerinin müzik krallarından biriydi; işte yalnızca bu yönüyle Romantizm'de yer alır.

A. della Corte: *L'Opera comica italiana* 2 (Bari 1923) - G.Tebaldini in: *Aurea Parma* (Parma 1939)

PAGANINI Niccolo (Cenova 27.10.1782 - Nice 27.5.1840). Babası biraz da müzikle uğraşan orta halli bir tüccardı. Çocukken ders aldığı söylenen bazı öğretmenlerin adı geçerse de, aslında kendi kendini yetiştirmiştir. Efsanenin olağanüstü yanlarını allayıp pulladığı serüven dolu bir yaşam sürmeye başladı çok geç yaşta. Konserlerinden sonra uzun süre ortadan yok olması söylentilere yol açıyordu. Vücutça sakat, cimri, içine kapanık ve mütbiş bir kemancı olduğu için şeytanla anlaşmış olduğu ileri sürülüyordu. Kuzey İtalya'yı; Lucca, Milano, Venedik

ve Roma'yı dolaştı, buralarda karşısına çıkartılan rakipler karşısında ezici bir başarı kazandı. Rossini'nin ününü bile gölgeledi. Lucca prensesi Pauline Bonaparte kendisini resmen korudu. Ancak Kuzey Almanya turnesinden sonra, 1828 yılında, kendisini Viyana'da dinletti. 1831'de Londra ve Paris'e giderek konserlerine başladı ve daha sonra Paris'e düzenli bir biçimde geldi: 1831, 1834, 1836. Liszt'in mektuplarından ve Berlioz'un *Anılar*'ından, Paganini'nin gizli bir cömertliğinin ve müthiş bir müzikalitesinin olduğunu ve bunları zaman zaman gösterdiğini biliyoruz. Öldüğü zaman, o döneme göre dev bir servet bıraktı. Hayattayken ünlü *Caprice*'lerin dışında, gitar ve keman için on iki *Sonat* (op. 2/3) ve 1805'den önce yazılmış üç tane gitar ile yaylı *Dörtlüsü* (Op.4/5) ortaya çıkmıştı. Ölümünden sonra iki tane *keman konçertosu* (bunlardan birincisinde keman öbür çalgılardan yarım ton daha tiz akord edilir; Op.7 konçertosunda ise ünlü rondo *la Campanella* yer alır), bir *Konser Allegrosu* (Op.11), aralarında *Venedik Karnavalı* da olmak üzere *Çeşitlemeler* basıldı. Görünüşünün garipliği, yaşamındaki gizlilik ve kemanındaki olağanüstü virtüozlukla Paganini tam bir romantiktir. Bununla birlikte, bir üçlüde ya da dörtlüde çaldığı zaman sıradan bir kemancı olduğu söylenir. Op 1, *24 Solo Keman İçin Caprice* (24 Caprici per il violino solo) müzikçiler üzerinde büyük etki yapmıştır: Schumann, Liszt, Brahms bu parçaların piyano uyarlamalarını yapmışlardır.

J.G.Prod'homme: *Paganini* (Paris 1908) - J.Kapp: *Paganini* (1928) - J. Pulver: *Paganini* (London 1936) - R.de Saussine: *Paganini* (Paris 1938) - G.de Courzy: *Paganini the Genose*, 2 vol (Okla. 1957) - P.Berri: *Paganini, documenti i testimonianze* (Genoa 1962)

ROSSINI Gioacchino (Pesaro 29.2.1792 - Paris 13.11.1868). Bir İtalyan Romantizmi olduğu uzun süre yadsınmıştır. Oysa yazın alanında olduğu gibi müzik alanında da Romantizm vardır ve Rossini bu hareketin önde gelen kişilerinden biridir.

Kornoyu seven bir belediye memuru ile bir şarkıcının oğlu olan ve ilerde *Il signor Vacarmini* lâkabıyla anılacak olan Rossini, Bologna'da düşük düzeyde müzik eğitimi gördü. Fakat çok kısa sürede dehası ve yetenekleri ortaya çıktı. Ona iki yaşında Paër'in *Camilla* adlı operasında çocuk rolünü oynadı, on dört yaşında bir amatör opera topluluğunda klavsen çaldı, on sekiz yaşında da ilk yapıtını verdi: *la Cambiale di matrimonio* (1810). Bundan sonra Rossini'nin yaşamı bir başarılar dizisi olacaktır. 1810-1820 yılları arasında İtalya'da, özellikle Napoli'de, impresario Barbaja'nın yönetimi altında kaldı. Cimarosa ve Paesiello'nun bıraktığı yerden sürdürdü ve özellikle San Carlo operasını, Melle Colbran ve tenor Davide'in de bulunduğu bu topluluğu, büyük bir opera merkezi haline getirdi. 1815-1820 yılları arasında, Barbaja ile birlikte Scala'da yeni zaferler kazanmak üzere Milano'ya göçtü. 1820-1823 yılları arasında, Viyana'da Alman müzikçilerin zararına kazandığı başarı doruklara erişti. Rossini, 1823'ten ölümüne dek (1868) sürekli olarak Paris'te yaşadı: İtalyan Tiyatrosu ve şanlı bir emeklilikten önce son yapıtı *Guillaume Tell*'in (1829) sahnelendiği Opera'nın yöneticisi ve danışmanı oldu.



J.Meyendorf: *Rossini'nin Portresi*. 1849

Rossini'nin sayıca görkemli yapıtları vardır: 1810-1823 yılları arasında, kimileri bugün de ünlü en az otuz dört yapıt çıkardı: Buffa türünde *La Scala di Seta, l'Italiana in Algeri*, 1816'da Roma karnavalında oynanan *Il Barbiere di Seviglia* (Sevil Berberi), *la Cenerentola, la Gazza ladra;* bunların yanısıra, o dönemde çok tutulan *seria* ya da *semisiria* türünden operalar *(Othello, Elisabetta, Mosé, la Donna del Loga)* ve özellikle, Rossini'nin ününü Avrupa'ya yayan ünlü *Tancredi* (1813) operası. Rossini, İtalya'dan ayrıldıktan sonra daha az, ama *Comte Ory* (1828), *le Siège de Corinth* (1826) ve doğal olarak *Guillaume Tell* gibi hepsi büyük başarılar kazanan ve gene hepsi Paris Operası için hazırlanan yapıtlar üretti.

Stendhal, çoğu zaman ihmal edilmesine karşın ilginç biyografisi *Rossini'nin Yaşamı*'nda (Vie de Rossini), bestecinin romantizmine parmak basar. Bu romantizm, Shakespeare'den *(Othello)* ya da Walter Scott'tan *(Tancredi, la Donna del Lago, Elisabetta)* alınan konularda olduğu kadar, *Elisabetta*'da ve Yahudilerin Mısır tutsaklığını dile getiren *Mosé*'de çok belirgin olan melankoliyi çizmekteki hünerinde, Stendhal'in de belirttiği gibi Alman bestecilerinin etkisini taşıyan müzik yazısında (yani kontrapuntik bir yazı araması, zengin bir armoni anlayışını, tam anlamıyla İtalyan tarzı sayılabilecek bir ezgi bolluğu ve sadeliğine yeğlemesi) ortaya çıkar. Bu bakımdan Rossini'de yeni bir anlatım kaygısı görüyoruz. Daha iyilerini (örneğin Verdi, Wagner ve belki Donizetti) tanımış olsak bile, bu yenilik Rossini'de gerçekten görülmektedir.

Örneğin *Othello*'da, Iago ile Othello ikilisinde öylesine harekctli ve sürükleyici bir motif vardır ki Verdi ncrcdeyse tamı tamına Rigoletto ile Gilda ikilisinde bunun ritmini almıştır (*Rigoletto,* 3. perde). Orkestrasına yepyeni, o zamana kadar gerçekten duyulmamış, özellikle bakırların kullanılışı ile yepyeni bir parlaklık ve bir cila getiren bu hareket ve yaşam bolluğu Rossini'nin tipik özelliğidir. Müziğin akışında da o çağda pek bilinmeyen çizgiler, bir gelişim görürüz: *Tancredi*'de, eski *opera seria*'nın recitativo secco'sunun yerini alabilecek gibi bir eşlikli reçitatif, anlatımı köşeli, daha dramatik yapar ve orkestranın yorumu da birlikte gelişir.

Kuşkusuz, müzik tarihi bizi daha başka gözüpeklikler görmeye alıştırdı, ama Rossini'nin Avrupa Romantizmi'ni kuran kuşakta yer aldığını, bu Romantizm'in 1813-1820 yılları arasında henüz ılımlı ve kararsız bir Romantizm olduğunu unutmamak gerekir.

Stendhal: *La vie de Rossini,* dans l'édition des oeuvres complètes. - A.Azevedo: *Rossini* (1865) - G.Radiciotti: *G.Rossini,* 3 vol. (Tivoli 1927-1929)- R.Bacchelli: *G.Rossini* (Torino 1941)- A.Lancellotti: *G.Rossini* (1942) - A.Fraccaroli: *Rossini* (Milano 1944) - K.Pfister: *Das leben Rossinis* (1948) - L.Rognoni: *Rossini* (Parma 1956) - F.Toye: *Rossini, a study in tragicomedy* (New York 1963)

SCHUBERT Franz (Viyana yakınlarında Lichtental 31.1.1797 - Viyana 19.11.1828). Schubert ancak otuz bir yıl yaşadı, ama bu kısa zaman kesiti Romantizm'in müzik alanındaki boy atışına tanık oldu. Bir öğretmenin oğluydu, erkek ve kız kardeşleri vardı. Babası ve kardeşleriyle birlikte bir yaylı çalgılar dörtlüsü kurmuş oldukları için, aile çevresinde müzik yapmanın tadına vardı. Profesyonel sanatçı olmanın zorluklarını ve gereklerini çok kısa zamanda öğrendi. İmparatorluk kilisesinin küçük şarkıcılar korosuna girdi ve *Stadtconvickt*'te oldukça iyi bir müzik eğitimi gördü. Üç yıl boyunca (1813-1816) kentin kenar mahallelerinde öğretmenlik yaparak babasına yardım etti. 1817'den sonra, yalnızca müziğiyle kıt-kanaat yaşamaya başladı. Zaman zaman Kont Esterhazy'lerde müzik öğretmenliği, zaman zaman orgcu, çoğu kez de besteci olarak Kongrelcr sonrası Viyana kentinde, yoksul fakat saygı gören sanatçının güçlüklerle dolu ama heyecanlı hayatını yaşadı: Tümüyle inanç dolu ve gerçek romantik bir yaşam.

Léon Noel: *Schubert'in Portresi.* 1824



En aydın kişilerin, Grillparzer, şarkıcı Vogel gibi sanatçıların ve şairlerin saygısını kazandı; aydın burjuva salonlarında gerçekten beğenildi ve ses için yazan bir besteci olarak dehasını bu çevrelere kabul ettirdi. Günümüzde Schubert'in bütün yapıtlarını hayranlıkla karşılıyoruz: *Lieder*'lerinin yanısıra *Senfoni*'leri, *Missa*'ları, *Lazarus* oratoryosu, *oda müziği* yapıtları. Ama bu saygınlık çağımızda gerçekleşti. Schubert, yüz yıldan fazla süre *Lieder*'leri ve romantizmi sayesinde saygı görmüştür. Gerçekte ne toplumun anlamadığı eziyet çeken bir sanatçı, ne de yanlış anlaşılmış, lânetlenmiş bir sanatçıydı; ama çok genç yaşta, bir tifüs salgını yüzünden ölmüştü.

Bize çok zengin bir yapıt toplamı bıraktı. Mandiçevski yayınevinin kırk cilt olarak yayınladığı bu yapıt toplamını şu başlıklarda inceleyebiliriz: İki ve dört el piyano yapıtları, özellikle *Sonatlar, Impromptu*'ler, *Moments misicaux* ve *Danslar*; oda müziğinde *Üçlüler, Dörtlüler* ve *Beşliler*, sekiz *Senfoni*, altı yüz *Lieder*, aralarında altısı opera ve ünlü *Rosemunde* sahne müziği olmak üzere yirmi kadar sahne için yapıt ve onu *Missa* olmak üzere dinsel yapıtlar. Görkemli *Gesang der Geiste über dem Wasser* (1820) ve *Nachtgesang im Walde* (1827) örneklerinde olduğu gibi, orkestra eşliğinde birden fazla ses için olabilen ve Fransız romansı ya da balad gibi bazı türleri ortadan kaldıran romantik lied'in doğuşuna Schubert öncülük etti. Piyano impromptüleri gibi bazı özgür türlere de gerçek niteliklerini Schubert kazandırmıştır. Alman Romantizmi içinde Güney kanadını, Avusturya kanadını temsil eder. Alman Romantizmi'nin bu kanadı, Bruckner ve İkinci Viyana okulunu (Webern, Berg) ortaya çıkartacak ve Wagner'in kromatik araştırmalarına öncülük edecektir (Lazarus'da öylesine gözüpek adımlar vardır ki bunlar ilk anda Mendelssohn ve Schumann'ın ötesine geçerler ve Romantizm sonrasının tipik ton anlayışını ortaya koyarlar). Bütün bunlar Schubert'te bir halk sanatı içinde erir. Bu esin hem doğaya hem de doğa ötesine, korkulu düş dünyasına götürür (*Winterreise* liedlerinde olduğu gibi). Birçok bakımdan Weber'den daha romantik, daha bütündür ve *Schöne Müllerin*'i, *Winterreise*'si *Alabalık beşlisi, Impromptu*'leri, *Moments misicaux*'su, *Bitmemiş Senfonisi* bütün dünyada müzikteki Romantizm'in başyapıtları olarak görülür.

W.Kahe: *Verzeichnis des Schriftums über F.Schubert 1828-1928* (1938), W.Dahms: *Schubert* (1923) - M.Friedländer: *F.Schubert* (1928) - W.Vetter: *F.Schubert* (1934) - M.J.E.Brown: *Schubert* (1958) - Th.Georgiades: *Schubert Musik und Lyrik* (1967) - W.Riezler: *Schuberts Instrumentalmusik* (1967) - D.Fischer - Dieskau: *Auf den Spuren der Schubert lieder* (1972) - B.Massin: *F.Schubert* (Paris 1977)

SCHUMANN Robert (Zwickau, Saksonya 8.6.1810 - Bonn yakınlarında Endenich 29.7.1856). Schumann'da Mendelssohn'un zarafeti, Berlioz'un sürükleyiciliği yoksa da, Chopin gibi gizemli ve soylu, Wagner gibi coşkulu ve düşçüdür; belki de onu Schubert'e yakın görmek daha doğru olacak. Gerçi müziği Viyanalı besteci ile pek ilgili değilse de onun gibi gizli olanı ve sadeliği paylaşan bir beğeniye sahiptir. Schubert ile Schumann Alınan Romantizmi'nde burjuvalığı ve aşk sıcaklığını temsil ederler. Bu anlayışın karşısında, Hoffmann'ın masallarında, Bürger'in balladlarında ya da Jean-Paul Richter'in romanlarında görülen korkunçluk ve doğaüstülük yer alır.



Schumann'ın Portresi

Schumann'ın yaşamı birtakım aydınlık ve sade resimlerin ardarda gelmesi gibidir. Ama bütün bunlarda içten içe bir tedirginlik gezinmektedir: Bütün yaşamını kaderden delilik korkusu. Zwikau'lu bir kitapçının oğlu olan Robert Schumann'ın düşe karşı garip bir eğilimi vardı; başlangıçta, yazar olmak isteyecek kadar düşlerde, yazınsal yaratıkların arasında yaşamıştır.

Önce Leipzig (1828), sonra Heidelberg'de hukuk öğrenimi yaparken, gülünçlüğe, zırvalığa varan duygusallık gösterir: Aşırı kibarlığı nedeniyle kendisinden ayrılan ilk nişanlısı Ernestine von Fricken'e göstermiş olduğu şu gerçek tapınma bunun somut bir örneğidir. Schumann'ın yaşamının bellibaşlı evrelerinde, kendisini, kendisini kanıtlamaya, aşırı uçlarda yeralmaya zorlayan başkalarının girişimlerinin etkileri vardır çoğunlukla: Piyanist olmasına onun yerine karar veren profesör Wieck'le tanışması; hakkında bunca sözedilen ve kendisine ağustos 1837'de "Dünyada hiçbir şey *bizi* durduramaz" diye yazarak, Schumann'ı kendisinin de istediği bir savaşıma ve bir bağlanmaya zorlayan Clara Wieck'e olan aşkı bunun örnekleridir; gene aynı şekilde, kendisini üküten Düsseldorf kentindeki hayatı ("çünkü bu kentte bir tımarhane var"), onu yavaş yavaş anormalliğin ve sanrıların içine gömdü, ve sanki bu yolla kurtulmak istiyormuşcasına kendisini 27 Şubat 1854 günü Ren nehrine atmaya sürükledi... Nihayet, yavaş yavaş yıkımına yolaçan, Bonn yakınlarındaki Endenich'te bir sağlık yurduna kapatılmasına karar verenler de yakınlarıydı.

Sinirsel dengesinin zayıflığı, karamsarlık nöbetlerine tutulması, her şeye karşın Schumann'ın korkunç çalışma tutkusuna engel olamamıştır. Bir inme sonucu bir elini kullanamaz duruma geldikten sonra virtüozluk mesleğine veda edip besteciliğe başladı: Paganini'den *Etütler, Papillons, Toccata, Intermezzi, Impromptu, Etudes symphoniques.* "İyi müzik"i savunmak amacıyla 1834 yılında *Neue Zeitschrift für Musik* adlı bir dergi kurdu. Clara'nın babasının evlenmelerine izin vermediği fırtınalı dönemde *Kinderscenen, Karnaval, Phantasiestücke, Novelette, Kreisleriana*'yı ve bunların yanısıra, 1840 yılında evlenip de tam mutluluğa eriştikleri dönemde de *sonatlar,* Goethe, Heine, Schiller'in metinleri üzerine, yaşadığı mutluluğa tanıklık eden iki yüzden fazla *Lieder, Frauenliebe und Leben*'i, *Dichterliebe*'yi, *Myrten*'i, bir *Beşli,* üç *Yaylı Dörtlüsü,* bir *Piyanolu Dörtlü, I.Senfoni*'yi, *Das Paradies und die Peri*'yi besteledi.

Schumann, trajik yazgısına karşın, bütün romantik besteciler arasında bize en yakın olanıdır.

W.Gertler: *Robert Schumann, in seinen frühen Klavierwerken* (1931) - K.H.Wörner: *Robert Schumann* (1949) - G.Abraham: *Schumann, a symposium* (London 1952) - M.Brion: *Robert Schumann und die welt der Romantic* (1955) - E.A.Lippmann: *Theory and practice in Robert Schumann's aesthetics, in: Journal of the American Musicological Society,* 17 (1964) - P. und W.Rehberg: *Robert Schumann, sein Leben und sein Werk* (1969) - D.Conrad: *Schumanns Liedkomposition - von Schubert her gesehen,* in: *Die Musikforschung* 24 (1971)

SMETANA Bedrich (Litomysl 2.3.1824 - Prag 12.5.1884). Smetana, romantik dönemde modern Çek okulunun (Dvorak, Suk, Fibich) kurucusudur. Burney'e, Prag'ın XVIII. yüzyılda "Avrupa'nın konservatuvarı" olduğunu söyleten görkemli bir sanat geleneğinin mirasçısı olan Smetana, Liszt'in, Berlioz'un, Weber'in (Bu bestecilerin hepsinin bir süre Prag'da yaşadıklarını biliyoruz) müzik akımını derinleştirmiştir.

Bu büyük bestecinin trajik bir yazgısı oldu: Öldüğü zaman sağır ve deliydi. Müzik eğitimine ancak on dokuz

yaşında başlayabildi. Liszt'le çalıştı, ve onun sayesinde Prag'da bir müzik okulu kurabildi. Bir süre İsveç'te orkestra şefliği yaptı. Daha sonra ülkesine döndü ve burada piyanist, şef, besteci, eleştirmen olarak çeşitli etkinliklerde bulundu.

Çekçe sekiz opera yazdı; bunlardan pek çoğu saygınlık kazanıp popüler oldu: *Brandenburglular Bohemya'da* (1863), *Satılmış Nişanlı* (1866), *Dalibor* (1867), *Lipussa* (1872), *İki Dul* (1874), *Öpücük* (1876), *Sır* (1877), *Şeytanın Duvarı* (1882). Ayrıca: Üç *Yaylı Dörtlü*, bir *Üçlü*, orkestra için çeşitli parçalar, on iki "a capella" koro parçası, ezgiler, piyano parçaları.

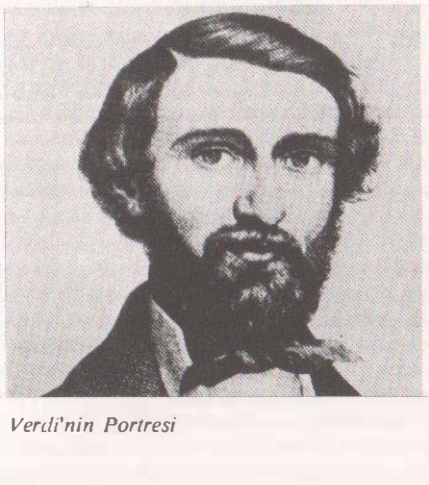
Özellikle *Satılmış Nişanlı* operası güçlü halk temaları, neşe taşan müziğiyle bugüne kaldığı gibi, altı bölümden oluşan *Vatanımdan* senfonik şiiri Bohemya'nın tarihini ve en güzel görünümlerini bize yansıtır. Bu son yapıt fantastik atmosferi ve gerçek bir doğa duygusuyla özellikle romantik bir yaratıdır.

Z.Nejedly: *F.Smetana* (1924) - E.Rychnowsky: *Smetana* (1924) - Emmy Swoboda-Funk: *Uber den "musikalischen Humor" in Smetanas Opern* (Wien, 1940) - H.Boese: *Zwei Urmusikanten: Smetana-Dvorak* (1955) - V.Hellert: *Die Schöpferische Entwicklung F.Smetanas* (1957) - R.Budis et V.Kafkova: *B.Smetana-Vyberova bibliografie* (Prag 1963) - B.Large: *Smetana* (London 1970)

SPOHR Ludwig (Brunswick 5.4.1784 - Cassel 12.10.1859). Liszt 1855'te bir arkadaşına Spohr'la ilgili olarak şunları yazıyordu: "Spohr kusursuz ve saygın bir insan; şimdi yetmiş beş yaşında, dönemin bütün müzikçileri arasında en değerlisi olarak görüyorum onu, Bir yandan vitrüoz, bir yandan besteci olması ayrıca saygıya değer, ama her ikisinde de deha dediğimiz şu olağanüstü özellikten yoksun." Spohr, uzun süre Cassel'de konsermaysterlik yaptı, çok çeşitli türde yüz elliden fazla yapıt bıraktı, ama ne var ki bunların çoğu unutuldu: Başlıcaları, otuz dört yaylı dörtlü, dokuz senfoni, oratoryolar, operalar. Müzikte modernizmi, özellikle Wagner'in modernizmini sevmiyor ve ona biraz daha ılımlı olmasını öğütlüyordu. Gene de, Wagner'in *Uçan Hollandalı* operasını Cassel'de çaldırtmıştı. Spohr bizim için, Nerval'in *Lorely* adlı yapıtında sözünü etmesiyle ünlü bir *Faust*'un (1816) bestecisidir. Spohr, bu operasında, doğa duygusu, kahramanın iç yaşamını müzikle anlatma kaygısıyla Weber'e yol göstermiştir (operanın programına açıklayıcı bir tanıtma yazısı eklenmişti). Spohr'un taşkın duygululuğu oratoryolarında ortaya çıkmaktadır: *Kıyamet Günü* (1812), *Özgür Almanya* (1819), *Son Şeyler* (1826).

H.Heussner: *Die Sinfonien Ludwig Spohrs* (Marburg 1956) - D.M.Mayer: *The forgotten master, the life and time of Ludwig Spohr* (London 1959) - H.Homburg: *Ludwig Spohr und die Bach. Renaissance, in Bach 76*, 47 (1960)

VERDI Guiseppe (La Roncole, Parma 10.10.1813 - Milano 27.1.1901). Verdi'nin yaşamıyla yapıtları birbirine karışmıştır. Wagner'le aynı yıl doğmuş, Parma'nın bir kasabası olan Busseto'da yetişmiş, müziğe orgcu Baistrocchi ile Ferdinando Provesi yardımlarıyla başlamıştır. Busseto Filarmoni Akademisi'nin aracılığıyla, XVIII. yüzyıl İtalyan müzik geleneğine bağlanmıştır. Bu Akademi ve zengin bir tüccar olan yöneticisi Antonio Barezzi, daha ciddi müzik eğitimi görmesi için Milano'ya göndererek Verdi'nin sanat yaşamını yönlendirdiler.



Verdi'nin Portresi

Ama yaşının büyük olması nedeniyle Konservatuvara alınmayan Verdi, Maestro Vincenzo Lavigna'nın özel derslerinden yararlanarak kendi kendini yetiştirdi. Bütün yaşamı boyunca bu kendi kendini yetiştirme bilincini koruyacak ve başarıya ulaşmak için inatçı bir çaba harcayacaktır.

Bütün genç bestecilcr gibi bir impresario'ya bağlanan Verdi (o yıllarda İtalya'da o kadar çok opera isteniyordu ki opera siparişi kolayca sağlanıyordu) ilk yapıtına uzun süre çalıştı. Verdi, 1836 yılında üzerinde çalışmaya başladığı bu *Rocherter* adlı operayı bir kez daha yeniden yazdı, birçok girişimden sonra opera 17 Kasım 1839 günü *Oberto, conte di San Bonifaccio* adıyla Scala'da sahnelendi. operanın melodramatik ve vatansever yönü İtalyan yurtseverlerinin çok hoşuna gitti (İtalya o sırada büyük bölümüyle Avusturya'nın işgali altındaydı). İtalyan Kurtuluş hareketine uygun gelen yapısıyla bu operanın bestecisi liberal görüşlerin öncüsü gibi gösterildi, bunun üzerine, belli bir ideal peşinde koşan bir besteci olarak tanındı. *Nabucco* (1842) olağanüstü bir başarı kazandı. Sokaklarda "Viva Verdi" diye bağırılıyordu, yani Viva (V(ittorio), E(mmanuele), R(e), d'I(talia). Verdi kendi koşullarını impresariolara kabul ettirebilecek duruma geldi: *I Lombardi* (1843, bu yapıt Paris'te *Jerusalem* adıyla 1847'de sahnelendi), *Ernani* (1844, Hugo'nun kahramanı İtalya'ya getirilip bir İtalyan kahramanı olarak ele alınmıştır), *I due Foscari* (1844), *Giovanna* d'Arco (1845, Risorgimento'cu bir başka kadın kahraman), *Alcira* (1846), *Attila* (1847), genç bestecinin ününe ün kattılar.

1847-1850 yılları arasında Verdi daha yüce konulara el attı: Özellikle, *Macbeth* (1847), *I Masnadieri* (1847, Schiller'in *Haydutlar* adlı oyununda esinlenme), *Luisa Müller* (1847, aynı yazarın *Hile ve Sevgi* adlı yapıtından). Artık ünü yabancı ülkelere de ulaşmıştı, ve İtalya dışındaki operalar için de yazmaya başladı. Verdi'nin 1851-1853 yıllarında yazmış olduğu üç opera bugün onun en tanınmış operalarıdır: *Rigoletto* (1851, Hugo'nun *Kral Eğleniyor*'undan yararlanarak), *Il Trovatore* (1853, İspanyol Guttierez'in bir melodramı üzerine), *La Traviata* (1853, Dumas-Fils'in *Kamelyalı Kadın* romanından). *La Traviata*'nın geçici başarısızlığı, Verdi'yi yavaş yavaş ama oldukça köklü bir biçimde davranış değişikliğine götürdü. Artık hemen para kazanmaktan çok yapıtlarını en iyi şekilde değerlendirmeyi amaçlamaktadır: Operanın oynanacağı yerin seçimi, iyi bir libretto, iyi bir oyun yazarı, belli roller için iyi sanatçıların seçimi, uzmanlaşmış bir orkestra şefinin seçimi. Bunlara koşut olarak Verdi'nin müzik dili de değişmektedir. İtalyan usulü arya giderek azalmakta, senfonik doku daha belirgin, daha güçlü olmakta. Bu, söylendiği gibi, Wagner'in rekabeti ya da gösterdiği örneğin bir sonucu mudur? Bu da olabilir. Verdi, *Les Vepres siciliennes*'den (1855) *Aida*'ya kadar yapıtlarını daha çok "besteleme"ye ve daha olgunlaştırmaya çalışmaktadır: *La Forza del destino* (İspanyol Rivas'ın melodramından çıkan bu operayı Verdi Petersbourg için yazdı), *Don Carlos* (1867, Paris için yazıldı), *Aida* (1871, Kahire için yazıldı). Olgunluk çağının operaları olan *Un Ballo in maschera* (1859), *Don Carlos, Simone Bocanegra* (özellikle La Scala için yapılan düzenlemesiyle, 1881) Verdi romantizminin ne olduğunu iyice gösterirler. Bu romantizm her şeyden önce romantik bir konunun, yani o yıllarda çok tutulan yazarların (Shakespeare, Hugo, Scribe ya da Schiller) yapıtlarından alınma bir konunun seçimini, orkestra ile şarkı arasındaki dengeyi, ayrı ayrı "numaralı" sahneler yerine giderek sürekli bir müzik akışının gelmesini ve konuya özgü seslere başvurulmasını ve bütün bunların gerçek bir müzikli tiyatronun buyruğuna verilmesini gerektirmektedir.

Özellikle İtalyan Romantizmi'nin bir başka anahtar kişisi olan Manzoni'nin anısına *Requiem*'i yazarak, sanatını düşüncelerinin hizmetine koştuğunu göstermiştir. Verdi'nin bundan sonraki yaratıları giderek arılaşan bir romantizmin çizgisindedir: *Othello* (1887), *Falstaff* (1893) ve *Quatro pezzi sacri* (1898) sanatının en yüksek doruklara doğru yücelmesidir. Artık melodram yok olmakta ve onun yerine trajik bir iç aksiyon *(Othello)* ya da bir komik aksiyon *(Falstaff)* gelmekte ve bize ders vermektedir. Artık neredeyse şarkı kalmamıştır. Evet insan sesi hâlâ boldur, cömerttir, ama zengin bir orkestra dokusu içine oturmuştur; artık moda kaygısı ya da hoşa gidecek arya değil, ama Romantizm'in bir yaşlı ustasının insanlık üzerine düşünceleri vardır. Son başyapıtları bize Hugo'yu anımsatır: Her ikisi de bütün yapmacıkları, bütün moda oyunlarını bırakarak kendilerine dönmüşlerdir; şimdi her ikisi de sanatlarının yüceliklerini, içlerindeki ana coşkuyu bize dolaysız olarak göstermektedirler.

A.Weissmann: *Verdi* (1922) - H.Gerigk: *Guiseppe Verdi* (1932) - K.Holl: *Verdi* (1947)- A.-E.Cherbulicz: *Giuseppe Verdi* (1949) - P.Petit: *Verdi* (Paris 1958)- F.Abbiati: Giuseppe Verdi, 4 Vol. (Milano, 1959) - L.Eösze: *Giuseppe Verdi* (Budapest 1961) - H.Kühner: *Guiseppe Verdi* (1961) - F.Walker: *The man Verdi* (New York 1962) - G.W.Martin: *Verdi* (London 1965)

WAGNER Richard (Leipzig 22.5.1813 - Venedik 13.2.1883). Babası, Richard Wagner'in doğumundan altı ay önce öldü. Annesi kısa bir süre sonra Dresden'de oturan ressam ve aktör Geyer'le evlendi. Geyer de 1821 yılında bu kentte öldü. Genç Wagner sanat yönünden çok zengin olan bu kentte yetişti. Önce şiire eğilim gösterdi, ancak, annesinin, kızkardeşinin aktristlik yaptığı Leipzig'e dönmesinden sonra müzikle ilgilenmeye başladı. Üniversite öğrencisiyken orgcu Müller ile piyano, ünlü bir hocayla, Theodore Weinlig ile kontrpuan çalıştı. 1834'te Magdeburg operasına şef oldu ve burada aktris Minna Planer'le evlendi. Karısıyla birlikte Könisgberg'e geldi. Ama karısının çalışmaya başladığı tiyatro iki ay sonra iflas etti.

Wagner 1837'de Riga operasına şef oldu; burada konserler de yönetti. 1839'da şansını denemek için ilk kez Paris'e gitti. Bu gezi başarısızlıkla sonuçlandı ve parasız kalan Wagner çeşitli işler kabul etmek zorunda kaldı. *Revue musicale*'de Alman Romantizmi üzerine makaleler yazdı, romanslar besteledi, operaların piyano uyarlama-

Th. Piris'e göre *Tannhauser'den sahne*





G.Goldberg'e göre *Tristan'ın Ölümü*

sını yaptı, operalardan trompet için parçalar çıkardı. Dahası, *Uçan Hollandalı*'nın librettosunu Paris Operası'na sattı ve bu oyun orkestra şefi Dietsch'nin müziği ile sahnelendi. *Rienzi*'nin büyük bir başarı kazandığı (1842) Dresden'e döndü ve burada Saksonya sarayının müzik direktörlüğüne getirildi. *Uçan Hollandalı* 1843'te büyük bir başarı kazanmadan temsil edildi. Sonra *Lohengrin*'i bitirip (1845) *Nürnbergli Şarkıcı Ustalar*'a başladı. Devrimci harekete katıldı (1849); polis tarafından arandığı için Dresden'den Weimar'a kaçtı; orada Liszt'i buldu, sonra Zürih'e arkadaşları Wesendonk ailesinin yanına gitti. Bu, vatandan uzaklaşma sırasında konser vermek üzere Londra'ya gitti. İlk kuramsal yazılarını yazdı; bu yazılar bütün yapıtlarının temelini oluşturur. *Tetralogie*'sini yazmaya başladı. Bu yıllarda, acı bir ayrılıkla son eren, Mathilde Wesendonk'a olan büyük aşkı söz konusudur; *Tristan und Isolde*'nın (1859) bu olayın çok dokunaklı bir kanıtı olduğu söylenebilir. 1861'de *Tannhäuser*'in temsili için Paris'e geldi. Fakat büyük bir skandalla karşılaştı. Umutsuzluğunun doruğundayken, 1864 yılında, Bavyera'nın yeni kralı II. Ludwig'ten operalarını Münih'te temsil ettirmesi için bir davet aldı. Burada *Tristan, Hollandalı* ve *Tannhäuser* operaları sahneye kondu (1865). Orkestra şefi Hans von Bülow'du. Ama Wagner'in Bülow'un karısıyla ilişkisi oldu.

Özel yaşamındaki skandallar, politik düşmanlarının düşmanlıkları, borçları onu Münih'ten ayrılmaya zorladı. İsviçre'ye yerleşti. Yanında Cosima von Bülow (Liszt'in kızı) vardı. Cosima ile 1870'te evlendi.

1871 yılında, düşleriyle, 1876'da görkemli açılışıyla, ardından mali hayal kırıklıklarıyla Bayreuth girişimi başladı. Daha önce *Festspielhaus* için düşünülmüş olan *Parsifal* burada sahnelendi. Sanatçının düşüncelerine uygun olarak *Tetralogie* yeniden sahneye konuldu. Kışlarını Italya'da geçirmeyi adet edinmiş olan Wagner 13 Şubat 1883 günü Venedik'te öldü.

Wagner'in romantizmi her alanda görülür. Önce yaşamı; sonra esin temaları olarak Kuzey ve Alman mitolojinin sürekli seçimi; bazen dünyasal mutluluğu, bazen de bundan vazgeçmenin kıvancını getiren, daima çelişkilerle dolu yaşam felsefesi; nihayet, Wagner'i müziğin en büyük reformcularından biri yapan tekniği, Baudelaire, "Hiçbir besteci madde ve ruh derinliğini Wagner kadar iyi çizememiştir. İnsan doğasında ve ruhunda bulunan bütün aşırılıkları, büyüklükleri ve ihtirasları en ince renk ayrılıklarıyla bize anlatmasını biliyor," der.

A.Larignac: *Le voyage artistique à Bayreuth* (Paris 1897) - Th.Mann: *Leiden und Grosse Richard Wagners* (Berlin 1933) - Th-W.Adorno: *Versuch über Wagner* (Frankfurt 1952) - M.Schneider: *Wagner* (Paris 1960)

WEBER Carl Maria von (Eutin 18.11.1786 - Londra 5.6.1826). XVI. yüzyılda soylular sınıfına yükselmiş Holstein'lı bir aileden gelen Carl Maria çok özenli bir eğitim gördü: Çok seçkin kişilerin bulunduğu bir ortamda desen, resim ve müzik eğitimi. Eutin piskoposluğunun müzik yöneticisi olan babası gezginci bir tiyatro topluluğunu yönetiyor ve turneler sırasında fırsat buldukça oğluna sanatının temel bilgilerini öğretiyordu. İlk önemli müzik öğretmeni Salzburg'da Michael Haydn'dı ve ondan bir yıl süreyle (1797-1798) ders aldı. Babası, oğlunu yüreklendirmek için *Alti Fügetta*'yı Münih'te bastırdı. Carl Maria bu sırada saray orgcusu Kalcher'den dört sesli yazı sanatını öğreniyordu. İlk operasını bu öğretmenin gözetiminde yazdı: *Die Macht der Liebe und des Weines*. Daha sonra taşbaskısı tekniğini geliştirmek amacıyla Saksonya'nın Freiberg kentine gitti, ama bu fırsattan yararlanarak, doğayla ve doğanın gizleriyle ilişki kurmuş dilsiz bir kızın öyküsünü işleyen *Waldmädchen* (1800) adlı operasını sahneye koydu. Yapıt çok büyük bir başarı kazandı; Weber, Salzburg'a geri dönüp Haydn'la çalışmayı sürdürdü ve *Peter Schmoll und seine Nachbaren* adlı operayı yazdı; bu komik operanın Augsburg'daki temsili (1801) pek fazla başarılı olmadı. Babasıyla birlikte bütün Almanya'yı kapsayan bir konser turnesine çıkınca Weber'in mesleği 1802 yılında tam olarak belirlenmiş oldu. Turnenin başarı geleceğini sağlamlaştırdı. Joseph Haydn ve Papaz Vogler'le birlikte önce Viyana, daha sonra da Karlsruhe, Stuttgart, Mannheim, Münih ve Berlin'e gitti. 1813-1816 yılları arasında Prag'da opera yönetti; Spontini, Mozart, Cherubini, Méhül, Dalayrac, Boieldieu ve Spohr'un yapıtlarını, yani bu çağın romantik yapıtlarını çaldırdı. 1816 yılında DresdenOperası'na yönetici olunca Alman operasında bir devrim yarattı. Soylu, parlak, çok yetenekli, kalemi kadar şef bagetini de iyi kullanan, şefliği düzeyinde iyi piyano çalan Weber, romantik çağın düşündüğü "tüm sanatçı" tipinin ta kendisidir. Bu son dönemde, bazı özel parçalar dışında (bir prensin evlenmesi için yazdığı sol minör Missa gibi), *Freischütz*'ü (1820'de bitti) ve piyano ile orkestra için *Konzertstück*'ünü yazdı. Bütün Avrupa'dan öneriler geliyordu. Gitmeye karar verdiği Paris ve Londra için *Oberon*'u yazdı. Fakat bu yolculuk sırasında veremden

öldü. Kemikleri ancak 1844 yılında Dresden'e getirildi.

Weber bütün türler için aynı değerde yapıtlar vermiştir: *Valse Davet* ve *Rondo brillant* gibi yapıtlarının kazandığı parlak ve sürekli başarıyı belirtmeye gerek yok; ayrıca, kantatalarını, Missalarını ve aralarında en ünlüleri hiç kuşkusuz *Freischütz, Oberon, Euryanthe* ve *Preciosa* olmak üzere operalarını anabiliriz.

Weber, yetenekl erinin çeşitliliği, coşkuları ve müziğinin niteliğiyle yaşamında olduğu gibi sanatında da romantikti. Olağanüstü ve doğanın temel bir rol oynadığı yapıtları genellikle nitelikli librettolar üzerine yazılmıştır (Örneğin, *Euryanthe*'nin libreıtosu için Chamisso'nun arkadaşı Helmine von Chézy'ye başvurmuştur). Bu masal-operalar, ezgisel esinleri kadar, güçlü ve özenli senfonik yazılarıyla da ayırtedilebilirler.

M.M.v.Weber (oğul): *Carl Maria von Weber,* 3 Vol. (1864-1866) - W.Zentner: *Carl Maria von Weber* (1934) - W.Zentner: Carl Maria von Weber (1952) - H.Schnoor: *Weber* (1953) - H.J.Moser: *Carl Maria von Weber* (1955) - K.Lauz: *Carl Maria von Weber* (1966) - J.Warrack: *Carl Maria von Weber* (1972)

WOLF Hugo (Windischgrätz, Yugoslavya 13.3.1860 - Viyana 22.2.1903). Bruckner gibi Wolf'un da geç kalmış bir romantik olduğu öne sürülür. Aslında, biçimin, aşırı gelişmeye ve ses malzemesinin abartılmasına yöneldiği bir dönemde Lied'de başlayan değişikliği tamamlayan Wolf'tur. O da bir Wagner'cidir, ama bazan Bruckner'de bulunmayan saldırgan bir yan vardır onda. Yazın alanındaki esinlenmeleri ve mutsuz yaşamıyla adamakıllı romantiktir. Ayrıca Wagner'in deklamasyon ilkesini, Romantizm'in en içten türüne, Lied'e uygulamıştır. Schubert, Schumann ve Brahms'ın yaptığı gibi, şiir dilini müziğe dönüştürüp yeni bir yolla anlatmak değildir onunkisi. Onun yaptığı, denebilirse, dilin ezgisini müziğe aktarmak ve böylece bir tamlamadan da öteye, bir başka sınıra geçmektir. Wolf şiir alanındaki her şeye el atmıştır: Başta Alman şiiri olmak üzere, Goethe'nin *Prometheus*'undan *Spanisches Liederbuch*'un dinsel lirizmine, Michelangelo'nun karanlık itiraflarından Eichendorff ve *Italienisches Liederbuch*'un biraz soluk fakat keyifli renklerine kadar değişik şiir kaynaklarından yararlanmıştır. Bu Lied'lerdeki piyano partisinin önemini de belirtmeden geçmeyelim: Wagner'deki orkestranın önemi ne ise piyano da burada o önemde sahiptir: Wolf bu yapıtlara "Ses ve Piyano için Lied'ler" adını vermiştir, ancak "Piyano eşlikli Lied'ler" demem iştir. Bu gururlu ve yalnız besteci, bütün yapıtlarının en önemlisi olan *Mörike-Lieder*'i çok kısa zamanda vermiştir. Sonra Goethe'nin ilk döneminde ki o büyük şiirlerinden *Mignon* ve *Divan* çevrimlerinde yer alan şiirleriyle *Goethe-Lieder,* daha sonra da Geibel ve Heyse'nin çevirmiş olduğu İtalyan ve İspanyol şiirlerinden oluşan demetler. Wolf, son yıllarda *Corregidor* ve *Manuel Venegas* ile opera alanına el atmıştır. Fakat bunlardan birincisi hiç başarılı olamamış, ikincisi ise Wolf'un 1897'den sonra kurbanı olduğu delilik nöbetleri yüzünden yarım kalmıştır.

E.Decsey: *Hugo Wolf,* 4 vol (1903-1906) - E.Bieri: *Die Lieder von Hugo Wolf* (1935) - R.Rolland: *H. Wolf in Musiciens d'aujourd'hui* (Paris 1937) - F.Walker: *Hugo Wolf* (1953) - F.Grasberger: *Hugo Wolf* (1960) - H.Thürner: *Die Melodik in den Liedern von Hugo Wolf* (1970) - *Le Siècle de Bruckner, Revue musicale* (Paris 1975)

Resimler Listesi

ANONİM (Yapanı belirsiz). Fransa. *Yurtsever Şarkı.* Renkli gravür. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: Giraudon 31

ABİLDGAARD, NİCOLAS ABRAHAM (1743-1809) *Culmin'in Ruhu Annesine Görünüyor.* (Ossian'ın Şarkıları'ndan). Tual. 62x78 cm. Nationalmuseum, Stockholm 57

ANDERSEN, HANS CHRİSTİAN (1805-1875) *Portre.* Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 208

ARNIM, ACHİM VON (1781-1831). *Portre.* Gravür. Fotoğraf: Roger-Viollet 208

AUBER, DANİEL FRANÇOİS ESPRİT (1782-1871) Oyuncu Cornet ve W.Schröder'in rol aldığı *La Muette de Portici* için illüstrasyon. Taşbaskı. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 252

AUGUSTE, JULES ROBERT (MONSİEUR AUGUSTE) (1789-1850) *Bir Peyzajda İki Odalık,* parşömen üzerine kankalemi, kalem ve mürekkeple çalışılmış guaş, vernikle canlandırılmış. 22,7×26,4 cm. Musée de Louvre, Paris 58

BALLU, THEODORE (1817-1885) *Trinité Kilisesi,* Paris 1863-1867 159

BALTARD, VİCTOR (1805-1874) *Hal,* Paris, Fotoğraf: Roger-Viollet 160

BALZAC, HONORE DE (1799-1850) *Portre:* David d'Angers. Desen. Musée Balzac, Paris. Fotoğraf: Bulloz 209

BARTOLİNİ, LORENZE (1777-1850) *Tanrıya İnanç.* 1835. Mermer. 92 cm. Poldi Müzesi, Milano 125

BARRY, CHARLES (1795-1860) *Westminster: Houses of Parliament,* Londra. 1840-1865 160

BARYE, ANTOİNE (1796-1875) *Lapith ve Kentaur.* Bronz. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Musée nationaux 126

BEETHOVEN, LUDWİG VAN (1770-1827) *Portre:* K.J. Stieler, Tual. Fotoğraf: Roger-Viollet 270

BELLİNİ, VİNCENZO (1801-1835) *I Puritani*'de *Tamburini'nin Portresi.* Renkli taşbaskı. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 244

BERLİOZ, HECTOR (1803-1869) *Bir Konser Yöneten Berlioz*'u hicveden resim: "1846 Yılında bir Konser!" Taşbaskı. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: B.N. 263

Daumier'ye maledilen *Portre.* Tual. Musée de Versailles. Fotoğraf: Bulloz 272

BLAKE, WİLLİAM (1757-1827) *Büyük Kırmızı Ejderha ve Güneş Işığına Sarınmış Kadın.* Suluboya. 40×32,5 cm. National Gallery, Washington. 58

BOİELDİEU, FRANÇOİS ADRİEN (1775-1854) *Portre:* Boilly. Tual. Musée de Rouen. Fotoğraf: Bulloz 273

BRAHMS JOHANNES (1833-1897) *Portre.* 1853. Desen. Musée de Carpentras. Fotoğraf: Bulloz 273

BRONTE, CHARLOTTE (1816-1855) *Portre.* Taşbaskı. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 210

BRONTE EMİLY (1818-1848) *Portre.* Taşbaskı. Bibliothèque Nationale, Paris, Fotoğraf: B.N. 211

BROWNİNG, ELİZABETH BARRETT (1806-1861) *Portre.* 1859. Rudolph Lehmann'nın bir deseni örnek alınarak. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 211

BROWNİNG, ROBERT (1812-1889) *Portre.* 1850. Rudolph Lehmann'ın bir deseni örnek alınarak. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 211

BRÜLLOW, KARL (1799-1852) *Pompei'nin Son Günleri.* 1828. Tual. 456,5×651 cm. Leningrad Müzesi. Fotoğraf: A.P.N. 59

Natalia Gonçarova'nın Portresi. 1831. Fotoğraf: A.P.N. 229

BURTON, DECİMUS (1800-1881) *Athenaeum Club,* Londra. 1829-1830 161

BYRON, LORD (1788-1824) *Portre.* Taşbaskı. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 212

CANOVA, ANTONİO (1757-1822) *Aşk Tanrısı ve Psykhe.* 1787-1793. Mermer. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: N.D. Roger-Viollet 117

Stuart'ların Mezarı. Detay. Mermer. Saint-Pierre Kilisesi, Roma 127
Pauline Borghese. 1804-1808. 160 cm. Borghese Galerisi, Roma. Fotoğraf: Alinari-Viollet 128
CARPEAUX, JEAN-BAPTİSTE (1827-1875) *Garnier'nin Büstü.* 1869. Musée du Petit-Palais, Paris. Fotoğraf: Bulloz 124
Dans. Paris Operası'nın alnacı için ilk taslak. Yükseklik: 2,32 m. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 129
Venüs'ün Üç Tanrıça Arkadaşı. Pişmiş toprak. Musée du Petit-Palais, Paris. Fotoğraf: Giraudon 129
CARSTENS, ASMUS JAKOB (1754-1798) *Gece ile Çocukları.* 1795. Siyah taş, kahverengi karton üzerine beyazla canlandırılmış. 74,5×98,5 cm. Kunstsammlungen, Weimar 60
CARUS, GUSTAV (1789-1869) *Goethe'nin Anısına Anıt.* 1832. Tual. 71×52,2 cm. Kunsthalle, Hambourg. Fotoğraf: Kleinhempel 60
CESSART, LOUİS ALEXANDRE DE (1719-1806) *Le Pont des Arts.* 1801-1803. Paris. Fotoğraf: Etienne Revault 162
CHAMİSSO, ADALBERT DE (1781-1838) *Portre.* Taşbaskı. Fotoğraf: Roger-Viollet 213
CHASSERİAU, THEODORE (1819-1856) *Islaklık.* 1853. Tual. Musée du Louvre, Paris. Foto: Lauros-Giraudon 48
Kendi Portresi. 1858. Tual. Musée du Louvre, Paris. Foto: Bulloz 60
Macbeth ve Üç Büyücü. 1855. Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Musées Nationaux 61
Lamartine'in Portresi. 1844. Desen. Gabriel Thomas kolleksiyonu. Fotoğraf: Bulloz 221
CHATEAUBRİAND, FRANÇOİS-RENE DE (1768-1850) *Chateaubriand Kartaca Kalıntılarında.* Islak kazı. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 201
Staal'in *"Natchezler" için yaptığı kitap resmi* (1849 baskısı). Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: Giraudon 202
Portre: Girodet-Trioson. 1811. Tual. Musée de Versailles. Fotoğraf: Giraudon 213
CHOPİN, FREDERİC (1809-1849) *Portre:* Maria Wodzinska. Bibliothèque polonaise, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 274
COLE, THOMAS (1801-1848) *Catskill'lerde.* 1837. Tual. 99×160 cm. Metropolitan Museum of Art, New York 62
COLERİDGE, SAMUEL TAYLOR (1772-1834) *Portre.* Taşbaskı. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 214
CONSTABLE, JOHN (1776-1837) *Weymouth Körfezi.* 1818. Tual. 88×112 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Bulloz 62
Yelkenliler ve Brighton Kumsalı. 1824. Tual. 14,5×25 cm. Victoria and Albert Museum, Londra 63
CONSTANT, BENJAMİN (1767-1830) *Portre:* L. Desmarais. Taşbaskı. Bibliothèque Nationale. Fotoğraf: B.N. 214
CORNELİUS, PETER VON (1783-1867) *Faust ve Marguerite, Marthe'ın Bahçesinde.* 1809'dan sonra. Kağıt üzerine kalem. Freies Deutsches Hochstift-Goethe-Museum, Frankfurt am Main 63
COROT, JEAN-BAPTİSTE CAMİLLE (1796-1876) *Kendi Portresi,* 1825. Tual. 30×24 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Bulloz 64
Floransa: Boboli Bahçelerinden Görünüm. 1835-1840. Tual. 51×74 cm. Musée du Louvre, Paris 64
Mandolinli Kadın. 1826-1828. 34×26 cm. Özel kolleksiyon, Paris 65
Mortefontaine Anısı. 1864. Tual. 65×89 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Musées Nationaux 190
COURBET, GUSTAVE (1819-1877) *Dalgalarda Kadın.* 1868. Yağlıboya tual. 65,4×54 cm. Metropolitan Museum of Art, New York 65
Siyah Köpekli Kendi Portresi. 1840-1844. Yağlıboya tual. 46×56 cm. Musée du Petit-Palais, Paris. Fotoğraf: Giraudon 66
CROME, JOHN -OLD (Yaşlı) CROME- (1768-1821) *Le Boulevard des Italiens.* Tual. 52×87 cm. Mr. R.Q. Gurneg kolleksiyonu. Fotoğraf: Giraudon 66

ÇAYKOVSKİ, Piyotr İlyiç (1840-1893). *Portre.* Desen. Fotoğraf: A.P.N. 275

DAHL, JOHANN CHRİSTİAN CLAUSEN (1788-1857) *Vezüv'ün Püskürmesi.* 1826. Tual. 128×172 cm. Stadelsches Kunsinstitut, Frankfurt am Main. Foto: Blauel 67
DALOU, AİME JULES (1838-1902) *Brötanyalı Köylü Kadın.* 1873. Pişmiş toprak. Bethenal Green Museum, Londra 131
DAUBİGNY, CHARLES-FRANÇOİS (1817-1878) *Portre:* Bracquemond. Foto: Bulloz 68
Oise Üzerinde Güneşin Batışı. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Bulloz 68

DAUMİER, HONORE (1808-1879) *Transnonain Sokağı.* 1834. Taşbaskı. 47
Portre: Eugène Monnier. Musée Carnacalet, Paris. Fotoğraf: Bulloz 68
Don Kişot ve Ölü Katır. 1867. Tual. 137×59 cm. Musée du Louvre, Paris 69
Ratapoil. Bronz. Yükseklik 43 cm. Basım no 2 Siot-Decauville, yalnız 2 nüsha. Musée des Beaux-Arts, Marsilya 69
DAVİD, JACQUES LOUİS (1748-1825) *Meryem Ana'dan Yardım Dileyen Aziz Roch.* 1780. Musée des Beaux-Arts, Marsilya. Fotoğraf: Deleuze 36
Kendi Portresi. Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 70
Sabin Kadınlarının Kaçırılışı. 1796-1799. Tual. 386×520 cm. Musée du Louvre, Paris 70
DAVİD D'ANGERS (1788-1856) *Paris'teki Pantheon'un Alnacı.* Taş. Yükseklik 6 m, genişlik 30,80 m. 132
Balzac'ın Portresi. 1843. Desen. Musée Balzac, Paris. Foto: Bulloz 209
Victor Hugo'nun Büstü. Alçı. Musée Victor Hugo, Paris. Foto: Bulloz 219
Musset'nin Portresi. Alçı madalyon. Fotoğraf: Bulloz 226
Tieck'in Portresi. Alçı madalyon. Fotoğraf: Roger-Viollet 236
DELACROİX, EUGENE (1798-1863) *Messolongion Yıkıntılarında Can Çekişen Yunanistan.* 1826-1827'ye doğru. Tual. 209×147 cm. Musée des Beaux-Arts, Bordeaux 19
Sardanapal'in Ölümü. 1827. Tual. 395×495 cm. Musée du Louvre, Paris 27
Halka Önderlik Yapan Özgürlük. 1830. Tual. 260×325 cm. Musée du Louvre, Paris 45
Ofelya'nın Ölümü. 1844. Tual. 23×30,5 cm. Musée du Louvre, Paris. Foto: Musées Nationaux 71
Hamlet Kıyafetinde Kendi Portresi. 1824'e doğru. Tual 41×33 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Musées Nationaux 71
Yakub'un Melekle Savaşı. 1856-1861. 715×485 cm. Yağhboya ve mum boya duvar resmi. Saint-Sulpice Kililesi, Saints-Anges şapeli, Paris 72
Evlerinde Cezayirli Kadınlar. 1834. Tual. 180×229 cm. Musée du Louvre, Paris 72
Dante'nin Sandalı. 1822 sergisi. Tual. 189×266 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 183
Rebecca'nın Kaçırılışı (Walter Scott'un *İvanhoe*'suna göre). 1858. Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 195
Paganini'nin Portresi. Tual. Özel Kolleksiyon. Fotoğraf: Bulloz 244
DELAROCHE, PAUL (1797-1856) *Edouard'ın Çocukları.* Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 73
DEVERİA, ACHİLLE (1800-1857) *Alexandre Dumas'nın Portresi.* Taşbaskı. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 215
Madame de Stael'in Portresi. 1834. Taşbaskı. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 235
Alfred de Vigny'nin Portresi. Taşbaskı. Musée Carnavalet, Paris. Foto: Bulloz 237
DEVERİA, EUGENE (1805-1865) *IV. Henri'nin Doğumu.* 1827 sergisi. Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Giraudon 73
Héloise ve Abélard. Taşbaskı. Musée d'Argenteuil. Fotoğraf: Giraudon 73
DİAZ DE LA PENA, NARCİSSE (1808-1878) *Gölekli Manzara.* Tual. 41×60 cm. Özel kolleksiyon 74
DONİZETTİ, GAETANO (1797-1848) *Portre.* Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Foto: B.N. 276
DORE, GUSTAVE (1832-1883) *Gargantua'nın Paris'e Girişi.* Kalem ve suluboya. 44×66 cm. Musée Grobet-Labadié, Marsilya. Fotoğraf: Deleuze 74
Kendi Portresi. Fotoğraf: Bulloz 75
Nerval'in Ölümünü Betimleyen Resim. Taşbaskı. Bibliothèque Nationale. Fotoğraf: B.N. 227
DUMAS, ALEXANDRE (1802-1870) *Portre:* Achille Devéria. Taşbaskı. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 215

ESPERANDİEU, HENRİ (1829-1874) *Longchamp Sarayı,* Marsilya. 1862-1869 165

FERNKORN, DOMİNİK ANTON VON (1813-1878) *Avusturya Arşidükü Karl'ın Atlı Heykeli.* 1853-1859. Bronz. Yükseklik 8,90 m. Heldemplatz, Viyana. Fotoğraf: Roger-Viollet 133
FERSTEL, HEINRİCH VON (1828-1883) *Votivkirche,* Viyana. 1856-1875 153
FOHR, KARL PHİLİPP (1795-1818) *Kendi Portresi.* 1816. Maviyle canlandırılmış kalem deseni. 23,7×18,8 cm. Kurpfalzisches Museum, Heidelberg 75
Sabin Tepelerinde Manzara. 1818 76
FREMİET, EMMANUEL (1824-1910) *Bir Borneo Yerlisini Boğan Orangutan.* 1893-1895. Mermer. 1,95×3,25 m. Museum National d'histoire naturelle, Paris. Fotoğraf: Roger-Viollet 133

FOSCOLO, UGO (1778-1827) *Portre:* Esslinger. Gravür. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 216
FREMİET, EMMANUEL (1824-1910) *Bir Borneo Yerlisini Boğan Orangutan.* 1893-1895. Mermer. 1,95×3,25 M. Museum National d'histoire naturelle, Paris. Fotoğraf: Roger-Viollet 133
FRİEDRİCH, CASPAR DAVİD (1774-1840) *Rügen Adasında Kireç Yalıyarlar.* 1818. Tual. 90×70 cm. Reinhart Vakfı, Winterthur 10
İlk Kar. 1828. Tual. 43,8×34,5 cm. Kunsthalle, Hambourg. Foto: Kleinhemped 53
Buz Denizi. 1823-1824'e doğru. Yağlıboya tual. 96,7×126,9 cm. Kunsthalle, Hambourg. Fotoğraf: Kleinhempel 77
Kendi Portresi. 1810'a doğru. Kağıt üzerine tebeşir. 22,9×18,5 cm. Staatliche Museum, National-Galerie, Berlin 77
Kuğular. 1820. Yağlıboya tual. 35,5×44 cm. Freies Deutsches Hochstift-Goethe-Museum, Frankfurt am Main 78
FROMENTİN, EUGENE (1820-1876) *Cezayir'de Şahin Avı; Tazı Payı.* Tual. 162,5×117,8 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Musées Nationaux 78
FÜSSLİ, HEİNRİCH (1741-1825) *Karabasan.* 1802. Tual. 76×63 cm. Freies Deutschcs Hochstift-Goethe-Museum, Frankfurt am Main 19
Lady Macbeth. 1784. Tual. 221×160 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Bulloz 79

GABRİEL, JACQUES-ANGE (1698-1782) *Versailles Operası; iç.* 1768-1770 166
GAİNSBOROUGH, THOMAS (1727-1788) *Kendi Portresi.* 1787. Tual. 73,5×58,5 cm. Royal Academy of Arts, Londra 80
Mrs Birchard Brinsley Sheridan. 1783. Tual. National Gadlery of Art, Washington 80
The Blue Boy (Mavi Çocuk). 1770. Tual. 177×121 cm. Henry E. Huntington kolleksiyonu 81
GARNİER, CHARLES (1825-1898) *Büst:* Carpeaux. 1869. Musée du Petit-Palais, Paris, Fotoğraf: Bulloz 124
Paris Operası: Büyük Merdiven. 1862-1874. Fotoğraf: Etienne Revault 167
Paris Operası: Büyük Alnaç. Fotoğraf: Etienne Revault 167
GAUTIER, THEOPHİLE (1811-1872) *Portre:* Valentin. Islak kazı. Musée Carnavalet, Paris. Fotoğraf: Bulloz 216
GENTZ, HEİNRİCH (1766-1811) *Neue Münze* (Para). 1798-1800 168
GERARD, BARON FRANÇOİS (1770-1837) *Madame Récamier.* 1802. Tual. 225×147 cm. Musée Carnavalet, Paris. Fotoğraf: Rofer-Viollet 82
GERİCAULT, THEODORE (1791-1824) *Saldıran Avcı Subayı.* 1812. Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Musées Nationaux 82
Denizanası'nın Salı. Taslak. 1818. Suluboya. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: CF.L.Giraudon 83
Deli Kadın. Tual. Musée des Beaux-Arts, Lyon. Fotoğraf: Giraudon 84
GİRODET-TRİOSON, ANNE-LOUİS (1767-1824) *Tufan.* Yağlıboya tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Telarci-Giraudon 40
Dohler Kardeşler. Suluboya. Musée Grobet-Labadié, Marsilya. Foto: Deleuze 84
Atala Mezarda. 1808. Yağlıboya tual. 210×267 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 191
Chateaubriand'ın Portresi. 1811. Tual. Musée de Versailles. Foto: Giraudon 213
GİRTİN, THOMAS (1775-1802) *Saint-Denis Sokağı.* 1802'ye doğru. Tual. 91,5×140 cm. Sır Sır Edmund Bacon, Norwich 84
GLİNKA, MİCHEL (1804-1857) *Portre:* Répine. Tual. Fotoğraf: A.P.N. 276
GOGOL, NİCOLAS VASSİLİYEVİÇ (1809-1852) *Portre:* Moller. Yağlıboya tual. Edebiyat Müzesi, Leningrad. Fotoğraf: A.P.N. 217
GOYA Y LUCİENTES, FRANCİSCO (1746-1828) *Madrid'te 3 Mayıs 1808: Dağda Kurşuna Dizmeler:* 1847. Tual. 266×345 cm. Prado Müzesi, Madrid. 26
Kendi Portresi. 1816. Tual. 46×35 cm. Prado Müzesi, Madrid 85
Madrid'te 2 Mayıs 1808: Memlükler'in Saldırısı (Detay). 1814. Tual. 266×345 cm. Prado Müzesi, Madrid 85
Sardalyanın Gömütme Töreni. 1793. Ağaç. 83×62 cm. San Fernando Akademisi, Madrid. 86
GRANDVİLLE, JEAN-İGNACE-İSİDORE(GERARD) (1803-1847) *Balzac, Frédéric Lemaître ve Théophile Gautier.* Suluboya. Özel kolleksiyon. Fotoğraf: Bulloz 87
Hernani'nin İlk Temsilinde Çılgın Romantikler. 21 Şubat 1830. Taşbaskı. Musée Victor Hugo. Fotoğraf: Bulloz 206

GRANET, FRANÇOİS-MARİUS (1775-1849) *Portre:* Ingres. 1807. Tual. Musée Granet, Aix-en-Provence. Fotoğraf: Henry Ely. 87
GROS, BARON ANTOİNE-JEAN (1725-1805) *Aboukir Savaşı* (Ortadan detay). Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Musées Nationaux 41
Kendi Portresi. Tual. Musée de Versailles. Fotoğraf: Bulloz 88
Bonaparte Arcole Köprüsünde. 1796. Tual. 73×59 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Musées Nationaux 88
Sapho Leukada'da. 1801. Tual. 122×100 cm. Musée de Bayeux. Fotoğraf: Musées Nationaux 89

HALEVY, FROMENTAL (1799-1862) *Portre.* Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Foto: B.N. 277
HANSEN, THEOPHİL VON (1813-1891) *Heinrichhof,* Viyana. 1861-1863 169
HASENAUER, KARL VON (1833-1894) *Burgtheater:* Merdiven, Viyana. 1874-188 170
HEİNE, HEİNRİCH (1797-1856) *Portre.* Desen. Özel kolleksiyon. Fotoğraf: Bulloz 218
HOPPNER, JOHN (1758-1810) *Genç Kadının ve Küçük Çocuğun Portresi.* Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Bulloz 90
HOUDON, JEAN-ANTOİNE (1741-1828) *Voltaire.* 1781. Pişmiş toprak. Musée Fabre, Monpellier 134
HUET, PAUL (1803-1869) *Pierrefonds Şatosunun Kalıntıları.* 1868'e doğru. Tual. Château de Compiègne. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 90
HUGO, VİCTOR (1802-1885) *Kasaba Kalıntısı.* 1857. Suluçizi. Musée Victor Hugo, Paris. Fotoğraf: Bulloz 186
Hernani'de Dona Sol rolünü oynayan Mlle Mars'ın Giysisi. Suluboya. Fotoğraf: Hubert Josse 199
Ruy Blas'da Frédéric Lemaître'in Giysisi. Suluboya. Foto: Hubert Josse 199
Büst: David d'Angers. Alçı. Musée Victor Hugo, Paris. Foto: Bulloz 219

İNGRES, JEAN-AUGUSTE-DOMİNİQUE (1780-1867) *Ossian'ın Düşü.* Tual. Musée İngres, Montauban. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 11
Türk Hamamı. 1859. Tual. Çapı 108 cm. Musée du Louvre, Paris 44
Granet'nin Portresi. 1807. Tual. Musée Granet, Aix-En-Provence. Fotoğraf: Henry Ely 87
Kaynak. 1856. Tual. 164×82 cm. Musée du Louvre, Paris 91
Portre: Jacques-Louis David 91

JEFFERSON, THOMAS (1743-1826) *Capitol,* Washington. Fotoğraf: Roger-Violet 151
JOHANNOT, TONY (1803-1852) Victor Hugo'nun *Cromwell*'i için illüstrasyon. Taşbaskı. Musée Victor Hugo, Paris, Fotoğraf: Bulloz 93
Werther'in Ölümü. Goethe'nin *Werther*'i için illüstrasyon. 1844. Taşbaskı. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: Roger-Viollet 182

KLEİST, HEİNRİCH VON (1777-1811) *Portre.* August Kruger'in minyatüründen. Fotoğraf: Roger-Viollet 220
KLENZE, LEO VON (1784-1864) *Yeni Ermitage,* Saint-Petersbourg. 1839-1852 171
Befreiungshalle: İç, Kelheim. 1842-1863 172
KOCH, JOSEPH ANTON (1786-1839) *Çavlan.* 1796. Tual. 99×75 cm. Kunsthalle, Hambourg. Fotoğraf: Kleinhempel 92

LABROUSTE, HENRİ (1801-1875) *Milli Kütüphane (Bibliothèque Nationale): Okuma Salonu,* Paris. Fotoğraf: Etienne Revault. 172
LAMARTİNE, ALPHONSE DE (1790-1869) *Portre:* Chassériau. 1844. Desen. Gabriel Thomas kolleksiyonu. Fotoğraf: Bulloz 221
LAWRENCE, THOMAS (1769-1830) *Prenses Lieven'in Portresi.* 1820'ye doğru. Tual. 46,5×39 cm. Tate Gallery, Londra 23
Derby Kontesi Elizabeth Farren. 1790. Tual. 119,5×146 cm. Metropolitan Museum of Art, New York 93
LEDOUX, CLAUDE-NİCOLAS (1736-1806) *Arc-et-Senans Tuzlaları: Müdür Evi.* Fotoğraf: Etienne Revault 147
Rotonde de la Villette, Paris. Fotoğraf: Etienne Revault 173
LEPAULLE, FRANÇOİS-GUİLLAUME (1804-1886). *"la Sylphide" Balesinde Marie ve Paul Taglioni.* 1834. Tual. Musée des Arts Décoratifs, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 256
LEQUEU, JEAN-JACQUES (1757-1825) *Sığır Ahırı,* tasarı 174
LERMONTOV, MİKHAİL YURİEVİÇ (1814-1841) *Portre:* Toidzé. Fotoğraf: A.P.N. 222

LİSZT, FRANZ (1811-1886) *Bir Konser Yöneten Liszt.* Gravür. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 241
Portre: Lehmann. Tual. Musée Carnavalet, Paris. Fotoğraf: Bulloz 278
LLANTA, JACQUES-FRANÇOİS (1807-1864) *"Çağdaş Sanatçılar".* 1833. Taşbaskı. Bibliothèque Nationale. Fotoğraf: B.N. 185

MALİBRAN, MARİA DE LA FELİCİTAD GARCİA (1808-1836) Verdi'nin Othello'sunda Desdemona rolünde. Henri Decaisne'in yapıtı. Musée Carnavalet, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 249
MANZONİ, ALESSANDRO (1785-1873) *Portre.* 1843. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: Roger-Viollet 223
MARTİN, JOHN (1789-1854) *O'nun Öfkesinin Büyük Günü.* 1852. Tual. Tate Gallery, Londra. Fotoğraf: Cooper-Bridgeman/Ziolo 94
MEHUL, ETİENNE NİCOLAS (1763-1817) *Portre:* Ducreux. Tual. Musée de Versailles. Fotoğraf: Bulloz 279
MENDELSSOHN-BARTOLDİ, FELİX (1809-1847) *Portre.* Fotoğraf: Roger-Viollet 279
MERİMEE, PROSPER (1803-1870) *Portre* Fransız okulu. Musée Carnavalet, Paris. Fotoğraf: Bulloz 224
MERYON, CHARLES (1821-1868) *Notre-Dame'ın Dehlizi.* 1853. Islak kazı 95
MEYERBEER, GİACOMMO (1791-1864) *Portre:* Maurin. Taşbaskı. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: B.N. 280
Robert le Diable (Şeytan Robert) için illüstrasyon, manastır sahnesi. Ciceri'nin dekoru. Taşbaskı. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 254
MİCHELET, JULES (1798-1874) *Portre:* Lafosse. 1862. Taşbaskı. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 225
MİCKİEWİCZ, ADAM (1798-1855) *Portre.* W.Wankowicz'in tablosundan taşbaskı. 1828 Bibliothèque polonaise, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 225
MİLLET, JEAN-FRANÇOİS (1814-1875) *Kendi Portresi.* Tual. Musée de Cherbourg. Fotoğraf: Bulloz 95
İlkbahar. Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Musées Nationaux 96
Başak Toplayan Kadınlar. Desen. 29,5×44 cm. Musée Grobet-Labadié, Marsilya 96
MÜLLER, JOHANN GEORG (1822-1849) *Altlerchenfelder Kirche,* Viyana. 1848-1865 156
MUSSET, ALFRED DE (1810-1857) *Portre.* David d'Angers'nin yaptığı alçı madalyon. Fotoğraf: Bulloz 226

NASH, JOHN (1752-1835) *Cumberland Terrace, Regent's Park,* Londra. 1826-1827 174
NERVAL, GERARD DE (1808-1855) *"La Rue de la Vieille Lanterne",* Gustave Doré'nin yaptığı, Nerval'in ölümünü betimleyen resim. Taşbaskı. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 227
NODİER, CHARLES (1780-1844) *Portre.* Fransız okulu. Musée Carnavalet, Paris. Fotoğraf: Bulloz 227
NOVALİS, FRİEDRİCH VON HARDENBERG (1772-1801) *Portre.* 1845. Gravür. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: Roger-Viollet 228

OVERBECK, JOHANN FRİEDRİCH (1789-1869) *Germania ve Italia.* 1828'e doğru. Tual. 95×105 cm. Staatliche Kunstsammlungen. Gemalgalerie Neue Meister,Dresden 55
Ailesiyle birlikte *Kendi Portresi* (detay). 1823. Ağaç üzerine yağlıboya. 45,6×37 cm. Sankt-Annen-Museum, Lübeck 97

PAGANİNİ, NİCCOLO (1782-1840) *Portre:* Delacroix. Tual. Özel kolleksiyon. Fotoğraf: Bulloz 244
PALMER, SAMUEL (1805-1881) *Tepede.* 1826'ya doğru. Ağaç üzerine suluboya, mürekkep ve tutkal boya, 21×13,5 cm. Tate Gallery, Londra 97
PAXTON, JOSEPH (1803-1865) *Crystal Palace.* 1851. Londra 176
PİRANESE, GİOVANNİ BATTİSTA (1720-1778) *Pompei'den Görünüş.* 1804. Islak kazı. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 98
PREAULT, ANTOİNE-AUGUSTE (1809-1879) *Ofelya.* Bronz. 75×200 cm. Musée des Beaux-Arts, Marsilya 137
PRUD'HON, PİERRE-PAUL (1758-1823) *Psykhe'nin Kaçırılışı.* Tual. Musée du Louvre, Paris, Fotoğraf: Bulloz 99
Joséphine la Malmaison'da. 1805. Tual. 244×179 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: C.F.L. Giraudon 100
PUŞKİN, ALEKSANDR SERGEYEVİÇ (1799-1837) *Puşkin'in Karısı Natalia Gonçarova'nın Portresi:* C.Brülow. 1831. Fotoğraf: A.P.N. 229
Portre: V.A.Tropinin. 1827. Yağlıboya tual. Fotoğraf: A.P.N. 229

QARENGHİ, GİACOMO (1744-1817) *Bilimler Akademisi,* Saint-Petersbourg. Fotoğraf: Roger-Viollet 176

RAFFET, DENİS (1804-1860) *Rusya'dan Geri Çekiliş.* 1812. Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Musées Nationaux 100
RAMBOUX, JOHANN ANTON ALBAN (1790-1866) *Köln Katedrali Koro Yeri, Güney-Batı'dan Görünüş.* 1844. 74×102 cm. Stadtmuseum, Köln 101
REGNAULT, JEAN-BAPTİSTE (1757-1829) *Venüs'ün Üç Tanrıça Arkadaşı.* Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 101
RİCHARDSON, HENRY HOBSON (1838-1886) *Trinity Kilisesi,* Boston, Massachussetts. 1874-1877 177
RİCHTER, ADRİAN LUDWİG (1803-1884) *Sainte-Geneviève.* 1841. Tual. 116,5×100,5 cm. Kunsthalle, Hambourg 102
RİETSCHEL, ERNST (1804-1861) *Christian Rauch.* 1857. Mermer. Yükseklik 67 cm. Staatliche Kunst-Sammlungen Albertinum, Dresden 124
ROBERT, HUBERT (1733-1808) *Roma Kalıntıları.* Tual. Musée du Petit-Palais, Paris. Fotoğraf: Bulloz 15
Bastille'in Yıkılışı. Tual. Musée Carnavalet, Paris. Foto: Telarci-Giraudon 30
Antik Tapınak. Tual. Musée du Petit-Palais, Paris. Fotoğraf: Bulloz 103
ROMNEY, GEORGE (1734-1802) *Kassandra Kılığında Lady Hamilton.* 1785-1786'ya doğru. Tate Gallery, Londra 103
ROSSİNİ, GİOACCHİNO (1792-1868) *Semiramis'te Giuditta Pasta'nın Portresi.* Renkli taşbaskı. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 245
Wilhelm Tell'de Adolphe Nourrit'nin Portresi. Renkli gravür. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 245
"Il Signor Tambourossini ya da Yeni Melodi". Taşbaskı. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 261
Portre: Isabelle Meyendorf. 1849. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: Bulloz 282
ROUSSEAU, THEODORE (1812-1867) *Fontainebleau Ormanında Yol. Fırtına İzlenimi.* Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Musées Nationaux 104
ROWLANDSON, THOMAS (1756-1827) *Knaresborough Barınağı, Yorkshire.* 1807. Tual. 23×33,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londra 104
RUDE, FRANÇOİS (1784-1855) *Ölümsüzlüğe Uyanan Napoleon.* 1845. Bronz. Yükseklik 250 cm. Noisot parkı. Fotoğraf: Roland/Ziolo 123
Kaplumbağalı Napolili Balıkçı. 1833. Mermer. Musée du Louvre, Paris 138
RUNGE, PİHİLİPP OTTO (1777-1810) *Mısır'dan Kaçarken Dinlenme.* 1805-1806. Tual. 96,5×129,5 cm. Kusnthalle, Hambourg. Fotoğraf: Kleinhempel 52
Üçümüz. 1805. Tual. 100×122 cm. Eskiden Hambourg Kunsthalle'sinde bulunan yapıt, 1931 yılında, Münih'te Glaspalast yangınında bütün sergileriyle birlikte yok oldu. 105

SAND, GEORGE (1804-1876) *Portre:* Théophile Kwiatkowski. Suluboya. Bibliothèque polonaise, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 231
SCHADOW, JOHANN GOTTFRİED (1764-1850) *Kont Alexandre von der Mark'ın Mezarı.* 1790. Mermer. Dorotheenstadtisches Kirche, Berlin. 139
SCHEFFER, ARY (1795-1858) *Géricault'nun Ölümü.* 1824. Tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Giraudon 106
SCHİNKEL, KARL FRİERİCH VON (1781-1837) *Bauakademie,* Berlin. 1832-1835 178
SCHELEGEL, AUGUST WİLHELM (1767-1845) *Portre.* Gravure. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğaf: B.N. 232
SCHELEGEL, FRİEDRİCH (1772-1829) *Portre.* Gravür. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 232
SCHNORR VON CAROLSFELD, JULİUS (1794-1872) *Pipolu Çocuk.* 1822. 43,9×29 cm. Kunsthalle, Hambourg 106
SCHUBERT, FRANZ (1797-1828) *Portre:* Léon Noël. 1834. Taşbaskı. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: B.N. 283
SCHUMANN, ROBERT (1810-1856) *Portre.* Desen. Fotoğraf: Roger-Viollet 284
SCHWİND, MORİTZ VON (1804-1871) *Senfoni.* 1852. Fresk. Neue Pinakothek ve Neue Staätsgalerie, Münih 107
SCOTT, WALTER (1771-1832) *Portre.* Taşbaskı. Bibliothèque Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 233
SEMPER, GOTTFRİED (1803-1879) Winterthur Sarayı. 1865-1868 157
SENANCOUR, ETİENNE PİVERT DE (1770-1846) *Portre.* Bibliothèque Nationale. Fotoğraf: B.N. 233

SERGEL, JOHAN TOBİAS (1740-1814) *Mars ve Venüs.* 1770. *Pişmiş toprak.* Yükseklik 42 cm. Konstmuseum, Göteborg 140
SLOWACKİ, JULİUSZ (1809-1849) *Portre.* Taşbaskı. Bibliothèue polonaise, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 234
SOANE, JOHN (1753-1837) *Whithall,* Londra, 1824-1827 179
SPİTZWEG, CARL (1808-1885) *Zavallı Şair.* Tual. Neue Pinacothek, Münih. Fotoğraf: Hubert Josse 108
STAEL, MADAME DE (1766-1817) *Portre:* Achille Devéria. 1834. Taşbaskı. Bibliothèue Nationale, Paris. Fotoğraf: B.N. 235
STENDHAL (1783-1842) *Portre:* De Dreux d'Orcy. Musée de Grenoble. Fotoğraf: Bulloz 235
STUBBS, GEORGE (1724-1806) *Ata Saldıran Aslan.* Tual. 66×97 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne 108

THOMON, THOMAS DE (1760-1813) *Devlet Bankası,* Saint-Petersbourg. Fotoğraf: Roger-Viollet 149
THORVALDSEN, BERTEL (1768-1844) *Mercure, Argus'u Öldürmek Üzere.* 1812-1822. Mermer. 175 cm. Thorvaldsen Museum, Kopenhag 120
Ganimed. 1817. Mermer. Thorvaldsen Museum, Kopehnag 141
TİECK, LUDWİG (1773-1853) *Portre:* David d'Angers'nin yaptığı alçı madalyon. Fotoğraf: Roger-Viollet 236
TİLGNER, VİKTOR (1844-1896) *Mozart'a Anıt.* 1896. Bronz. Burgarten, Viyana. Fotoğraf: Roger-Viollet 141
TURNER, WİLLİAM (1775-1851) *Batış.* 1805. Tual. 175,5×241 cm. Tate Gallery, Londra 49
Lordlar Kamarası ve Avam Kamarası Yangını, 16 Ekim 1834. Tual. 93×123 cm. Cleveland Museum of Art, John L.Severance kolleksiyonu 109
Reichenbach Çağlayanı. Suluboya. 101×69 cm. Cécil Higgins Art Gallery, Belford. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 110
Kendi Portresi. Tual. Tate Gallery, Londra 111

VERDİ, GİUSEPPE (1813-1901) *Portre.* Bibliothèque de l'Opéra, Paris. 285
İl Travatore, için illüstrasyon. Taşbaskı. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 257
VERNET, HORACE (1789-1863) *Lénore'un Baladı.* 1839. Tual, Musée des Beaux-Arts, Nantes. Fotoğraf: Giraudon 111
VERNET, JOSEPH (1714-1789) *Akşam, peyzaj.* Yağlı boya tual. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 112
VİGNY, ALFRED DE (1797-1863) *Portre:* Achille Devéria. Taşbaskı. Musée Carnavalet, Paris. Fotoğraf: Bulloz 237
VİOLLET-LE-DUC, EUGENE (1814-1879) *Pierrefonds Şatosu: Kahramanlar Salonu Tribünü.* Fotoğraf: Etienne Revault 179
Pierrefonds Şatosu: İç avlu. Fotoğraf: Etienne Revault 180

WAGNER, RİCHARD (1813-1883) Lyceo'da *Hayalet Gemisi*'nden bir sahne, "The illustrated sporting and Dramatic News" ten kopya, 1876. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 242
Th. Piris'in tablosundan *Tanhaüser'den Sahne,* İllustrierte Zeitung'dan kopya, 1883. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 286
Tristan'dan sahne: G.Goldberg'in tablosundan *Tristan'ın Ölümü.* İllustrierte Zeitung'dan kopya, 1883. Bibliothèque de l'Opéra, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 287
WAİLLY, CHARLES DE (1730-1798) *II. Katerina'nın Konağının İki Büyük Alnacından Birinin Perspektif Görünüşü.* On iki desenlik albüm. Ermitage Müzesi, Leningrad 180
WEBER, CARL MARİA VON (1786-1826) *Freischütz* için illüstrasyon. Bibliothèque de l'Opéra. Paris. Fotoğraf: Hubert Josse 242
WİLSON, RİCHARD (1714-1782) *Hounslow Fundalığında.* 1770'e doğru. Tual. 45×55 cm. Tate Gallery, Londra 112
WORDSWORTH, WİLLİAM (1770-1850) *Portre.* Desen. Fotoğraf: Bulloz 238

ÖNKAPAK: *(Üstten, soldan sağa):* Caspar David Friedrich: *Kargalı Ağaç,* 1822; Eugène Delacroix: *Sardanapal'in Ölümü* (Detay), 1827; Heinrich Füssli: *Yakmalık Üzerinde Dido,* 1781; Philipp Otto Runge: *Üçümüz, 1805.* ARKA KAPAK: *(Üstten, soldan sağa)* Francisco Goya: *Memlükler'in Saldırısı* (detay), 1814; John Constable: *Salisbury Katedrali,* 1829; Gustave Courbet: *Karşılaşma,* 1854; Théodore Géricault: *Saldıran Avcı Subayı,* 1812.

Dizin

Abart, Franz 125
Abildgaard, Nicolas Abraham 57, 60, 118, 140
Adam, Adolphe 265, 273
Adam, Lambert-Sigisbert 130
Adam, Robert 130, 154, 159, 162, 163, 169
Adan, Juan 125
Addison, Joseph 7, 9
Agoult, Maire d' 208, 278
Albrechtsberger, Johann Georg 270
Aleksandr I 162, 229
Alembert, Jean Le Rond d' 116, 135, 235
Algardi, Alessandro 118
Allston, Washington 57
Althans, Ludwig Karl 159
Aman, Anders 158, 173
Amerling, Friedrich von 127
Amiel, Henri Frédéric 181, 235
Andersen, Hans Christian 208, 228
Arany, János 194, 208
Ariosto, Ludovico 7, 54
Arnim, Achim von 13, 20, 25, 196, 197, 208, 210, 236, 267
Atterbom, Daniel Amémée 188, 204, 208
Auber, Daniel François Esprit 204, 239, 247, 252, 253, 270
Auguste, Jules Robert 57, 58

Bach, Johann Sebastian 243, 248, 250, 268, 274, 280
Bacon, John 125
Baillot, Pierre 243, 244
Ballu, Théodore 159, 167
Baltard, Victor 159, 160
Balzac, Honoré de 9, 32, 75, 93, 184, 187, 189, 194, 196, 197, 208, 251, 258, 265, 272
Banks, Thomas 125
Barante, (Prosper Brugière), baron de 198
Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée 24, 227
Barry, Charles 157, 160
Bartholdi, Frédéric Auguste 165
Bartolini, Lorenzo 125
Barye, Antoine 68, 104, 126
Basire, James 58
Batoni, Pompeo 35
Baudelaire, Charles 24, 26, 43, 56, 65, 126, 181, 219, 221, 229, 287
Baudot, Anatole de 173
Bauer, Franz 136, 141
Baumann, Ludwig 170
Baycu, Francisco 85
Beaujon, Nicolas 161
Beauplan, Amédée de 266
Beauvallet, Pierre-Nicolas 126
Beccaria, Giulia 223
Beethoven, Ludwig van 20, 142, 187, 208, 219, 240, 243, 244, 245, 247, 250, 251, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 266, 267, 269, 270, 272, 277, 278, 279
Begas, Reinhold 122, 127, 134, 135, 139
Beguin, Albert 24
Bélanger, François Joseph 35, 148, 150, 159, 164, 166
Belliard, Zéphirin 68
Bellini, Vincenzo 24, 240, 241, 244, 246, 248, 253, 254, 258, 268, 269, 271, 276
Benefiale, Marco 35
Benk, Johannes 122, 127
Bennett, William Sterndale 271
Béranger, Pierre Jean de 27, 215
Berchet, Giovanni 14, 193, 203, 208, 223
Berg, Alban 267, 283
Berlioz, Hector 14, 239, 241, 243, 245, 247, 250, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 269, 271, 272, 277, 279, 281, 282, 284
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri 12, 188
Bernin (Gian Lorenzo Bernini) 118, 130
Bertin, Jean-Victor 63
Beyer, Wilhelm 127, 133
Bianchi, Pietro 151
Bingham, George Calcb 58
Bizet, Georges 257, 266
Blake, William 12, 47, 48, 58, 94, 97, 98, 101, 184, 187, 192, 210, 269
Blanqui, Louis Auguste 21
Blaze de Bury, Henri 204
Blondel, Henriette 223
Blondel, Jean-François 146, 163, 164, 173
Blouet, Guillaume Abel 163
Boccherini, Luigi 244
Bocswillwald, Emile 173
Bogardus, James 160
Boieldieu, François Adrien 239, 252, 253, 257, 260, 261, 262, 272, 273, 287
Boilly, Louis Léopold 39, 273
Bonington, Richard Parkes 12, 39, 44, 46, 50, 71
Born, Ignaz von 142
Borodin, Aleksandr 281
Bosio, François-Joseph de 127, 136
Bouchardon, Edmée 116, 118
Boudin, Eugène-Félix-Jean-Marius 68
Bouguerau 43
Boullée, Etienne-Louis 147, 148, 161, 164, 173
Boydell, John Aldermann 103
Böhme, Jakob 51, 105
Brahms, Johannes 193, 243, 244, 248, 250, 257, 258, 260, 262, 263, 267, 273, 282, 288
Brawne, Fanny 219
Brenner, Ludwig von 248
Brentano, Clemens ve Bettina 13, 25, 187, 190, 196, 208, 210, 215, 217, 236, 243, 267, 271
Brion, Frédérique 217
Brontë, Charlotte ve Emily 210, 211
Browning, Elizabeth Barrett ve Robert 211

Bruckner, Anton 248, 250, 257, 263, 274, 283, 288
Buchon, Max 65
Buff, Charlotte 217
Burke, Edmund 32, 33
Burns, Robert 12, 31, 184, 192, 211
Burton, Decimus 161
Butterfield, William 164
Brüllow, Karl 59, 229
Büchner, Georg 204
Bülow, Hans ve Cosima von 248, 287
Bürger, Gottfried August 12, 27, 181, 192, 208, 211, 232, 251, 266, 284
Byron, George Gordon 9, 16, 27, 49, 72, 106, 111, 141, 145, 181, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 204, 212, 213, 215, 216, 217, 222, 225, 229, 230, 234, 264

Cagliostro, Alessandre 135
Cagnola, Luigi Marchese 161
Calderon, Estébanez 201, 205
Calderon de la Barca, Pedro 200, 203, 232, 235
Callet, Félix Emmanuel 159
Cameron, Charles 162
Canevale, Isidor Marcellus Amandus 148, 150, 162, 163
Canon, Hans 170
Canova, Antonio 13, 14, 98, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 134, 135, 137, 139, 140, 142, 175
Caravaggio, Michelangelo Merisi 65, 82, 83
Carlyle, Thomas 21, 200
Carpeaux, Jean-Baptiste 119, 121, 124, 129, 130, 132, 167
Carrache, les 140
Carstens, Asmus Jakob 51, 59, 118, 140, 168
Cartellier, Pierre 138
Carus, Karl Gustav 12, 25, 54, 60, 76
Cavelier, Pierre-Jules 129
Cerrachi, Giuseppe 130
Cessart, Louis Alexandre de 162
Chalgrin, Jean-François 121, 146, 150, 163
Chambers, Sir William 35, 130, 163, 179
Chamisso, Adalbert de 24, 193, 210, 212, 213, 267, 288
Charles X 94
Charlet, Nicolas-Toussaint 100
Charpentier, Julie von 228
Chassériau, Théodore 46, 48, 60, 61, 221
Chateaubriand, François-René de 9, 13, 14, 20, 24, 26, 84, 136, 181, 184, 188, 194, 196, 198, 200, 201, 202, 203, 211, 213, 215, 217, 220, 221, 223, 227, 230, 235, 248, 265
Chatterton, Thomas 12
Chaudet, Antoine-Denis 117, 130
Chénier, André 12, 13, 139, 183, 221
Cherubini, Luigi 239, 243, 251, 264, 270, 272, 273, 277, 279, 281, 287
Chezy, Helmine von 212, 288
Chinard, Joseph 130
Chopin, Frédéric 231, 241, 245, 250, 254, 255, 257, 266, 267, 268, 271, 274, 277, 284
Christian VIII (Danimarka kralı) 67
Cimarosa, Domenico 236, 239, 252, 258, 282
Clark, Kenneth 15
Clemens XIV 118
Clérisseau, Charles-Louis 35, 159, 162, 163, 166, 176
Clodion (Claude Michel) 117, 118, 130, 140
Cockerell, Charles 169
Cochin, Nicolas 116
Colbran, Isabelle 247
Cole, Thomas 12, 61, 62, 75
Coleridge, Samuel Taylor 31, 98, 184, 192, 193, 203, 212, 213, 214, 220, 238
Collins, William 12
Colon, Jenny 226
Constable, John 12, 39, 44, 46, 48, 50, 62, 63
Constant, Benjamin 194, 203, 214, 232, 235
Coralli, Giovanni 265
Corazzi, Antonio 164
Cornelius, Peter von 51, 54, 63, 106
Corot, Jean-Baptiste Camille 12, 16, 63, 64, 65, 68, 69, 112, 190
Corrèggio (Antonio Allegri) 65, 98
Courbet, Gustave 46, 65, 66
Cowper, Thomas 12
Cox, David 50, 97
Cozens, John Robert 109
Creuzer, Friedrich 13, 210, 215
Crocc, Benedetto 33
Crome, John (Yaşlı Crome) 39, 50, 66
Cui, César 281
Cuypers, Petrus Josephus Hubertus 164
Czerny, Karl 277
Çaykovski, Piyotr İlyiç 257, 265, 275

Dahl, Johann Christian Clausen 54, 67
Dalayrac, Nicolas 287
Dalou, Aimé Jules 122, 130, 131, 132
Dance, Georg le Jeune 164, 179
Danneeker, Johann Heinrich von 131
Dantan, Jean-Pierre 116, 131
Dante Alighieri 48, 54, 59, 60, 75, 106, 122, 183, 200, 210, 230, 232
Daubigny, Charles-François 46, 63, 67, 68, 104
Daumier, Honoré 20, 46, 47, 68, 69, 116, 272
David, Jacques Louis 13, 15, 17, 20, 24, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 51, 65, 70, 71, 82, 84, 87, 88, 90, 95, 100, 101, 119, 125, 131, 141, 166
David d'Angers (Pierre-Jean David) 116, 131, 132, 136, 137, 138, 139, 208, 219, 226, 236
Dayes, Edward 84
Debussy, Claude 28, 272, 275
De Foe, Daniel 12, 88
Degas, Edgar 64
Delacroix, Eugène 14, 16, 18, 20, 27, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 56, 65, 70, 71, 72, 73, 90, 94, 126, 183, 195, 244
Delarochc, Paul 45, 46, 67, 70, 95
Delavigne, Casimir 215
Delibes, Léo 265
Della Robia 141
Déloyes, Jean-Baptiste-Gustave 141
Delusse, Jean-Jacques-Thereza 131
Denon, Dominique Vivant 130, 138
Desbordes-Valmore, Marceline 266
Deschamps, Antoine ve Emile 200, 214
Deschamps, Jacques 14
Dessoff, Otto 248
Deutschmann, Joseph 142

Devéria, Achille ve Eugène 46, 73, 74, 187, 215, 237
Devorge, François 98
Diaz de la Pena, Narcisse 68, 74, 104
Dickens, Charles 21
Diderot, Denis 14, 116, 135, 200, 235
Donizetti, Gaetano 240, 241, 248, 253, 255, 258, 268, 276, 282
Donner, Georg Raphael 133, 136
Donner, Matthäus 136
Doré, Gustave 74, 75, 227
Drake, Johann Friedrich 132, 137
Drouais, Jean-Germain 38, 39
Drouet, Juliette 219
Duchambge, Pauline 266
Dukas, Paul 265
Dumas, Alexandre 197, 201, 205, 207, 215, 238, 253, 265, 276
Dupré, Jules 104
Durand, Asher Brown 75
Durand, Jean-Nicolas-Louis 164
Durand-Ruel, Paul 68
Duret, Francisque-Joseph 129
Du Ry, Simon Louis 164
Dussek, Jan Ladislav 281
Dürer, Albert 54, 55, 97, 106, 219
Dvorak, Anton 257, 265, 284

Eckert, Karl 248
Eckersberg, Christoffer-Wilhelm 67
Eggert, Klaus 170
Eichendorff, Joseph von 25, 184, 186, 187, 188, 190, 210, 215, 266, 288
Elsheimer, Johann 97
Elsner, Joseph 274
Elssler, Fanny 265
Eötvös, Jozsef 194, 215
Erart, Sébastien 272
Erckmann-Chatrian (Emile Erckmann ve Alexandre Chatrian) 27
Escosura, Patricio de la 198
Espérandieu, Henri 164, 165
Espronceda, José de 193, 198, 215
Este, Antonio d' 132
Evelyn, John 7
Evers, Hans Gerhard 113

Falcon, Cornélie 246, 247
Falconet, Etienne 116, 117
Falguière, Alexandre 132
Farani-Aresse, Antoinette 216
Farrington, Joseph 62
Fauré, Gabriel 265
Ferdinand I (Avusturya imparatoru) 119
Ferdinand VII (İspanya kralı) 125
Fernkorn, Dominik Anton von 122, 132, 133
Ferstel, Heinrich von 132, 142, 154, 165, 175
Fétis, François Joseph 250, 258
Feuerbach, Anselm 169
Fibich, Zdenek 284
Fichte, Johann Gottlieb 21, 22, 30, 33
Field, John 276
Fielding, Henry 104
Fischer, Johann Martin 115, 127, 133, 135, 168
Fischer, Karl von 152, 165
Flandrin, Hippolyte 159
Flaubert, Gustave 188
Flaxman, John 58, 125, 134
Florian, Jean-Pierre Claris de 88
Fohr, Karl Philipp 75, 76
Fontaine, Pierre-Léonard 84, 149, 163, 166, 168, 171
Foscolo, Ugo 9, 14, 188, 192, 194, 216, 223
Foucher, Adèle 219
Fourier, Charles 21
Foyetiers, Denis 122
Förster, Ludwig Christian Friedrich von 165, 169, 170, 175
Fragonard, Jean-Honoré 12, 103
Franck, César 259, 264, 265
Franklin, Benjamin 135
Franz I (Avusturya imparatoru) 162
Franz Joseph 118, 127, 130, 154, 165, 178, 228
Frédéric (Büyük Frederik) 168
Frémiet, Emmanuel 133
Fricken, Ernestine von 284
Friedrich, Caspar David 10, 15, 25, 51, 52, 53, 54, 60, 61, 67, 76, 77, 78, 105, 120, 188
Fromentin, Eugène 78
Froulay, Liane de 244
Führich, Joseph 156
Füssli, Heinrich 14, 19, 47, 48, 58, 79, 98, 103, 118, 125, 140

Gabriel, Jacques-Ange 146, 166
Gainsborough, Thomas 44, 62, 80, 81
Garcia, Manuel 247
Garibaldi, Giuseppe 122
Garnier, Charles 124, 129, 130, 160, 167, 176
Garret, Joao Baptista de Almeida 204
Gärtner, Friedrich von 152, 168, 171, 178
Gasser, Hanns 141
Gau, Franz Christian 159, 178
Gaulle, Edmé 138
Gautier, Théophile 24, 46, 50, 184, 187, 200, 201, 216, 227, 244, 265, 266, 272
Gentz, Heinrich 168
George III 90
George IV 174
Gérard, François 24, 39, 51, 82
Géricault, Théodore 20, 37, 39, 42, 43, 50, 65, 71, 73, 82, 83, 84, 90, 126
Gibson, John 122, 134
Gil, Enrique 198
Gilly, Friedrich 165, 168, 169, 171, 177
Gioberti, Vincenzo 33
Giorgione, Giorgio di Castelfranco 65
Girardin, Delphine de 245, 266
Giraudoux, Jean 221
Girodet-Trioson (Anne-Louis Girodet) 38, 39, 40, 74, 84, 191, 213
Girtin, Thomas 50, 84, 109
Glinka, Michel 276
Gluck, Christoph Willibald 135, 239, 241, 245, 246, 250, 253, 279
Godwin, Mary 234
Goethe, Johann Wolfgang von 8, 12, 15, 20, 22, 30, 45, 106, 114, 122, 124, 131, 137, 138, 139, 141, 145, 152, 181, 182, 183, 188, 189, 192, 197, 200, 208, 211, 217, 221, 223, 225, 228, 229, 230, 231, 235, 236, 251, 266, 267, 271, 278, 279, 284, 288
Gogol, Nicolas Vassiliyeviç 27, 188, 196, 217
Gois, Edme-Etienne-François 130
Goldsmith, Olivier 7, 104
Gondoin, Jacques 146, 150, 166, 169
Gontard, Karl von 168
Gounod, Charles 257, 259, 265, 266
Goya y Lucientes, Francisco 14, 17, 20, 26, 27, 39, 42, 48, 69, 85, 86
Görres, Johann Joseph von 13, 210

Grandville, Jean-Ignace-Isidore (Gérard) 87, 88, 206
Granet, François-Marius 39, 87, 125
Gray, Thomas 12, 181, 192
Grétry, André Modeste 13, 239, 266, 268
Grieg, Edvard 256, 265, 277
Grillparzer, Franz 17, 204, 205, 283
Grimm, Jakob ve Wilhelm 13, 22, 25, 183, 218
Gros, baron Antoine-Jean 37, 39, 41, 42, 43, 50, 65, 73, 82, 88, 89, 90, 95, 100
Guadet, Julien 173
Guillaume (Jean-Baptiste-Claude-Eugène) 122, 134, 167
Guillemin, Henri 218
Gustave III (İsveç kralı) 118, 163
Gutierrez, Antonio Garcia 206, 217
Gutzkow, Karl 196

Habeneck, François 243, 247, 250
Hadfield, George 171
Hachnel, Johann Friedrich 127, 136
Haendel, Georg Friedrich 243, 250, 274, 280
Hagemann, Karl Friedrich 134, 139
Hagenauer, Johann Baptist 127
Halbig, Johann von 142
Halévy, Fromental 246, 277
Haller von Hallerstein, Carl Freiherr 169, 171
Hallet, Etienne 152, 171
Hamilton, Gavin 37, 118, 128, 163
Hansen, Christian Fredrik 142, 169
Hansen, Theophil von 151, 152, 154, 156, 158, 165, 169
Hansonn, Christian Heinrich Johann 108
Hardwick, Thomas 109
Hartzenbusch, Juan Eugenio 206, 207, 217
Hasenauer, Karl von 122, 142, 158, 170, 175, 178
Hauff, Wilhelm 192, 196, 197, 217
Haussmann, Georges Eugène, baron 17, 165, 170
Haydn, Joseph 187, 243, 244, 248, 251, 262, 264, 270, 274
Hayman, Francis 80
Hazlitt, William 21, 200, 203
Hebbel, Friedrich 204
Hederer, Oswald 119
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 22, 30, 32, 33, 220
Heine, Heinrich 21, 24, 184, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 200, 217, 218, 221, 225, 244, 245, 266, 271, 275, 284
Heller, Stephen 244
Helsted, Dyvcke 118
Helvétius, Claude Adrien 116
Herder, Johann Gottfried 12, 33, 114, 181, 193, 217, 223
Hess, Moses 21
Hetsch, Philipp Friedrich von 51
Hildebrand, Adolf von 134
Hitler, Adolf 34, 143
Hittorff, Jacques Ignace 178
Hoare, William 94
Hobbema, Meindert 103
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 25, 184, 187, 208, 210, 217, 218, 221, 227, 240, 243, 251, 268, 269, 271, 284
Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich 193
Hohenberg, Johann Ferdinand Hetzendorf von 143, 162, 171
Holland, Henry 35, 179
Hope, Thomas 141
Hoppner, John 90
Horer, Balthasar 142
Houdon, Jean-Antoine 115, 116, 122, 134, 139, 140
Hölderlin, Friedrich 13, 22, 30, 114, 145
Hubert, Gérard 130
Huet, Paul 46, 49, 50, 68, 90
Hugo, Victor 14, 16, 20, 21, 25, 26, 27, 32, 93, 180, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 197, 199, 201, 203, 204, 205, 207, 208, 211, 215, 218, 219, 221, 225, 227, 230, 231, 234, 237, 240, 243, 253, 254, 264, 271, 272, 276, 277, 286
Humboldt, Wilhelm von 137, 141
Hume, David 46, 198
Huyghe, René 41, 43, 56
Huyot, Jean Nicolas 163

Ingeman, Bernhard Severin 194, 198
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 11, 14, 15, 17, 24, 42, 43, 44, 46, 51, 65, 87, 88, 90, 91, 125
Irving, Washington 201
Ivanov, Aleksandr Andreievič 91

Jeanrenaud, Cécile 279
Jeanron, Philippe-Auguste 68
Jefferson, Thomas 135, 151, 152, 164, 171
Johannot, Tony 93, 182
Jones, Inigo 146

Kaehler, Heinrich 134, 139
Kaessmann, Josef 135
Kalide, Theodor 135
Kalkbrenner, Friedrich 244, 245
Kant, Emmanuel 21, 30, 220, 232
Karamzin, Nikolay 230
Katerina II (Büyük Katerina, Rus çariçesi) 125, 128, 130, 135, 136, 162, 164, 176, 180
Kaufmann, Angelica 35
Keats, John 26, 184, 187, 188, 190, 219, 234
Kersting, Georg Friedrich 54
Kierkegaard, Sören Aabye 235
Kisfaludy, Károly 194, 237
Kiss, August Karl Eduard 135, 137
Kissling, Leopold 122, 135, 139
Kleist, Heinrich von 20, 24, 76, 184, 187, 204, 205, 210, 220
Klenze, Leo von 119, 140, 151, 152, 154, 156, 160, 165, 168, 169, 171, 172, 178
Klimt, Gustav 170
Klinger, Friedrich Maximilian von 12
Klopstock, Friedrich Gottlieb 30
Koch, Joseph Anton 12, 51, 54, 92, 93
Kornhäusel, Josef 151, 172, 174
Kossuth, Louis 228
Kölcsey, Ferenc 194
Körner, Karl Theodor 186, 187, 215
Krasinski, Zygmunt 192, 220
Kreutzer, Rodolphe 243, 273
Kuhn, Sophie von 25
Kuhnau, Johann 267
Kundmann, Carl 135

Labrouste, Henri 160, 172
La Fontaine, Jean de 75, 88, 135
Lamartine, Alphonse de 13, 16, 21, 32, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 196, 201, 215, 221, 226, 227, 230, 231, 234, 264, 266, 268, 277

Lamennais, Félicité Robert de 188, 231, 277
La Motte-Fouqué, Friedrich, baron de 186, 187, 204, 210, 221
Lantara, Simon Mathurin 35, 39
Larra, Mariano José de 192
Lassus, Jean-Baptiste 173, 180
Latrobe, Benjamin Henry 148, 152, 173
Laugier, Jean-Nicolas 35
Lavigna, Vincenzo 285
Lavoisier, Antoine Laurent de 135
Lawrence, Thomas 17, 23, 43, 48, 49, 62, 90, 93, 94
Lebas, Hipolyte 167
Le Brun, Charles 39
Ledoux, Claude-Nicolas 20, 35, 146, 147, 148, 161, 162, 164, 165, 167, 173
Lenau, Nikolaus Niembsch von Strehlenau 17, 184, 187, 188, 189, 204, 221
L'Enfant, Pierre Charles 17
Lenoir, Alexandre 68
Lenné, Peter 156
Léon, Xavier 32
Leopardi, Giacomo 17, 33, 181, 188, 189, 190, 192, 221, 225
Lepaulle, François-Guillaume 256
Lequeu, Jean-Jacques 148, 173, 174
Lermontov, Mikhail Yurievič 27, 187, 188, 194, 222
Leroux, Pierre 231
Lessing, Gotthold Ephraim 35, 55, 181
Lesueur, Jean-François 204, 239, 252, 253, 272, 277
Lethière, (Guillaume Guillon) 103
Lewis, Matthew Gregory 27
Lind, Jenny 247
Liszt, Franz 15, 208, 241, 243, 244, 245, 250, 254, 255, 257, 259, 260, 263, 264, 266, 267, 268, 272, 273, 274, 277, 278, 282, 284, 287
Locke, John 46
Loewe, Carl 278
Lope de Vega, Felix 205
Lorrain, Claude 54, 61, 63, 109, 111, 112
Louis I (Bavyera kralı) 54, 106, 168, 171
Louis II (Bavyera kralı) 144
Louis XIV 116
Louis XV 135, 166, 167
Louis XVI 70, 135, 166, 270
Louis XVIII 82
Louis-Philippe 68, 88, 111, 136, 166, 213, 235, 250, 281
Ludwig, Otto 204
Luther, Martin 122
Luxan, José 85

Macpherson, James 12, 84, 181, 223
Magni, Pietro 122
Mahler, Gustav 28
Maindron, Etienne-Hippolyte 136
Maine de Biran (Pierre Gontier de Biran) 41
Maistre, Joseph de 33
Makart, Hans 20, 170
Malibran, (Maria de la Felicidad Garcia) 240, 244, 247, 249
Mallarmé, Stéphane 229
Malton, Thomas 109
Manzoni, Alessandro 14, 17, 185, 189, 196, 197, 198, 203, 204, 207, 223, 286
Marat, Jean-Paul 70
Marcello, Benedetto 268
Marées, Hans von 134
Marie-Thérèse (Avusturya kraliçesi) 122, 150, 170, 171, 176
Marochetti, Carlo 136
Marschner, Heinrich 240, 262, 278
Martin, John 50, 94
Martinez de la Rosa, Francisco de Paula 198, 206
Marx, Karl 22, 24
Masreliez, Louis 140
Maturin, Charles-Robert 27
Maupassant, Guy de 227
Maurer, Herbert 139
Mayer, Carl 276
Mayer, Leopold 245
Mayr, Simon 239, 258, 276
Mazzini, Giuseppe 33, 186
Méhul, Etienne Nicolas 239, 252, 253, 258, 262, 266, 272, 279, 287
Mendelssohn, Abraham 279
Mendelssohn, Fanny 279
Mendelssohn, Moses 232, 279
Mendelssohn-Bartoldi, Félix 243, 248, 250, 254, 255, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 271, 273, 278, 279, 281, 283, 284
Mengs, Anton Raphaël 35, 85, 176
Mennessier, Louis-Charles -Justin 136
Menzel, Adolph 55
Mercier, Sébastien 8
Mérimée, Prosper 197, 199, 204, 223, 224, 230, 240, 254
Merville, Karl Georg 136
Meryon, Charles 95
Messerschmidt, Franz Saver 136
Meyerbeer, Giacommo 240, 241, 250, 253, 254, 255, 260, 261, 262, 265, 269, 272, 280
Michallon, Achille 63
Michelangelo Buonarroti 59, 80, 83, 95, 140, 288
Michel, Georges 35, 39
Michelet, Jules 184, 189, 196, 199, 200, 208, 224
Mickiewicz, Adam 33, 185, 186, 187, 191, 192, 194, 196, 220, 234, 268, 275
Millet, Jean-François 16, 95, 96, 104
Milton, John 47, 57, 59, 80, 103, 111
Mirat, Mathilde 218
Moine, Antonin Marie 137
Molière, (Jean-Baptiste Poquelin) 122, 135, 220
Monsigny, Pierre-Alexandre 258
Monti, Raffaello 122, 136
Monti, Vicenzo 9, 183
Montoyer, Louis de 151, 174
Moreau, Charles de 174
Moreau, Gustave 50
Moreau, Louis 39
Morris, William 152
Moscheles, Ignaz 244, 245
Mozart, Wolfgang Amadeus 141, 187, 218, 236, 240, 243, 247, 248, 250, 251, 252, 262, 272, 275, 278, 280, 281, 287
Mörike, Edouard 184, 188, 190
Munkácsy, Michael von 170
Musorgskiy, Modest 281
Musset, Alfred de 184, 186, 187, 189, 204, 216, 224, 225, 226, 230, 231, 234, 253, 268, 271
Müller, Adam 215
Müller, Johann Georg 155, 156

Napoléon I 32, 38, 82, 100, 115, 125, 128, 130, 132, 135, 138, 140, 143, 150, 163, 166, 205, 213, 223, 230
Napoléon III 65, 162, 163, 167, 170, 180, 270
Nash, John 148, 161, 174, 179
Nerval, Gérard de 25, 184, 187, 188, 200, 201, 214, 226, 227, 245, 265, 278, 285
Newton, Sir Isaac 148, 161

Niccolini, Antonio 151, 207
Nicolaï, Otto 240, 248
Nikolay I 171
Nietzsche, Friedrich 17, 22, 23, 24, 220
Nobile, Peter von 151, 152, 165, 168, 175
Nodier, Charles 13, 24, 93, 184, 227, 236
Noël, Léon 283
Nolte, Ernst 33
Nourrit, Adolphe 246
Novalis, Fricdrich von Hardenberg 14, 22, 25, 26, 33, 76, 105, 148, 152, 184, 188, 189, 190, 191, 192, 196, 217, 223, 227, 228, 232, 234, 236, 267
Nüll, Eduard van der 156, 170, 175

O'Connell, Daniel 33
Oehlenschlaeger, Adam Gottlob 188, 204, 228
Oehme, Ernst Ferdinand 54
Ohmann, Friedrich 170
Olbrich, Joseph Maria 148
Onslow, Georgc 244, 259, 264, 281
Ossian 41, 47, 57, 60, 181, 183, 192, 217, 223
Overbeck, Johann Friedrich 54, 55, 91, 97, 100
Owcn, Robert 21, 147

Paër, Ferdinand 239, 247, 258, 277, 281, 282
Paesiello, Giovanni 239, 251, 258, 282
Paganini, Niccolo 243, 244, 274, 277, 281, 284
Pajou, Augustin 126, 127, 131, 138
Palmer, Samuel 97
Palladio (Andrea di Pietro) 143, 148, 161, 165, 167, 171, 175, 176, 179
Pannini, Giovanni-Paolo ou Giampolo 103, 163
Pasta, Giuditta 247
Paxton, Joseph 157, 161, 175, 176
Pellico, Silvio 14, 187, 207, 228, 236
Pepys, Samuel 7
Percier, Charles 149, 163, 166, 168, 171
Perraud, Jean Joseph 129
Perrault, Charles 75
Perrot, Jules 265
Petipa, Marius 265
Petöfi, Sandor 208, 228
Petrarca, Francesco 183, 200, 230
Peyre, Joseph 146, 180
Peyron, Jean François Pierre 37, 38, 39
Pforr, Franz 54, 97
Philippon, Charles 68, 75
Piermarini, Giuseppe 151, 176
Pigalle, Jean-Baptiste 116, 130
Pillement, Jean 39
Pinturicchio, il 54
Piranèse, Giovanni Battista 98, 103, 159, 163, 164, 173, 179
Pisani, Giuseppe 136
Planer, Minna 286
Plautus 220
Pleyel, Ignaz 245
Pleyel, Marie 244
Poc, Edgar Allan 27, 229
Poelaert, Joseph 176
Poe, Alexandcr 7
Poussin, Nicolas 35, 54, 57, 93, 95, 112
Praxiteles 142
Préault, Antoine-Auguste 137
Proudhon, Pierre-Joseph 21
Provesi, Ferdinando 285
Prud'hon, Pierre-Paul 43, 45, 51, 84, 98, 99, 100, 106
Punt, Mathias 125
Puget, Loïsia 266
Puşkin, Aleksandr Scrgeyeviç 9, 181, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 197, 198, 204, 205, 217, 222, 223, 225, 229, 277, 281

Quarcnghi, Giacomo 150, 151, 176, 177
Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome 37
Quintana, Manuel 230

Raeburn, Sir Henry 48
Raffet, Denis 100
Rahl, Carl 169
Ramboux, Johann Anton Alban 100, 101
Rameau, Jean-Philippe 268
Rafaello Sanzio (Rafael) 54, 90, 140
Rastrelli, Bartolomeo Francesco 162
Rauch, Christian Daniel 122, 124, 127, 132, 134, 135, 137, 138, 139, 141
Raynouard, François 13
Regnault, Jean-Baptiste 37, 38, 39, 101
Reicha, Antonin 257, 258, 259, 264, 277
Rembrandt (Rembrandt Harmensz van Rign) 65, 71
Rémond, Jean Charles Joseph 103
Remy, Ludwig von 177
Rethel, Alfred 55
Reyer, Ernest 257
Reynolds, Sir Joshua 44, 48, 58, 62, 80, 90, 94, 125
Richardson, Henry Hobson 177, 230
Richardson, Samuel 194, 217
Richter, Adrian Ludwig 24, 54, 102
Richter, Hans 248
Richter, Jean-Paul 25, 183, 234, 244, 262, 284
Riesener, Jean-Henri 70, 71
Rictschel, Ernst 124, 137
Rimskiy-Korsakov Nikolay Andreyeviç 265, 281
Ritter von Förstcr, Emil 170
Rivas, Angel de Saavedra 230
Robert, Hubert 12, 13, 14, 15, 30, 103
Robespierre, Maximilien Marie Isidore de 70
Rodin, Auguste 122
Roesner, Carl 175
Roland, Philippe-Laurent 131, 138
Romani, Fclice 271
Romanos, Mesonero 202
Romney, George 48, 103
Rossi, Carlo Ivanoviç 164, 177
Rossini, Gioacchino 14, 204, 236, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 258, 260, 261, 269, 272, 276, 280, 281, 282
Rosso, Giuseppe del 164
Rousseau, Jean-Jacques 8, 12, 14, 35, 46, 116, 135, 181, 183, 188, 215, 217, 230, 268
Rousseau, Théodore 46, 74, 103, 104
Rowlandson, Thomas 104
Rubens, Pierre Paul 62, 71, 82, 130
Rubinstein, Anton 275
Rude, François 20, 121, 123, 129, 133, 138, 163
Runge, Philippo Otto 15, 51, 52, 54, 76, 105, 120, 188, 269
Rusconi, Camillo 118
Ruskin, John 152, 157

Sacchini, Antonio 239
Saint-Juste, Louis Antoine de 70
Saint-Pierre, Bernardin de 12, 84
Saint-Saëns, Camille 257, 265
Saint-Simon, Claude Henri de Rouvroy 21, 277
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 13, 192, 196, 200, 230
Salieri, Antonio 246, 277, 280
Sand, George 187, 189, 194, 196, 208, 226, 231, 240, 253, 265, 271, 275
Sandeau, Jules 231
Sayn-Wittgenstein, Caroline de 278
Schadow, Johann Gottfried 115, 121, 127, 134, 135, 137, 138, 139, 141
Schadow, Ridolfo 134, 139
Schaller, Johann Nepomuk 115, 122, 139
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 22, 30, 51, 105, 114, 115, 209
Scheffer, Ary 45, 106
Schick, Gottlieb 51
Schiller, Friedrich von 8, 12, 13, 122, 131, 138, 181, 183, 192, 203, 205, 211, 214, 223, 225, 227, 230, 231, 235, 240, 270, 284, 286
Schilling, Johannes 138
Schinkel, Karl Friedrich von 12, 54, 114, 119, 137, 141, 146, 148, 152, 155, 156, 168, 169, 177, 178, 240
Schirmer, Wilhelm 55
Schlegel, August Wilhelm ve Friedrich 8, 13, 21, 22, 30, 33, 54, 189, 193, 196, 203, 211, 215, 217, 228, 232, 236, 237
Schleich, Edouard 108
Schletterer, Jakob Christoph 133, 136
Schmelzer, Josef 122
Schmidt, Friedrich von 142
Schnorr von Carolsfeld, Julius 54, 102, 106
Schoenewerk, Pierre-Alexandre 122, 139, 142
Schopenhauer, Arthur 22, 24, 273
Schönberg, Arnold 28
Schröder-Devrient, Wilhelmine 247, 252
Schubert, Franz 106, 219, 226, 239, 241, 243, 246, 248, 250, 251, 253, 260, 263, 266, 267, 268, 271, 274, 283, 284, 288
Schumann, Clara 273
Schumann, Robert 24, 187, 212, 239, 241, 243, 244, 245, 250, 254, 255, 257, 258, 260, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 271, 273, 274, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 288
Schwab, Gustav 192, 236
Schwanthaler, Ludwig von 119, 139
Schwind, Moritz von 20, 24, 54, 106, 107, 156, 175
Scott, Walter 17, 93, 111, 184, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 208, 215, 217, 224, 225, 227, 230, 233, 237, 239, 240, 253, 254, 268, 271, 272, 273, 276, 278, 282
Sechter Simon 274
Selden, Catherine 218
Selvino, Giovanni Battista 138
Semper, Gottfried 122, 143, 155, 156, 157, 158, 170, 175, 178
Senancour, Etienne Pivert de 8, 16, 25, 45, 181, 233, 235
Sergel, Johan Tobias 115, 118, 121, 125, 140
Servandoni, Giovanni Niccolo 162, 163
Shakespeare, William 8, 20, 46, 47, 57, 72, 80, 106, 122, 183, 200, 203, 213, 217, 230, 232, 234, 236, 237, 239, 240, 243, 252, 276, 281, 282, 286
Shelley, Percy Bysshe 21, 26, 27, 181, 184, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 204, 211, 234
Siccard von Siccardsburg, August 170, 175
Siemering, Rudolf 134
Simoni, Louis Eugène 122
Slodtz, René Michel 116
Slowacki, Juliusz 192, 204, 220, 234
Smetana, Bedrich 257, 265, 284
Smith, Adam 21
Smithson, Harriet 272
Soane, Sir John 20, 148, 164, 179
Sontag, Henriette 240, 247
Soufflot, Jacques Germain 35, 116, 145, 150, 179
Southey, Robert 31, 193, 212, 213
Speeth, Peter 148
Sprenger, Paul 168, 175
Spitzweg, Carl 108
Spohr, Ludwig 240, 285, 287
Spontini, Gaspare 239, 246, 250, 252, 253, 280, 281, 287
Staël, Madame de 8, 14, 20, 184, 189, 192, 194, 200, 205, 214, 217, 230, 232, 235
Staele, Edward 103
Stazsic, Stanislas 164
Stendhal (Henri Beyle) 9, 20, 21, 24, 42, 181, 184, 187, 189, 194, 202, 203, 205, 221, 222, 224, 230, 235, 239, 246, 248, 252, 269, 271, 281, 282
Stifter, Adalbert 17
Stouf, Jean-Baptiste 130
Straub, Joseph 135
Strauss, Johann 127, 265
Strauss, Richard 236, 265, 267, 272
Stravinskiy, İgor Fedoroviç 272
Stubbs, George 50, 108, 109
Sue, Eugène 32, 68, 75, 198
Suk, Joseph 284
Swedenborg, Emmanuel 59, 196, 208
Swift, Jonathan 88
Şevçenko, Taras 194

Taglioni, Marie ve Paul, 256, 265
Talleyrand, Charles Maurice de Talleyrand-Périgord 70
Tassaert, Jean Pierre Antoine 138, 139
Tasso (Torquato Tasso) 54
Taylor, Robert 174
Thackeray, William Makepeace 210
Thierry, Augustin 198, 200
Thiers, Adolphe 71
Thomon, Thomas de 148, 149, 150, 177
Thomson, James 7, 12
Thorvaldsen, Bertel 115, 118, 119, 120, 121, 122, 131, 132, 134, 135, 137, 139, 140, 141, 145
Tieck, Christian Friedrich 134, 137, 141
Tieck, Ludwig 8, 13, 25, 33, 51, 54, 76, 105, 115, 131, 139, 141, 188, 200, 223, 231, 232, 236, 237, 262, 267, 280
Tilgner, Viktor 124, 141, 142
Tintoretto, (Jacopo di Robusti) 63
Tischbein, Wilhelm 35
Titien (Tiziano Vecellio) 63
Toretti II, Bernardi 118, 127
Triqueti, Henri-Joseph-François de 139, 142
Turgenyev, İvan Sergeyeviç 59
Turner, William 12, 15, 20, 44, 49, 50, 61, 97, 109, 110, 111

Uhland, Ludwig 193,

Valenciennes, Pierre Hei
Valéry, Paul 229
Vaudoyer, Léon 148, 164, 165
Vélasques, Diego Rodriguez da Silva y 82
Veidt, Dorothéc 232
Velt, Philipp 54
Verdi, Giuseppe 206, 217, 230, 240, 241, 246, 248, 254, 255, 258, 268, 276, 282, 283, 285
Verlaine, Paul 221
Vernet, Carle 82
Vernet, Horace 13, 73, 111
Vernet, Joseph 13, 111, 112
Viardot, Pauline 248
Victor-Emmanuel 162
Vien, Joseph-Marie 35, 37, 70, 148
Vignon, Claude 150
Vigny, Alfred de 14, 20, 27, 32, 42, 93, 184, 188, 189, 192, 197, 222, 225, 237
Villanueva, Juan de 152
Villiers d'Issy, Jean-Nicolas de 150
Villoslada, Navarro 198
Vinci, Leonardo da 98, 136
Viollet-le-Duc, Eugène 28, 152, 157, 160, 164, 167, 179, 180, 224
Viotti, Giovanni Battista 243
Visconti, Ennio Quirino 9
Vogel, Henriette 220
Vogt, Adolf Max 148
Vörösmarty, Mihaly 228, 237

Wächter, Eberhard 51
Wackenroder, Wilhelm Heinrich 13, 33, 187, 188, 200, 231, 236, 237, 243, 267
Wagner, Anton Paul 142
Wagner, Otto 148, 168, 175
Wagner, Richard 17, 22, 23, 24, 28, 216, 239, 240, 241, 242, 243, 247, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 278, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 288
Wagner, Theodor 131
Wailly, Charles de 180
Walpole, Sir Horace 15, 144, 154
Warton, Thomas 7
Watteau, Antoine 58, 80
Webb, John 146
Weber, Carl Maria von 212, 216, 219, 239, 240, 241, 242, 250, 251, 252, 253, 260, 261, 262, 265, 268, 272, 273, 278, 279, 280, 283, 284, 285, 287
Webern, Anton von 283
Weinbrenner, Friedrich 168
Weinling, Theodor 286
Werner, Zacharias 205
Wesendonk, Mathilde 287
West, Benjamin 37, 57, 62
Westbrook, Harriett 234
Westmacott, Sir Richard 142
Weyer, Rudolf 124
Weyr, Rudolf von 136
Wichmann, Karl Friedrich 134, 139
Wichmann, Ludwig Wilhelm 127, 134, 139
Wieck, Clara 284
Wieland, Christoph Martin 7, 235
Wilson, Richard 50, 111, 112
Winckelmann, Johan Joachim von 14, 63, 116, 118, 128, 145, 163, 176
Wodzinska, Marie 234, 274
Wolf, Hugo 257, 266
Wolff, Albert 137
Wolff, Emil 134, 139
Wordsworth, William 31, 49, 98, 184, 188, 212, 213, 214, 238
Wren, Christopher 169
Wright, Thomas 112
Wyatt, James 142, 144, 180
Wyatt, Matthew Cotes 142

Young, Edward 15, 41, 47, 48, 59, 152, 192, 210

Zauner, Franz Anton von 115, 122, 127, 139, 142
Zingarelli, Niccolo Antonio 271
Zola, Emile 91, 208
Zorrilla, José 206, 207, 238
Zuccarelli, Francesco 112
Zumbusch, Kaspar Clemens von 122, 134, 142