

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

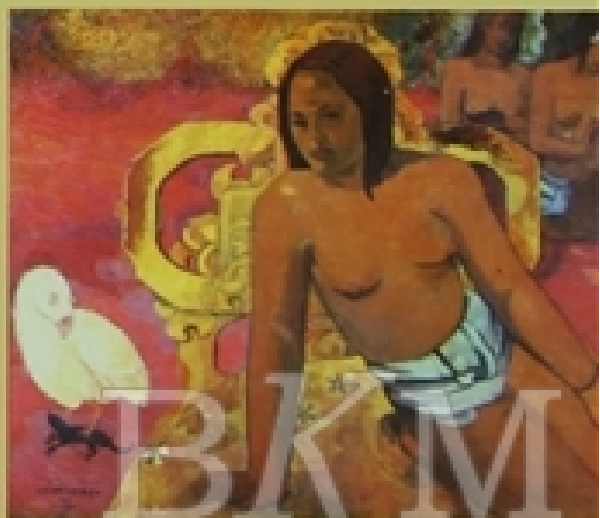
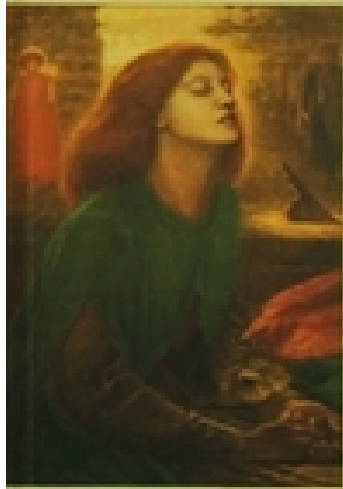
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Sembolizm sanat ansiklopedisi

Jean Cassou



BKM
Remzi Kitabevi

Scindolium
isthagolium: laura

Sembolizm

sanat ansiklopedisi

Jean Cassou

ve

Pierre Brunel

Francis Claudon

Georges Pillement

Lionel Richard

katkılarıyla

Çevirenler

Özdemir İnce

İlhan Usmanbaş

3. Basım

Remzi Kitabevi

SEMBOİZM SANAT ANSİKLOPİDİSİ / Jean Cassou

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.

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

Orijinal Fransızca Basımı
© Editions Aimeri Somogy, Paris

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

ISBN 975-14-0002-3

BİRİNCİ BASIM: 1987
ÜÇÜNCÜ BASIM: 1999

Remzi Kitabevi A.Ş., Selvili Mescit Sok. 3, Cağaloğlu 34440, İstanbul.
Tel (212) 513 9424-25, 513 9474-75, Faks (212) 522 9055
WEB: <http://www.remzi.com.tr> E-POSTA: post@remzi.com.tr

Remzi Kitabevi A.Ş. tesislerinde basılmıştır.

İçindekiler

SEMBOLİZM ANLAYIŞI <i>Jean Cassou</i> (Özdemir İnce)	7
RESİM, GRAVÜR VE HEYKEL <i>Georges Pillement</i> (Özdemir İnce)	30
EDEBİYAT <i>Pierre Brunel</i> (Özdemir İnce)	155
MÜZİK <i>Francin Claudon</i> (İlhan Usmanbaş)	228
SEMBOLİST ÇAĞ <i>Lionel Richard</i> (Özdemir İnce)	261
TERİMLER SÖZLÜĞÜ	293
RESİMLER LİSTESİ	297
DİZİN	307

İçindekiler

1	İçindekiler
2	1. Bölüm
3	2. Bölüm
4	3. Bölüm
5	4. Bölüm
6	5. Bölüm
7	6. Bölüm
8	7. Bölüm
9	8. Bölüm
10	9. Bölüm
11	10. Bölüm
12	11. Bölüm
13	12. Bölüm
14	13. Bölüm
15	14. Bölüm
16	15. Bölüm
17	16. Bölüm
18	17. Bölüm
19	18. Bölüm
20	19. Bölüm
21	20. Bölüm
22	21. Bölüm
23	22. Bölüm
24	23. Bölüm
25	24. Bölüm
26	25. Bölüm
27	26. Bölüm
28	27. Bölüm
29	28. Bölüm
30	29. Bölüm
31	30. Bölüm
32	31. Bölüm
33	32. Bölüm
34	33. Bölüm
35	34. Bölüm
36	35. Bölüm
37	36. Bölüm
38	37. Bölüm
39	38. Bölüm
40	39. Bölüm
41	40. Bölüm
42	41. Bölüm
43	42. Bölüm
44	43. Bölüm
45	44. Bölüm
46	45. Bölüm
47	46. Bölüm
48	47. Bölüm
49	48. Bölüm
50	49. Bölüm
51	50. Bölüm
52	51. Bölüm
53	52. Bölüm
54	53. Bölüm
55	54. Bölüm
56	55. Bölüm
57	56. Bölüm
58	57. Bölüm
59	58. Bölüm
60	59. Bölüm
61	60. Bölüm
62	61. Bölüm
63	62. Bölüm
64	63. Bölüm
65	64. Bölüm
66	65. Bölüm
67	66. Bölüm
68	67. Bölüm
69	68. Bölüm
70	69. Bölüm
71	70. Bölüm
72	71. Bölüm
73	72. Bölüm
74	73. Bölüm
75	74. Bölüm
76	75. Bölüm
77	76. Bölüm
78	77. Bölüm
79	78. Bölüm
80	79. Bölüm
81	80. Bölüm
82	81. Bölüm
83	82. Bölüm
84	83. Bölüm
85	84. Bölüm
86	85. Bölüm
87	86. Bölüm
88	87. Bölüm
89	88. Bölüm
90	89. Bölüm
91	90. Bölüm
92	91. Bölüm
93	92. Bölüm
94	93. Bölüm
95	94. Bölüm
96	95. Bölüm
97	96. Bölüm
98	97. Bölüm
99	98. Bölüm
100	99. Bölüm
101	100. Bölüm

Sembolizm Anlayışı

Yaratıcı düş

"Doğası gereği düş kurmaya alışkın bir insan, öteki dünyaya göçmüş bir başka insandan söz etmek için geldi buraya." Stéphane Mallarmé, 1890 yılında, Cercle des Arts'da ve Brüksel'de XX'ler Grubu'nda, daha sonra da Belçika'nın değişik kentlerinde yaptığı ve bir yıl önce ölmüş olan arkadaşı Villiers de l'Isle-Adam'ı anlattığı konuşmasına işte bu cümleyle başlamıştı. Mallarmé bu cümleyi ayakta söyledikten sonra oturmuş, güzellik ve duyarlılığının sahip olduğu güçle sonsuza dek benzersizliğini koruyacak olan bir metni okumaya başlamıştı.

Bu ilk cümlelerin çarpıcı güzelliği, dikkatimizi onun temel sözcüğü olan "düş"e çekiyor. Bu sözcük, konuşmayı yapan kişi ile, onun sözünü ettiği kişi arasındaki bir suç ortaklığını gizlemekte. Her ikisi de sanki bu sözcüğe özel bir değer, özel bir anlam yüklemişler. Hiç kuşkusuz, o dönemin (ve belki de bütün dönemlerin) insanları, şair ve sanatçılara ilişkin öznel düşüncelerini tam anlamıyla karşılayan düşü ve alabildiğine duygusal bir uçarılığı tanımlamak için bu sözcüğü kullanıyor, bu romans ve renkli taşbasması türünden uçarılıkların değişik heveslerini de saygılı bir hoşgörüyle karşılıyorlardı. Ama, şair ve sanatçı niteliklerini aldatıcı sözcük oyunlarıyla değil de gerçek değerleriyle kanıtlamış olan bütün çağdaşları gibi, Mallarmé ve Villiers için düş çok değişik ve çok belirgin bir şeydir. Bu kavram, bilimadının gerçeklerden yola çıkarak gerçeği arayan ve bu amacına akıl ve deneyim yöntemleri sayesinde ulaşan imgelem gücünden de farklıdır. İmgelem gücünden, dahası düştten de yararlanır bilim, ama olasılıkları ve rastlantıları değil, zorunlulukları açıklamak amacıyla kullanır onu.

Ayrıca, burada sözü edilen düşün, uykuda görülen düşlerle, insanlığın her zaman ilgi duyduğu ve psikanalizin inceleme konusu olan bu olguya, hiçbir ilişkisi bulunmadığını belirtmemiz gerekir hiç kuşkusuz.

Öyleyse, bu gizemli düş sözcüğünün en basit düzeyde içerdiği anlam nedir? Onun belirgin bir şeyi tanımladığını daha önce söylemiştik. Yani, kendilerini düş kurmaya alışkın ilân edenlerde ve XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başı döneminin gerçek şair ve sanatçılarındaki görülen ve yaratıcı imgelemleriyle besledikleri belli bir kişisel ve başkalarına devredilmez derinliğe Sembolizm adı verilmişti. İmgelem deyimi de özellikle kullanılıyor burada, çünkü bu kavram bütün gücünü düş deyiminin özgürce simgelediği şeylerle uyum halinde olmasından (örtüşmesinden) almaktadır. Bir yaratıcının imgelem gücü ne yerleşik kurallardan, ne benimsenmiş örneklerden, ne de zorunlu kaynaklardan yararlanır. Hiç kuşkusuz, onun, her zaman ve bütün sanat akımlarında sanatsal yaratının başlıca etkeni olduğu kanıtlanabilir; ama Sembolizmde, onun anlayış ve estetiğinde, imgelemin bu ağır basan belirgin niteliğinin özellikle bilinçli ve ısrarlı bir doğrulamasını görmek zorundayız.

Rusya da aralarında olmak üzere bütün Avrupa ülkelerinde, Anglosakson ve Latin Amerika'da ve ayrıca iki Amerika'nın Fransızca konuşulan kesimlerinde ortaya çıktı Sembolizm. Rusya da aralarında olmak üzere, diyorum, çünkü o dönemde gerçek ve etkin bir uygarlık evresi yaşamaktaydı Rusya. Sanatsal yaratı alanında yabancı ülkelerde olan-biten şeylere açtı. Sembolist şairleri vardı ve kendisinin gözde teması sayılan alev temasını yaratan çok ustalıklı tonal ve ritmik yenilikleri gerçekleştiren Scriabin'in kişiliğinde bu ülkenin müzik alanında oynadığı rolün önemi her geçen gün daha çok anlaşılmaktadır.

Demek ki söz konusu olan bütün dönem Sembolizmin diliyle konuştu. Bütün bir dönem, insanın kullandığı değişik anlatım türlerinde, hiç kuşkusuz şiir ve düzyazı olarak en başta dilsel anlatım biçimlerinde, bunların biçimsel dönüşümlerinde, yasak bileşim ve karışımlarında, tiyatronun ve felsefi düşüncenin yeniliklerinde hep onu dile getirdi. Ve bütün öteki anlatım biçimlerinde, yani resim, heykel, grafik ve dekoratif sanatlar, taşbaskısı, mobilya, mimari ve müzikte aynı şeyler yaşandı. İnsan dehasının evrensel tarihinin belli bir anında yavaş yavaş oluşan tinsel bütünlüğün, aynı dönemin toplumunun düşün dik kafalı tutkularının girişim ve davranışlarını indirgediğini ileri sürdüğü şu uslu ve görenekçi süreçten ne kadar uzak bulunduğunu bu olguda görmekteyiz. Halk yığınlarının düş sözcüğünün varlığında duyduğu şu gülünç yankılar, yaratıcıların bu sözcüğe bilinçli olarak yüklemiş oldukları tüm öznel deneyim yükünden kaynaklanmış olabilir. Ne var ki bu öznel deneyim bir sis kozasının içinde kapalı kalmadı. Ki böyle bir şey, düş ile boş düşüncüyü, bu kısır ve saçma boş düşüncüyü birbirine karıştıran inatçı saf insanların son derece işlerine gelirdi. Ama bu öznel deneyim, sürekli sanat niteliğiyle, bütün sanatlarda açıkça yer aldı.

Özgün kişiliklerden oluşan bir yapay toplum

Düş yaratıcıdır. Düş sembolistlerin devrimci ve yenilikçi gücüdür. Her biri bu yeteneği işledi, geliştirdi ve kendi özgünlüğünden, kendi kişisel serüveninden yola çıkarak yaratıcı amaçları doğrultusunda kullandı. Sembolistler hiç kuşkusuz topluluklar, klikler oluşturdular, kendi kahveleri, kendi küçük dergileri, ayrılıkçı sergileri vardı. Ama bütün bunlar, çoğu zaman, topluma uymayan, topluma karşı yıkıcı bir anlayışın izlerini taşıyordu. Öyle ki bu sanatçılar ve şairler topluluğu bir kapalı kutuydu ve aslında bir anarşik bireycilikler topluluğuydu.

Gerçekte, bu tuhaf suç ortaklığı onların yaşama biçimlerinde yani ortak tavırlarında ortaya çıkıyordu. Alışılmamış, bohem ve öncü nitelikli oldukça kışkırtıcı davranışları olan toplum içinde bir toplum, küçük özel bir toplum söz konusuydu; sanat ve şiiri, kendi burjuva güvencesine, kendi düzenine, kendi sına ve mali gücüne, kendi kaşarlanmış ve ünlü üstencilerinin sağladığı doyumlara demir atmış bir düzenin anlayışının dışında arayan çok yüksek bir düşünce söz konusuydu. Öyleyse, son derece sağlam temelleri üzerinde yapılanmış olan bu toplumun karşısında, tarihe Sembolizm başlığı altında geçmiş olan bu yaratıcı gerçekliği bir başka topluluk, ama azınlık ve aşağılanan bir topluluk olarak kabul edebiliriz.

Ancak, burada çok önemli bir gerçeğin altını çizmek zorundayız: Bu küçük, yapay toplum, özgünlükleri aşırıya varan ve kimi zaman da skandallara dönüşecek kadar ileri giden tuhaf kişilerden oluşuyordu. Bu nedenle, bu kişisel özgünlüklerin üzerinde durmamız gerekiyor.

Sembolizmin her önemli kişisi kendine özgü bir kişilikle tanındı; çarpıcı olayların izini taşımasa da her birinin özel bir yazgısı vardı. Sembolizm bu noktada Romantizme benzer. En azından, Romantizmin, Alman müziğinin insancılıkları yüreğe işleyen kimi bestecilerinin, "Alman Romantizmi" adıyla anılan şiir akımının kimi ilginç ve trajik şairlerinin yarattığı özel dönemine benzetilmektedir. Bununla birlikte, burada söz konusu edilen, evrensel Romantizmin hiç kuşkusuz yüce,



FERDINAND HODLER: Düş 1897-1903

ama sınırlı bir bölümüdür ancak. Genel olarak, Romantizmin büyük sanatçıların yaşadıkları çağ tarafından daha çok koşullandırılmış olduklarını kabul etmemiz gerekir. Bu sanatçılar yaşadıkları çağla, bu çağın tarih ve olaylarında saygın ve yönlendirici bir rol oynamışlardır.

Tarihte, sembolist çağla birlikte, büyük ve önemli kişilerin simgelediği bir kopuşma meydana geldi. Bu kopuşmaya yol açan yaratıcıların her biri, yalnızca bu oluşumun yaptığı işten gurur duyan bir ortağı olarak değil, fakat aynı zamanda, özgün ve bu özgünlüğü hiçbir uzlaşma ve yapmacık katmaksızın, onun kendisi için çok önemli olduğunun ve kendi öz varlığından yarattığının büyük bilinciyle yoğunlaştıran bir kişilik olarak ortaya çıktı. Bir büyük tarihsel akım, yalnızca genel nitelikleriyle değil, fakat onu yaratan, onu temsil eden, nitelik ve güçleri bir özgünlüğe yönelmiş temel kişileriyle de bir değer ifade eder. Genç kuşaklar işte bu kişileri kendi tanıkları sayıyorlar, onları kendilerine örnek ve güç kaynağı kabul ediyorlardı. Burada, bir topluluğun sahip olduğu ortak niteliklerle tanımlandığını, fakat kişisel yetenekleri gereği farklılaşan insanlara bağımlı olduğunu ileri süren diyalektikle karşı karşıya bulunuyoruz.

Baudelaire, Rimbaud, Gauguin, Van Gogh ve Toulouse-Lautrec'in varlıklarında tarihsel kişiliklerden çok, yani tarihin bir uzantı ve mantığıyla bütünleşen kişiliklerden çok kopuşma kişilikleri görmek zorundayız. Ve kesinlikle önceden kestirilmez, saçma ve baş döndürücü kopuşma. Şunu da belirtelim ki, hiç kuşkusuz, Romantizm deyimini çok katı bir tarih ve adlar kesinlemesiyle sınırlandırılmayacak kadar geniş bir dönemi kapsayacak anlamda kullanıyorum; bu deyim, bütün anlamını Baudelaire'in haberci niteliğinde bulmaktadır. Baudelaire artık romantik değildir ve henüz tam anlamıyla sembolist değilse bile en azından onun bütün özelliklerini muhtulamaktadır. Yürek buran bir yazgının pençesinde çırpınmaya yargılı benzersiz bir birey olarak, yeni bir deha anlayışı çok belirgin bir tarzda temsil etmektedir. Adlarını onun adıyla birlikte andığımız üç ressam (Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec) için de aynı şeyleri söyleyebiliriz: Birincisi yaşamını coğrafi bakımdan dünyamızın karşı ucunda, Markiz Adaları'ndan, Tahiti'de; ikincisi zihinsel bakımdan karşı ucta yani delilik ve intiharda tamamladı; üçüncüsü ise aynı şeyi toplumsal karşı ucta, genelevlerde yaşadı. Bu tür yazgisal yalnızlıklar açık ve kıskırtıcı bir başkaldırıda kendilerini dile getirecek kadar güçlü bir varlık bilincine ulaşabilirler, örneğin, kendi baskıcı totaliter gücünün doruklarına varmış bir toplum tarafından daha sonra göklere çıkartılacak olan "beyin yıkama" olgusunun garip bir biçimde kendini duyumsattığı Jarry'nin "Patlak Beyinin Türküsü"nde, hani şu Budalalık'a adanmış gülünç ve öfkeli savaş ulusal marşında olduğu gibi. Sembolistlere gelince, onlar, en eleştirel kafahılarından biri olan Remy de Gourmont'un peşine takılıp gizemli Maldoror'u⁽¹⁾ evrensel bir küfürname olarak yorumladılar. Sürrealistler daha sonra, pek genç yaşta öteki dünyaya göçen bir yenyetmenin kaleminden çıkmış olan ve satırları arasında okul arkadaşlarından bazılarının ailelerini sorguya çekmeye kalkıştığımız bu hem coşkun, hem de görkemli havahı kitabın derin amaçlarına ilişkin ve eskiden olduğu gibi bugün de sürüp giden bilisizlikten kaynaklanan aynı yoruma sarılmak gereksinimini duyacaklardır. Ama bu edebiyat tarihi sorununa karşı ilimizin en önemli nedeni, sorunun kendisinden ve, imgelem alanlarında, sorunsal hatta aşırı sorunsal görünen şeylere karşı Sembolizmin uyandırdığı istekten kaynaklanmaktadır. Özellikle, sorunun nesnesi, topluma, insanlığa, yaşama, doğaya ve Tanrı'ya karşı öfkeli ve hınzırca bir sövgü biçimini aldığı zaman. *Sarı Aşkılar*'ı (*Amours jaunes*) ile bir tür kendi kendine söylenme lirizmine yol açmış olan Tristan Corbière'in küfürbaz ve dokunaklı soytarlığını aynı anlayış içinde göz önünde bulundurmak gerekir.

Demek ki toplumun reddi eylemini, bir "lanetli sanat"ın öncüsü olarak tanınan ve bundan bir etik ve onur payı çıkartan bir azınlığın acı alayı üstlenmektedir. Bu azınlık, aynı şekilde, yalnızca "deka-

(1) 4 Nisan 1846'da Montevideo'da (Uruguay) doğup 24 Kasım 1870 günü Paris'te ölen Comte de Lautréamont'un (Isidore Ducasse) *Maldoror'un Şarkıları* (*Les Chants de Maldoror*) söz konusu ediliyor. (Çev.)

danlar" dan⁽²⁾ oluşmuş olduğu için, mutlu ve gönenci topluma karşı böbürlenecektir. Paris'te Seine Nehri'nin (entellektüel) sol yanı, "Bulvar"⁽³⁾ yakası olan sağ yanı hor görür. Gediklileri arasında dönemin en parlak zekâlı gençlerinin bulunduğu Roma Sokağı'nın salı günleri,⁽⁴⁾ Stefan George'un *Kreis*'i benzeri toplantılara esin kaynağı oldu. Stefan George'u başta Mallarmé'nin evi olmak üzere Paris'in simbolist çevrelerine sokaş şair Albert Saint-Paul, bu tür karşılaşmaların Alman dostunun içinde yarattığı büyük coşkuyu bana vaktiyle anlatmıştı. George, şiirsel incelik ve yetkinliğin (bu alanda kendisi aşırı bir yetkinliğe ulaşacaktı) katı bir yalnızlık (inziva) gerektirdiğini anlamıştı. Bu kesinlik, kılık-kıyafet, garip bir basım tekniği anlayışı ve büyük harflerin şiirden kovulmasına varıncaya kadar kendini gösterir. George, kendisine ve topluluğuna zorla benimsettiği bir ilke ve ayrıntı düzeni için duyduğu bu gönül eğilimine sonuna kadar sadık kalacaktır. Böyle bir güzellikçilik⁽⁵⁾ iradesi Alman edebiyatında yeni bir olgu olarak ortaya çıktı ve kendilerine büyük bir saygınlık kazandırdı. Bir farklı durumu olumlamaya, bir güzellikçiliğe, bir dandizme⁽⁶⁾ ya da Fransızlar'ın İngilizler'den (özellikle de Thackeray'den) ödünç alıp bir başka anlam yükledikleri Snobizme⁽⁷⁾ karşı İngilizler'e özgü o geleneksel doğal eğilimi duyan çeşitli İngiliz topluluklarında olduğu gibi öñrafaelcilerde⁽⁸⁾ de bu türden seçmeli bir kaygı vardır. Bu türden bir eğilimin Oscar Wilde'a neye mal olduğunu biliyoruz. Ama Oscar Wilde'in densizliklerinin çılgınlıkla yaptığı bu küçük mutlu dünyanın, yetke, saygınlık ve görgü kuralları sarıslamaz İngiliz topluluğunun ortak nitelikleriyle uyum halinde bulunan bir "gentry"⁽⁹⁾ nin üyesi olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekir. O sıralar, yükselen burjuva sınıfının elinde bulunan malî ve siyasal iktidarla hiçbir ilişkisi bulunmayan dönemin Fransız soylu sınıfının durumuna göre çok değişik bir durum. Fransız soylu sınıfı günün modası ünlü salonlara, akademik seçimlerin sevimli nedensizliklerine ve parlak konuşmalara sığınmıştı. O bir "yüksek sosyete"ydi. Tamamen çizgi dışıydı. Demek oluyor ki, bu çizgi dışılığı en çizgi dışında olanlarından birinin simbolist topluluğun çizgi dışılığına el uzatması gayet doğal bir durum. Kont Robert de Montesquiou-Fezensac'tan söz etmek istiyorum. Huysmans'ın "Des Esseintes"ine ve Proust'un M. de Charlus'süne ilk örneklik yapan ve Boldini'nin elinden çıkma bir portreden canlı havasına tanık olduğumuz bu büyük soylu, bu büyük yüksek sosyete adamı simbolist üslûbun en aşırı yapmacık ve özentileriyle sanat eleştirileri yazıyor; aynı soydan ve bazıları -bunu belirtmek zorundayım- kulağa hoş gelen ve yüksek nitelikli bir düzeye ulaşan şiirler kaleme alıyordu. Hiç kuşkusuz bu tür kaçamaklar kendi çevresinde bazı skandallara yol açıyor, ama öyle pek ileriye gitmiyordu; aslında bu konuda başına can sıkıcı bir şey geldiği de söylenemez. Kont ateşli bir Verlaine hayranıydı ve zavallı Lélian'ın ruhunu teslim ettiği mahallenin orospu güruhunun arasına karışmaya çekinmeksizin cenazesini izlemişti. Kendisi de can çekişen bir sınıfın bir başka çizgi dışılığı onurlandırmaya çaba gösteren bu temsilcisini örnek olarak anıyorsam, bunu, tıpkı onun duyumsadığı gibi, bu çizgi dışılığın özgünlük ve görkemini, sahip olduğu parlaklığı daha iyi duyumsatmak için yapıyorum.

Bu dönemin Avrupa küçük topluluklarının en belirgin niteliği, belli bir geçmişe karşı ortaklaşa duydukları eğilimdir. Söz konusu geçmişin ne klasiklerin İlkçağ'ıyla, ne de Alman, İspanyol ve İtalyan romantiklerinin Ortaçağ'ıyla herhangi bir ilgisi yok. Onların ilgi duydukları geçmiş daha az tarihsel olan ve buna karşılık daha az belirgin, karmaşık ve masalsı bir Ortaçağ. Bütün bir kültürel dönem bu geçmişe yanaştı, örnek ve konularını oradan aldı. Sembolizmin yalnızca bulanık bir geçmişe gereksi-

(2) Kitabın sonundaki Terimler Sözlüğü'ne bakınız.

(3) Eskiden "Kale Meydanı", bugün ise "Anayol" anlamına gelen *Bulvar*sözcüğü, burada burjuvaziye, "kurulu düzen"i simgelemektedir. (Çev.)

(4) Sembolizmin en büyük şair ve kuramcısı Stéphane Mallarmé, Paris'te Roma Sokağı'ndaki evinde her salı günü şair ve sanatçı arkadaşlarıyla sohbet toplantıları yapıyordu. (Çev.)

(5, 6, 7, 8) Kitabın sonundaki Terimler Sözlüğü'ne bakınız.

(9) İngiltere'de armalı ama unvansız soylular sınıfı. (Çev.)

nimi vardı, bu bulanıklığa karşı hayranlık duyuyordu. Bu garip ve özlemsel yön duygusu yitirilerini, çoğu zaman, sözsel zenginlikleri alabildiğine değişik olan Swinburne, Hofmannsthal, D'Annunzio gibi şairler esinlendiriyorlar bize.

Sembolizm ve İdealizm

Bütün bunlar, koyu dindarlığa karşı bir gönül kaymasıyla uyuyor, örtüyor. Hiç kuşkusuz, bu dönemde Katolik inanç ve sofuluğa açık bir bağlanma söz konusuydu: Verlaine, Francis Jammes, ve bazı bakımlardan, örneğin söyleyişle, Sembolizmin mirasçısı olan Claudel. Ama daha uzak bir tarzda, kimi sembolist şairlerde, özellikle de Fransızca yazan Belçikalı şairlerde, Flaman şairlerde ve Rainer Maria Rilke gibi Alman şairlerde belli-belirsiz bir mistik duyarlık ve özellikle Mer-yem Ana'ya yönelik bir duyarlık farkediliyor. Nihayet, temel düzeyde, bu Avrupa lirizminin en önemli özelliğinin, ilkel kaynaklara, söze, naif resim ve heykele, halk sanatlarına, işporta resimlerine, köy ve kent romanslarına, *Volkslied'e*, sözel deyişlere dönüş arzusu olduğunu görüyoruz. Guguin'in Brötanya ve Okyanusya'daki arayışları buradan kaynaklanıyor. Jules Laforgue'un büyük katkılar yaptığı özgür koşuk ve "Chat Noir" türünden şiirlere en çetrefilli metafizik düşüncelerini yerleştirdiği tadına doyum olmaz garip sanatın da kaynağı buradadır. Yaşlı ankaramızda Walt Whitman'ı ilk keşfedenlerden birinin Laforgue olması ve daha sonra gelen İngiliz ve Amerikan okullarını etkilemekten geri kalmaması hiç de şaşırtıcı değil. Zaten, Sembolizmin bireşim denemesinde Amerika Birleşik Devletleri'ni unutmamak gerekir. A.B.D., Baudelaire ve Mallarmé'in Fransızcaya çevirdiği Edgar Poe'nin kişiliğinde bu deneylerin kaynağında seçkin bir yer tutmaktadır. Şimdi öteki Amerika'dan, İspanyol Amerika'dan söz edebiliriz.

Sembolizm, hiç kuşkusuz, Juan Ramon Jimenez ve Valle Inclan'ın bazı özelliklerinde de görüldüğü gibi, İberik Yarımadası lirizmi üzerinde etkili oldu. Ama, bu akım, İspanyolca konuşan Amerika'da, Verlaine ve *Mercure de France* dergisi döneminde Paris'te yaşayan, bu süre içinde Fransız Sembolizmi'nin etkisinde kalan ve bu Sembolizm anlayışını İspanyol diline aktaran Nikaragualı Ruben Dario sayesinde görkemli bir şekilde ortaya çıktı; oysa, İspanyol dilinin böylesine büyüleyici ve dokunaklı bir müziği yaratma yeteneğinden yoksun olduğu sanılıyordu. Ruben Dario, dehasıyla, özgün Hispano-Amerikan şairleri topluluğunun en büyük temsilcisidir. Ve bunun karşılığı olarak, daha önce Barok olayında olduğu gibi, bu Hispano-Amerikan şiiri kendi büyüyle yarımada lirizmini zenginleştirdi. Eylemlerini anavatanın dışında, okyanusların ötesinde, yepyeni bir doğası, yepyeni yerli halkı olan topraklara yayabilmek, İspanyolca, Portekizce ve İngilizce gibi imparatorluk dilleri için büyük bir şans; bu diller, çoğu zaman, tam anlamıyla yapılaşmış ve çok yüksek bir özgünlüğe ulaşmış uygarlıklarla karşılaştılar bu topraklarda. Bu karşılaşmalar sayesinde, anayurdun dili zenginleşmek ve yenileşmek için olağanüstü fırsatlara kavuştu. Fatihlerin kültürel geleneklerinden tamamen farklı, fakat bu kültüre son derece yeni ve çarpıcı yollar açan nitelikte bir toplumsal ve düşünsel alanları, duyguları, kaygıları, esinleri ve tutkuları olan insanlarla gerçekten ilginç bir olay yarattı. Karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları, yalnızca büyük bir İspanyol şairi, Gongora ya da Lope de Vega'nın ardılı değil, fakat yepyeni bir duyarlık ve lirizmle donanmış bir dünyanın en güçlü öncülerinden biri, olağanüstü yetenekli şair, esin kaynağı gür ve son derece çarpıcı bir ozan olan Ruben Dario'nun belirleyici kişiliğine gereken önemi vermek zorundadır.

Bütün bu bunalımlara, Sembolizmin bu bunalımlı görünümüne bakarak, özellikle çevresinden kendisini soyutlaması ve güç anlaşılabilirliği yüzünden, çağdaşları tarafından eleştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Soyutlanma ve anlaşılmazlık, yeni bir anlatım tarzını, "yeni bir ürpiti"yi, kendisinden önceki duyuş, yazış ve resimleyiş biçimlerinden ayıran şeyin gerçekte ne olduğunu kesinlikle gös-



EDOUARD MANET: *Stéphane Mallarmé'nin Portresi*. 1876

teriyor. Daha önce empresyonistler aşağılanmışlardı, onların ardılları da daha iyi bir kabul görmediler, ve Debussy ısıldı. Mallarmé karanlık sayılıyordu, ve gerçekten de öyleydi. Okuyarak ve derinleşerek, onun sanatında bir yalınlık bulunduğu keşfedildi. Ama güçlük hâlâ sürüyor, ve yalınlık belki de bu güçlüklerden biri ve en büyüğü; Rimbaud da karanlıktır, ama onun karanlığı başka karanlık: Çok özgün bir kişisel serüvenin oluntularını (epizotlarını) çılgın imgelere dönüştürmek isteyen kesin kararlı ve alabildiğine aşağılayıcı bir kişilikten kaynaklanmaktadır bu karanlık. Şairin, tek anahtarının kendisinde olduğunu açıkladığı o şaşırtıcı güzellik işte buradan kaynaklanmaktadır.

J.K. Huysmans'ın (1844) *Hırçın'ı* (A *Rebours*) söz konusu kopuşmanın başlangıcı olarak kabul edilebilir. Huysmans, Médan'lı dostlarıyla bozuştı ve kahramanı "*Des Esseintes*" aracılığıyla, duyulmamış bir beğeniler, algılanabilir hazlar ve esinler yöntemini önerdi. Mallarmé'nin, Gustave Moreau ve Redon'un garipliklerini salık verdi. Biraz sonra, Katolik inancına dönüşlerinden birini yaptı; bu dönüş, daha önce de işaret ettiğimiz gibi, çürütülmez ve tutkulu içtenliğinde, zamanın bayağı toplumunun bir tür eleştirisini barındırmaktadır. Sembolizmin doğasındaki özgünlüğü duymamak istiyorsak onun Natüralizmle bozuşmasını aklımızda tutmalıyız. Hiç kuşkusuz, tıpkı Courbet'nin plastik gerçekçiliğinde olduğu gibi, Zola'nın yazınsal Natüralizminde de devrimci bir anlayış vardır. Her ikisinin de siyasal düşüncelerinin dışında, Courbet'nin Proudhon'la dost oluşu

ve Komün'de oynadığı rol, tıpkı bunun gibi, Dreyfüs olayında Zola'nın üstlendiği güçlü ve yüce gönüllü eylem, bu iki adamı dönemlerinin kurulu düzenine uygun düşünen toplumun en çok tiksindiği kişiler durumuna getirmişti. Ama bu muhalefetin nedenleri daha derinlerdedir. Tarihsel topladurumlara pek bağlı değil. Bu ressam ve bu yazarın hem kuramcıları, hem de uygulayıcıları oldukları sanatın düşünce biçimine karşıydı bu muhalefet. Çünkü, gerçekliğin betimlenmesi, bu eylemde sadece yapısındaki nesnelerin değil, fakat sonuç olarak bizzat kendi varlığının eleştirisini görmek isteyen toplumu tedirgin ediyordu. Bununla birlikte, sanat yalnızca düşüncelere ilgi duyup gerçeği hor gördüğü zaman, belki de daha çok kaygı duyup tedirgin olur toplum. Şu halde, felsefe sözlüğünün tanımlamasına göre, Sembolizm özü bakımından bir İdealizmdi.

Gauguin simge (sembol) ve biresimi (sentez), "dar kafalı" bulduğu empresyonistlere ve yapıtlarında "düşünceye yer vermeyenler"e karşı geliştirmişti. Gerçekte bunların sanatlarının dirimsel tabanını ve gücünü, büyük ölçüde izlenim ile Natüralizm ve gerçekçiliğin payları oluştuyordu. Odilon Redon yaşamının sonunda yaptığı sıradan çiçekler dışında hiçbir şey betimlemez ve göstermez. Aralarında en ürkünç karabasınlar da olmak üzere düşlere çağrışımlar yapar. Not defterinin adının *A soi-même (Kendine)* olması, ressamların yalnızca dış dünyayla ilgilendiklerini sananları şaşırtacak bir şey, oysa bu ressam tam bir düş tutkunudur. Henüz yeterince sembolist olmayan ve resimleyici niteliği hâlâ ağır basan ağabeyi Gustave Moreau, Vaftizci Yahya'nın kesik başını Salome'nin gözlerinde canlandırmıştır, hem de ne canlandırsın, tıpkı fettan kızın tam istediği gibi. Oysa Mallarmé, *Cartique de Saint Jean*'ında (Ermis Yuhanna'nın İlahisi) betimlemeyi ortadan kaldırı ve sözünü kafasının içindeki öznellikle (subjectivité) özdeşleştirir:

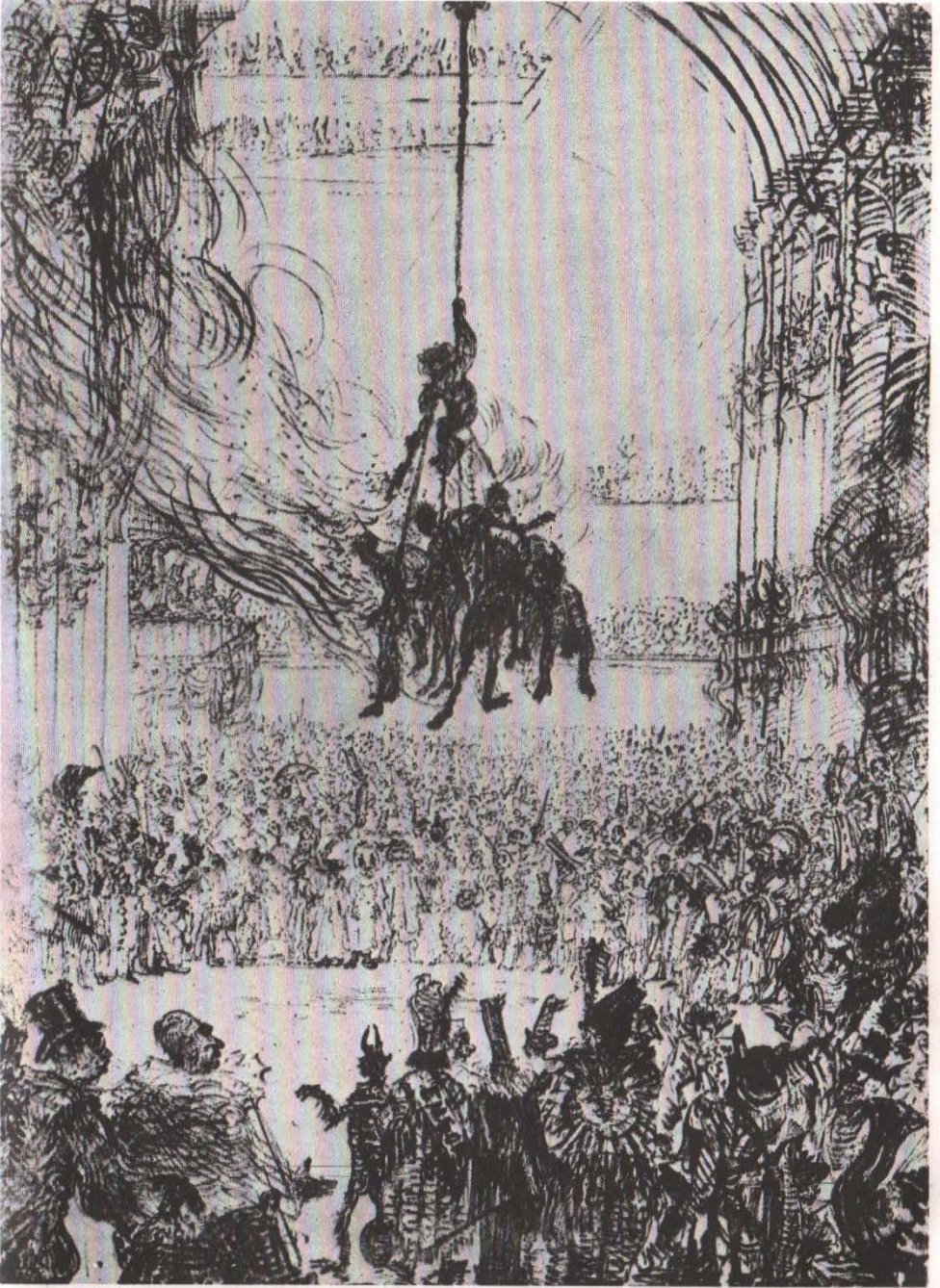
Duyuyorum omurlarımda gibi
Açılıyor karanlıklar sanki.

Düşüncenin düşüncesinde bundan daha ileriye gitmek olanaksız olmak gerekir.

Bu kesin savı, Alman metafiziğinin mirascısı olan Jules Laforgue (1860-1887) lehine düzeltiyorum. Laforgue, genç dehasına sunulan korkunç kısıklıkta bir yaşam parçasında, oyunlarıyla, düşleleriyle, gündeliğin saçmalıklarıyla, hiçliğiyle bir Schopenhauercu evren düşüncesi yoğunlaştırdı; ancak bunu, birisi aşkın yaşanmış sevecenlikleri, öteki müzik olmak üzere iki doğrultuda gerçekleştirdi. Kafe-konserlerin nakaratlarının alaycı müziği, sokak müziği, özgür koşuğun müziği. Ve özgür koşukla, yazarak, en karmaşık anlam belirsizliklerine varıncaya kadar her şeyi dile getirmek mümkündür.

Gourmont'un çok değer verdiği "Latin mistiği" döneminde uyağın ve modern dillerin sağdeyisinin (prozodi) keşfi kadar önemli bir devrim gerçekleştirdi Laforgue. Bu sağdeyinin melodi çizgisi anlara göre (an halinde) kırılmakta ve bu anlar alabildiğine zengin ve güçlü monatlar⁽¹⁰⁾ benzeri bir gerçek yaşamda toplanmaktadır. Şiir, yüzyıllar boyunca sürüp gelen aynı şiir değildir artık; yani şoklar, sürprizler ve bayınlıklar söz konusudur ve belirli, basmakalıp esinlerin genel coşkusundan uzak duran bir metindir artık şiir. Yapılan şeyin bir kaçış, bir silinliklik, cıvık, kolay ve gelip geçici bir hevese, bir "bırakın yapısın" a, "bırakın geçsin" e, "bırakın aksın" a sığınma olduğu sanıldı. Korkunç bir yanılgı, hem de nasıl bir yanılgı! Burada var olan şey ironi'dir. Yani, sanılanın tam tersine, uyanık mı uyanık, dikkatli mi dikkatli bir zekâ ve sürekli büyük dikkat söz konusudur. Bu yeni özgürlük, yeni bir bilimi (bilme), yeni bir yöntemi, bir başka türden kuralları içermektedir: Bir durumun koşullarına göre şairin benimsediği çok gizli ve kişisel kurallardır bunlar, yani durum değiştiğinde koşullar ve zorunluluklar değişiyor, birinin yerini bir başkası alıyor. Eski kuralların boyutlarını aşan bu teknik incelikler, henüz anlatım bi-

(10) Bölünmez birlik; fiziksel ve ruhsal gerçekliğin öğelerinden her biri; artık bölünemez bir birlik olan sonsuz saydaki tözlerin her biri. (Çev.)

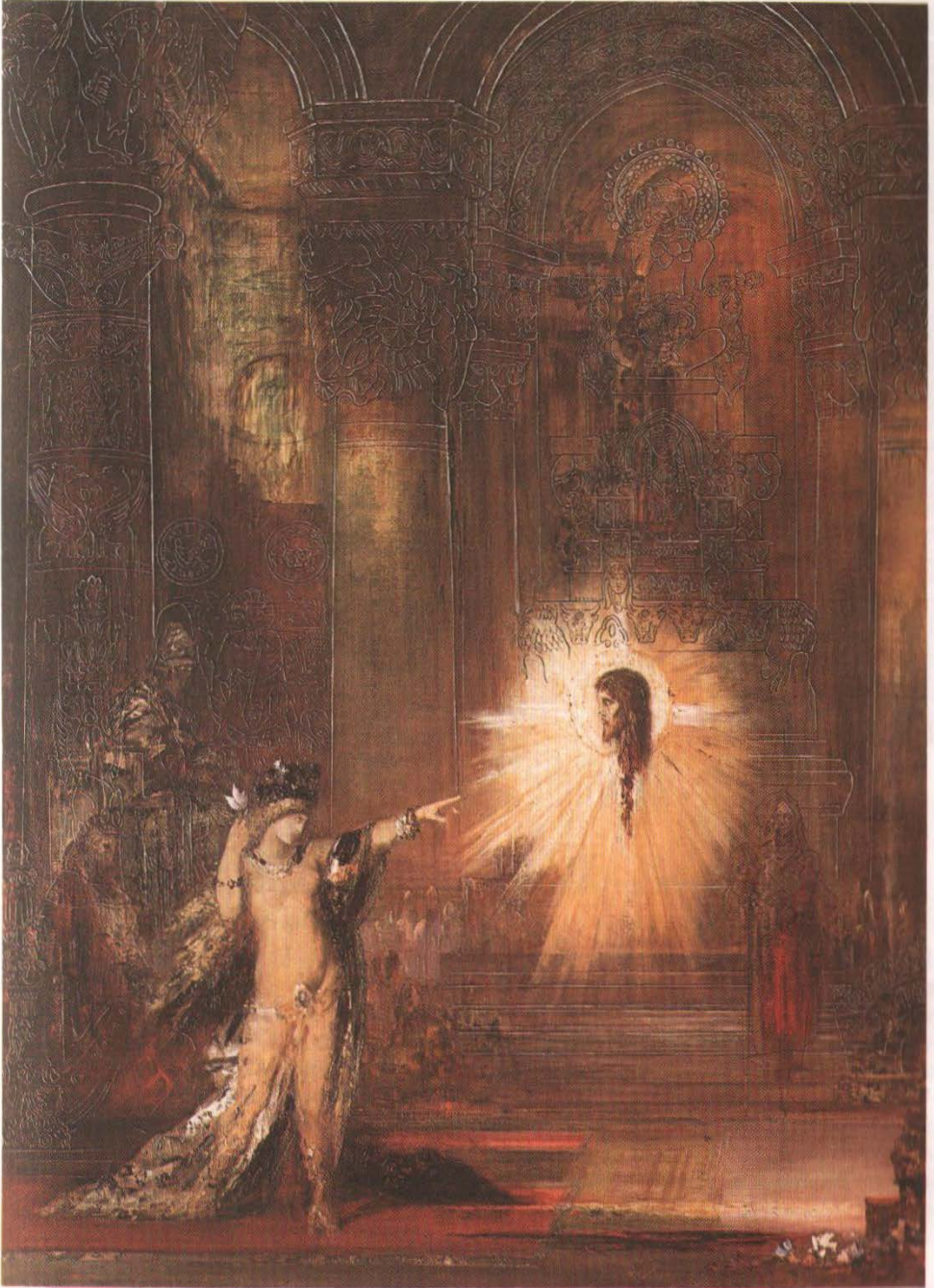


JAMES ENSOR: Hop-Frog'un Öcü.



HENRI FANTIN-LATOURE: Masa Köşesi. 1872

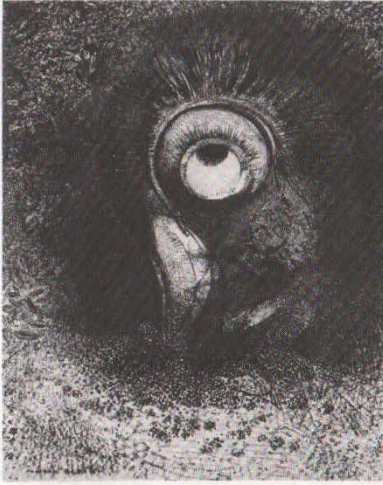
çimlerine kavuşmamış incelikleri karşılamaktadır. Demek ki, özgür koşuk, doğanın alacakaranlık görünümüne ve en gizli baharlara benzeyen ruh hallerinin dili durumuna gelmişti. Bu şiir ne dobra, ne de uzdillidir ve hiç çözüme gelmemektedir. Ama, fısıltının, giz açmanın ve sayıklamanın dolambaçlarını baştanbaşa dolaşabilen bir konuşmanın dolambaçlarını izlemektedir. Kısacası, bir tür çok özel düzyazıdır: Yani, çözümlemeyen, düşünce yürütmeyen bir düzyazı. Olsa olsa bir şey anlatan. Doğrusunu isterseniz, şarkı söyleyen bir düzyazı. Parisli Amerikalı (Sembolist Paris çok kozmopolittir) James Abbott Mc Neill Whistler'in tabloları, bu duyarlığın özel isteğini çok güzel dile getirmekte-



GUSTAVE MOREAU: *Hayalet*. 1876

dir. Tablolarının adları hava değişikliklerinin sakin ve karışık izlenimlerini müzik makamlarının diline geçirmektedir. Mallarmé'nin evinin salı günü toplantılarının gedikli müşterilerinden olan Whistler şairin en yakın dostlarından biriydi.

Buradan hemen Verlaine'in müziği baş köşeye oturtan, ünlü "her şeyden önce müzik" ilkesine geliyoruz. Sembolist şiiri tam anlamıyla özetlemektedir bu ilke. Sembolist şiir, daha içten derinleşebilmek amacıyla yalnızlaşıp içine kapanmıştı. Bütün bir dönemin üstün bir sanat için ileri sürdüğü beğeniye ilişkin olarak Eugenio d'Ors'un yaptığı gözlemleri biliyoruz. Onun gözdese ve ana sanat dalı olan resime ve mekânsal sanata ilişkin böyle bir olgu ve baskın eğilim, söz konusu döneme özel bir hava vermektedir. Bu türden bir başka olgu da müziğe üstünlük tanıyor: Sembolizme uygun düşen bir durum. Sembolizmin bütün poetikası, özel mizacı ve tüm ülkesi zamansallığın alan kapsamındadır. Hiç kuşkusuz, empresyonist resim değişen'in, devinen'in sanatıydı: Kendine özgü tekniğin bir mekân tekniği olmasına karşın, Empresyonizmin, zaman etkenini (faktörünü)

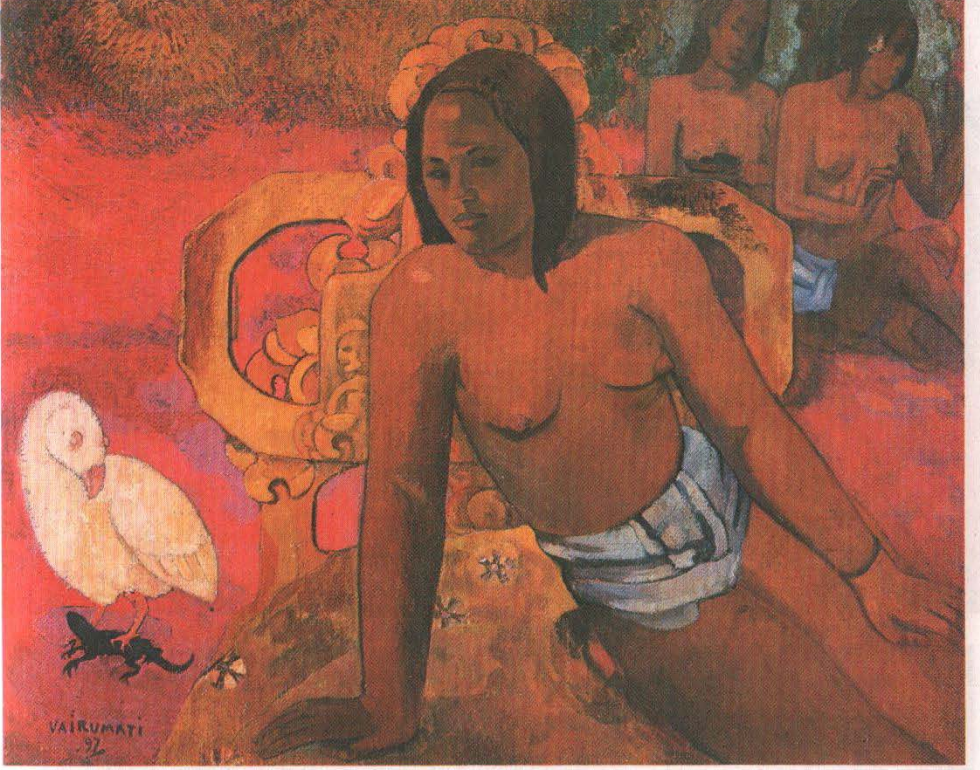


ODILON REDON: Kökenler



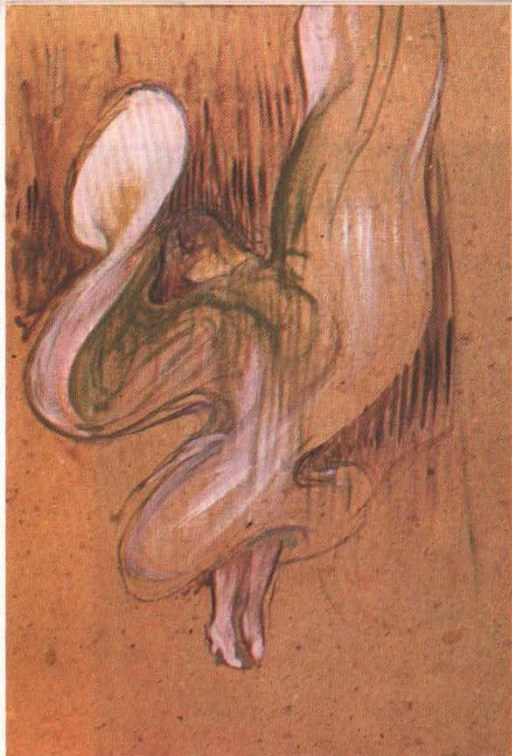
ODILON REDON: Düşler

kendi tekniğine katmak gibi şaşırtıcı bir tasarımı da vardı. Bu eğilimin bir sonucu olarak, o dönemin yapıtlarında, belli bir geçicilik duygusu ve bizi büyüleyen belli bir melankoli kaldı. Fakat bu melankoli, empresyonist resmin ikinci dereceden bir sonucudur ve bir çelişki olduğu için de bizi heyecanlandırmakta ve hayran bırakmaktadır. Sembolizmin poetikasının özünde yer alan bu melankoli Empresyonizm için bir zorunluluk değildi. Ve empresyonist resimler temelde açık hava resimleri oldukları için, hiç kuşkusuz, doğa nesnelerinin tümünün geçici oldukları düşüncesi -bu hüznü kendinde barındıran düşünce- bu resimlerde büyük bir aydınlık ve kozmik neşe içinde yitip gider. Empresyonizmin, gaz lambalarının büyülu ışığıyla aydınlanan sahneleri konu edinen kent



PAUL GAUGUIN: Vairumati. 1897

resimlerine gelince, bu resimleri seyredenler daha sonra düşününce, bunlarda, hiç kuşkusuz acılı bir yan bulurlar. Fakat ilk anda görecekleri şey şenliklerdir. Fakat, daha sonra, gerçek nitelikleri geçicilik olan bu şenlik ve gösterilerden ne kaldığının düşünüleceği an da gelecektir. Ama işin bamteli burada değil; ayrıca, empresyonistlerin yapıtlarına kendi koyduklarından daha fazla duygusal amaçlar yüklemek gerekir. Onlar için önemli olan, gözün gücü ve evrenidir, duyumsal olandır, mekândır. Bunu hiç duraksamadan, anlam belirsizliğine ve çelişkiye düşmeden söyleyebiliriz. Sembolistlerin yanında kendimizi tam anlamıyla zamansal ve öznel olanın gizinde buluruz. Dışavurum gereksinimimiz uzamda oluşan şeyle uyusmaz artık. Bu gereksinim, dıştalıkla (extériorité) artık yetinmeyecektir, ama şurasından burasından kesilmiş bir dile, kendini belli belirsiz, hatta dilsiz iç çekişlere değilse bile saltık belirsizliklere, bekleyişlere isteyerek sunmaya razı bir dile sığınacaktır. Öyleyse, bütün dönem boyunca baskın görülen sanat, bu dönemin eğilim ve özlemlerini en yetkin biçimde yansıttayacak olan müzik olacaktır.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC: *La Loie Fuller Folies-Bergère'de. 1893*

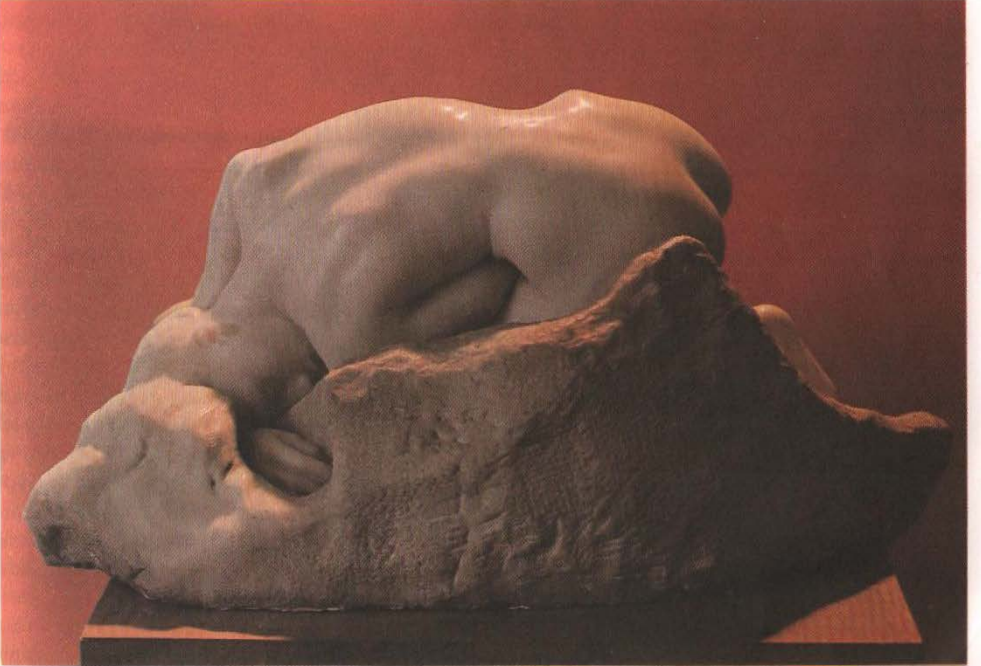


GIOVANNI BOLDINI: *Kont Robert de Montesquiou'nun Portresi*

ODILON REDON: *Güneşin Arabası*.



AUGUSTE RODIN: *Danaid*. 1885



Wagner ve Debussy

Sembolistlerin besteciyi "Kutsallık saçan Tanrı Richard Wagner" diyerek içten bir coşkuya selamlamalarının nedeni budur. Bu buyurgan ve toptancı egemenlik, sözsel ya da plastik anlatım (ifade) işçilerini kışkıracak türdendir. Wagner'in bu "başarısızlar" kalabalığına, kendi kimsesiz mesleklerinin genel toplantılara, halk şenliklerine, Mallarmé'nin "ayınlar" adını verdiği şeye katkıda bulunduğunu görmek avuntusunu sağladığını göz önünde tutarsak, söz konusu hayranlığı kolayca kavrarız. Ayınleri dünyanın dört bir yanından Bayreuth'a hacılar toplayan büyük Wagner tarikatında, düşüncelerin simge ve anabezek (leitmotive) olarak tuttuğu yeri değerlendirecek de anlayabiliriz bu durumu. Onun kişiliğinde, her şeyden, önce güçlü bir dramatik ve felsefi deha görmek istiyorsak, Wagner'in sahip olduğu ünün zaman içinde yarattığı birikim bunu haklı gösterecek düzeydedir. Her şeyden önce, keskin bir tiyatro duyusu ve tiyatro diliyle donanmış bir teatral ifade ve düşünce adamıydı Wagner. Uçsuz bucaksız kompozisyonlarda, kişilik ve tutkunun çarpışma ve sarsıntılarını düzenleyecek, bunları eyleme dönüştürüp sahneleyecek yeteneğe sahip olan bir şairdi. Böylesine yetenek ve kesin yönelimi olan bir insan için müzik mutlak bir amaç değil bir araç olabilir. Bu müzik, hiç kuşkusuz, birçok büyük zamanlarda yücelik'e ulaşmıştır. Kimi zaman en yoğun evrensel sevinçle, kimi zaman gizem ve hüznündeki büyüleyici seslerle altüst eder bizi bu müzik. Ama çoğu zaman orkestral ve vokal bir kitleye dalar ve yayılır. Sonuç olarak, saygın gücünün hiç kuşkusuz müzikten kaynaklandığını, ama bu gücün daha ender ve daha önemli olmayan bir başka nitelikte güç tarafından, yani mitos yaratma gücü tarafından aşıldığını kabul ederek, Wagner'e hakkını tam olarak iade ettiğimizi düşünebiliriz.

Saf müziğin, yani salt sese dayanan ödünsüz sanatın tepki göstermesi olanaksızdı. Debussy, Wagner'e ve buna koşut olarak, gerçekte kendisinin ateşli bir yandaşı olan Nietzsche'nin sert saldırılarına karşı müzik tarihinin en büyük devrimlerinden birini gerçekleştirdi ve bir müzik dili buldu. Başlangıçta şaşkınlığa düşen dinleyiciler, bu müzikte, sembolist şiirin temel özellikleri saydıkları yozlaşma ve ara renkleri yakaladıklarını sandılar. İlk ve yüzeysel bir bakıştı bu. Gerçekte, bu yepyeni müzik dilinde, bir matematik, kendisinden önekilerden daha aşağı düzeyde ve daha az yürekli olmayan bir matematik söz konusuydu. Ve, yeni bir müzikal matematik olarak ve aslında Sembolizm olarak, yalnızca teknik önerilerden ibaret değildir; en gizli, en gizemli ruhsal olayları dile getirebilecek yeteneğe sahiptir. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Bir Kır Tanrısının Öğle Sonrasına Prelüd) ve *Pelléas ve Mélisande* ile, Sembolizmin iki büyük şairini sonsuza dek kendisine eş yapmaktadır. Ama besteciyi bu iki şairin bezekçisi saymak yakışıksız bir şey olur. Adını andığım bu iki başyapıtta, bu bale ve operada, değişik anlatım araçlarıyla, söz, dans ve müzik aracılığıyla, dramatik bir düşünce sahnelenmiştir. Jest, ses, şiirsel imgelem, tiyatro düzenlemesi, orkestra ve orkestra aletlerine egemenlik, kesinlikle, müziklenmiş ya da daha başka işlemlerden geçmiş şiir olarak değil, fakat organik ve canlı bir yapıda ortaya çıkan bir bütün olarak kabul edilmesi gereken bir bütünlüğe katkıda bulunmaktadır. Hiç kuşkusuz, eleştiriciler, herhangi bir temsil dolayısıyla, dansçıların, şarkıcıların, çalgıcıların özel yorumlarına ilişkin açıklamada bulunacaklardır. Aynı şekilde, sergileyici sanat, bir topluluğun yorumu için üyelerinin tek tek değerlendirilmesiyle de incelenebilir. Bu ortaklaşa çalışma bir parça bohçası değildir. İki şairin yapıtına kendi kafasından bir şey eklememiştir besteci. O, yalnızca kendi yapıtını yaratmıştır, bu yapıt bestecinin yapıtıdır. Ve bu yapıt, tıpkı iki şairin yapıtları gibi Sembolizme özgü özellikler taşımaktadır. Bu yapıt, *Prélude à l'après-midi d'un faune* ve *Pelléas ve Mélisande* adları altında, sembolist şiirin iki başyapıtının adı altında, sembolist iki başyapıttır. Bu nedenle, iki şiirin ve iki müziğin metinlerindeki buluşmalarından, her biri kendine özgü ve kendisiyle özdeş, her biri kesinlikle kişisel bir yaratık olan iki yeni başyapıt doğması için, bestecinin dehası ile iki şairin dehası arasında güçlü bir uyum bulunması gerekmekeydi. Bunu ortaya koyduktan sonra, yetkin mucizeye katkıda bulunan müzikçinin



HENRI FANTIN-LATOURE: *Ren Kızları*.

özel sanatında durabilir ve o zaman Sembolizmin en kusursuz türü olan müziğin ne olduğunu anlayabiliriz. Belki de en katıksız tanımlaması ve en temel doğrulaması içinde. Çünkü Sembolizmin çeşitli sanat dallarında gerçekleştirdiği yeniliklerle ilgili olarak söyleyebileceğimiz her şey, Debussy'nin müziğinde en diri biçimiyle kendini göstermektedir. Özellikle de, dönemin şiirinin ve özgür koşuğun bazı temel özellikleri hakkında söylediklerimiz. İşte bu nedenle, daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, Debussy'nin kimi yapıtlarının adlarına varıncaya kadar, söz konusu şiirin büyük bir zevkle ayrıntılanmış imgeleriyle karşılaşmak hoşumuza gidiyor. Gerçekte, halkın bu konuda küçümseyici bir kınama tavrı takınması haksız bir davranıştı, ama halk yanılmıyordu: Bu müzik ile bu şiir arasında çarpıcı bir benzeşim vardı; üstelik, bu şiirin ilkesi gereği müziği kendisine kaynak tanık göstermesi nedeniyle bu benzerlik daha bir yoğunluk kazanıyordu. Debussy'nin aydınlık dehasının, sayesinde ton ayrımlarını göze alıp denediği ve bu yöntemle elde edilen alışılmamış armoni çağrışımları, armoni uyum ve kaymaları gerçekleştirdiği o kesin güvene karşı bu şiirin kıskançça hayranlık duyması doğal bir şey. Biraz sonra, bunca yürekli ve parlak bir güçle yaratılan ve böylesine bir büyüğü gerçekleştirme yeteneğine sahip olan güzelliklerin, daha ortaya çıkar çıkmaz, bir gıcırty etkisi yaratmış olduklarını anımsayınca şaşkınlıktan donakalacağız. Kulak ve müziğin "anlaşmazlıkları" durmadan tekrarlanan çok eski bir hikâyedir. Acaba, düşünceler ve itirazlar bakımından, göz ile resmin kavgasından daha keskin ve daha zengin midir bu anlaşmazlıklar? Beğeni tarihiyle ilgilenen fizyolojici ve toplumbilimciler için her zaman tartışma konusudur bu.

Sembolizm bir hümanizmadır

Sembolist şiirin özel bir kesimine önem vermemizi ister Maeterlinck: Belçika sembolist şiirine. Maeterlinck'le, Max Elskamp'la ve daha başka şairlerle son derece özgün bir yazınsal olay meydana geldi. Bu, Fransız diliyle yazılan, esin ve köken bakımından Flaman olan şiire Fransız-Belçika şiiri diyebiliriz. Bu şiirin Yeni Dünya'ya aşılmasının Avrupa kültürüne armağan ettiği olağanüstü yeniliklere daha önce değinmiştik. Bunun benzeri yenilikler, Fransız dilini kullanan yabancı uluslar tarafından Fransız edebiyatına armağan edildi. Bunların en yetkinlerinden birini Belçika sembolist şiirine borçluyuz. Ses tonundaki değişikliklerle, gelişimlerle, yepyeni çekiciliği olan bir sözcük dağarcığıyla, bu şiir, çok özel bir tinsel izlekler (temalar) demetini değerlendirdi: İç araştırmalar, yalnız ruhun doğa ve kentle yakın ilişkileri, kule ve evde geçen saatler, bilinmeyen saflıklar, halk türkü.

Plastik sanatlar alanında Flaman dehası daha az verimli değildi ve James Ensor'un olağanüstü çılgınlığı, Van Gogh'un dokunaklı serüveniyle aynı tarihlerde başlar. Yarattığı sahnelerin, resimlerine verdiği adların lirik yabanıllığı, aynı şekilde, yazı ve konuşmaları onu bir efsane kişisi haline getirdi, ve onu tanıyanlar bir daha unutmadılar.

Maeterlinck'in birçok buluşları arasında sessizlik tiyatrosu buluşu da yer alır. Genel olarak, Sembolizme göre, bir eylemin, ne kadar dramatik olurlarsa olsunlar sadece bir somut olaylar dizisi olmadığını, fakat bu eylemin, gizemli olduğu için, ayrıca bilinçaltımızın karmaşa ve özlemlerini harekete geçirdiği için, daha dramatik nitelikte olan bir "arka yüz" de⁽¹¹⁾ meydana geldiğini görmüştük. İbsen'in önemli dramatik yapıtı, Maeterlinck'in tiyatrosundan bir başka nitelikte, ama tıpkı onun gibi yukarda sözünü ettiğimiz yönde sürgün verdi. Bu yapıt, boyutları ve zengin çeşitliliği bakımından, Shakespeare'in yapıtı düzeyindedir ve tıpkı onun gibi ve apaçık içtenliğiyle, bütün bir insan gerçeğini, hatta bütün bir kurulu toplumu betimler ve aynı zamanda, çoğu zaman haya-

(11) Buna Hartmann'ın nitelmesiyle "Arka yapı" da diyebiliriz. (Çev.)

letlere benzemelerine karşın son derece canlı olan tuhaf tinsel güçleri sahneye getirip ortaya koyar. Acımasız bir yavanlık ve bunların değişik düşsel anlamlarının bu uyumu, içimizde yürek paralayıcı bir uyumsuzluk olarak yankılanır.

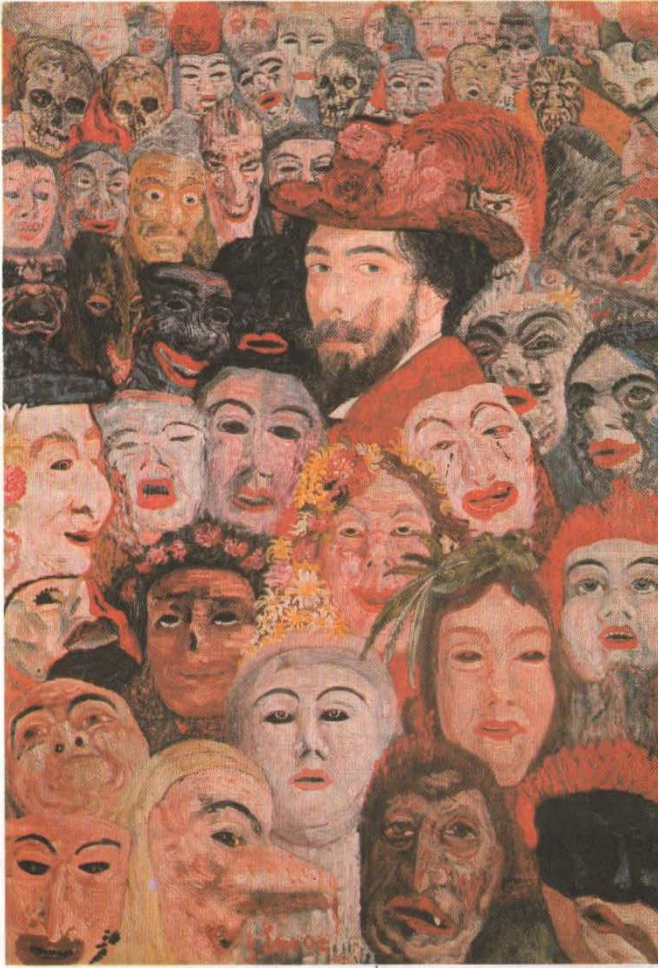
Avrupa'nın kaygılarını İbsen'le etkileyen İskandinav ruhudur. Özellikle Paris bu etkiyi yaşadı ve Oeuvre Tiyatrosu bu modanın ışılıklı merkezi oldu. Ama İbsen, tıpkı Norveçli, İsveçli, Danimarkalı romancılar gibi Avrupa'nın başka yerlerinde de etkili oldu. Başkaldırısında birçok bakımdan aktresel ve toplumsal yanlar olsa bile, kaynağı Protestan iselliliğine bağlanan düşçül ve melankolik bir duyarlılık yayıldı ve burjuva tutuculuğunun ikiyezli değteği olan rahip yobazlığına şiddetle karşı çıktı. Gauguin'in bir bakıma kardeşi olan yazar ve ressam Strindberg, yalnızlığının lanetli gerçeklerini korkunç bir gereksizliğe dönüştürmenin kanıtlarını kendi nevrozunda buldu. Ressam Munch, bunalım görüntüleri ve deliliğe karşı savaşım olan yaşamıyla, Sembolizmin gösterilebilir olanın tesindekini göstermek kaygısının en ilginç temsilcilerinden biridir.

Peki aynı kaygı heykeltci Rodin'de yok mudur? Heykel sanatı, sanatlar arasında en doğrudan figüratif olandır. Gerçekliği gereksizlik alanına aktarmaz, ama onu oylum olarak tekrarlar ve tıpkı doğal nesnelerin çevresinde olduğu gibi kendi yapıtlarının çevresinde dönülmesine olanak verir. Demek oluyor ki, heykel sanatı, bir gerçekliğin mekân içinde yeniden üretilmesiyle yetinmediği zaman kendi amacını aşar -ki bu onun üstünlüğü ve yzakıdır- ve bu gerçekliğin düşüncesini dile getirmeye gayret eder. Düşüncenin, yaratıcı iradenin ve dirimsel coşkunun gücünü bize kitlelerinde duyumsatarak Rodin'in yaptığı da işte budur.

İnsan dehasının bir büyük anının bireşiimi (sentezi), ilk adımda uyumsuzluklar olmak üzere olguları bir araya getirir, ama benzer amaçları özellikle belirtmeye çaba gösterir. İncelenen dönemin karmaşık oluşu ve birçok bölge ve değişik kültürlerde ortaya ıkması oranında nazikleşen bir çalışmadır bu.

EDVARD MUNCH: Peer Gynt. 1896

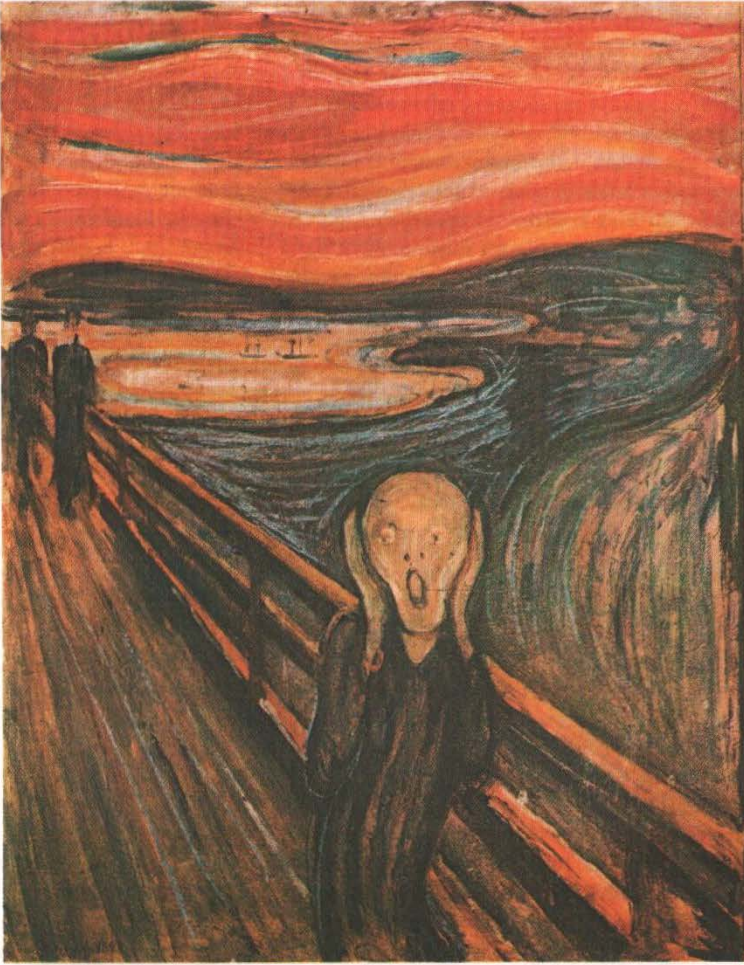




JAMES ENSOR: Maskeli Kendi Portreleri. 1899

Sembolizmin bazı kesimlerinde eski direngen etkilerin bulunduğunu kabul etmek gerekir: Örneğin, Empresyonizmin etkisi; daha önce de belirttiğimiz gibi, Alman Romantizmi ile karşılaşmalar; ve nihayet Ekspresyonizm gibi yakın ve karşıt hareketlerin başlangıçları. Gauguin, Van Gogh, Ensor, Munch aslında bir yanlarıyla ekspresyonist sayılabilirler artık. Aynı şekilde, nebiler'in⁽¹²⁾ sanatının bazı görünüşleriyle artık Sembolizm arasında bazı ortak noktalar vardır: Sokak tarzı, afişler, gece zevkleri, halk zanaatları. Sembolizm ile o sıralar iki Anakara'da gelişmeye başlayan "Yüzyıl sonu"nun değişik sanatları arasında önemli yakınlıklar da söz konusudur. Yaşamın zenginliklerinden kaynaklanan bu yakınlık ve karışmaların hiçbirinin ihmal edilmemesi gerekir. Bunların estetik düzeyde olduğu ka-

(12) *Le nabi*: Nebi, yalvaç. (1888) Resmî sanat öğretisini aşmak isteyen genç ressamların kendilerini tanımladıkları ad. Nebiler hareketi. (Çev.)



EDVARD MUNCH: Çılgılık 1895

dar tarihsel ve toplumbilimsel düzeyde de çözümlemelerini yapacağız. Ama temel olgu varlığını sürdürmektedir, ve kendisine köktenci karşıtlığında ulaşmamız gereken de bu olgudur. Bizce, Sembolizm düşüncesini tam anlamıyla tanımlayabilecek iki gerçeklik saptayabiliriz: Mallarmé ve Rimbaud. Bunlardan, Tournon'da yaşadığı bunalımlı dönemden sonra, evreni yansılamaktan kesinlikle vazgeçen Mallarmé onu tamamen düşsel ve bulgulanmış bir benzerlikte yok etmeye sıvanmıştı. Benzersiz ve dönemin her yaratıcı sanatının düşlerine özelliğini veren metafizik bir girişimdi bu. Öteki önemli deneyimden, yani Rimbaud'nun deneyiminden, bir şiirine verdiği adı temel formül olarak alıyoruz: "Sözün Simyası". Burada da bir karşıtlık yolumuzu aydınlatıyor: Yeni bir sanatçı takımını kendisinden öncekilerden ayıran karşıtlık, yani kusursuz kuyumcu sıfatına ve mine, süs taşı, arma ve öteki bezekleri süsleyip püslemeye tutkun Parnas takımından ayıran karşıtlık. Ama bunların ardılları olan kusursuz kimyacı ve simyacılar, aynı maddeleri, dünyanın ve sanatın maddesini filozofal maddeye dönüştürme-

ye adanışlardı kendilerini. Bu iki uç serüven ve bunların kaynaklık ettiği ya da bunlara akraba olan deneyler arasında, Sembolizm, düşünce tarihinin yetkin bir bölümü olarak kendini kabul ettirir.

Böylesine seçkin bir saygınlık, Sembolizmin kısa bir sosyolojisine ilişkin bazı eski gözlemlere dönüş yapmaya zorluyor bizi. Akımın neden olduğu tedirginlik, hiç kuşkusuz, onun yaratıcı özgünlüğünde ve yaratıcılarının özgünlüklerinde bulunduğu ileri sürülen yapaylıklar ve tuhaflıklardan ileri geliyordu. Bu sanatçılar insan varlığının dışında yer alıyormuş gibi görünüyordular. Ama insan varlığı, ortadan kaldırılmaları olanaksız olan kişisel özgünlüklerde eriyerek en insancıl biçimde gerçekleşebilir ancak. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Poe ve Baudelaire bu özgünlüğün önbelirtiriydiler. Onların yazgılarını düşünmekten daha duygulandırıcı, kendi yazgımızın olası gizeminden daha açınlayıcı ne olabilir? Yaşamla savaşımın daha acıklısı, daha korkuncu değilse bile, tipiklik bakımından hiç de aşağı kalmayan örnek simgesini Verlaine'nin kişiliğinde bulabiliriz. Mallarmé'nin ona adadığı *Ağır*'ın (Tombeau)⁽¹³⁾ ilk dörtlüğünü anlayarak onun mutsuz başdönmesini daha yürekten paylaşabiliriz. Ölüm ve şanın şairi Mallarmé'nin yazdığı *Ağutlar*'ın en güzel bence Verlaine için yazdığıdır.

Karayelin yuvarladığı öfkeli kaya
Sofu ellerin altında durmayacak
İnsan kötülüklerine benzerliğini yoklaya yoklaya
Sanki uğursuz örneklerini kutsayacak.

Düşünün. Burada aktörel (ahlaki) bir düşüncenin bir doruk noktasıyla karşı karşıya bulduğumuzu düşünün. Arthur Rimbaud ile olan gözüpek aşkları, bu yüzkaralarının en karası, hem de en çılgıncası, Brüksel'de sıkılan kurşun, ermişce bir yücelikle kapısından çıktıkları Mons hapishanesi, ve üstelik, absent, hastaneler ve kiralık odalar, bu gittikçe çoğalan yıkımlar birikimden hiçbirini bizim olağan suç ve felaketlerimizden daha kötü değildir. Mallarmé'nin yargısı bunca günahkar düşüşlerin düzeyine getiriyor bizi. Anlaşılması güç gizemleri Bulvar'ın Oidipusları ve toplum için kötü bir örnek sayılan bu yalnız adam, burada alçakgönüllü ve iyiyürekli bir düşüncüyü dile getirmektedir. Duyarlı bir gönülden gelen bu sözü duyduk mu acaba? Bu söz ile, böyle bir sözü söyleyebilen ve bu cümleyi aralarından biri, en acınası olduğu kadar sanatı doruklarda olan biri için söyleyen sanatçıların sanatı üzerine bu dönemin ağzına aldığı horlayıcı budalalıklar arasında ne büyük bir fark var!

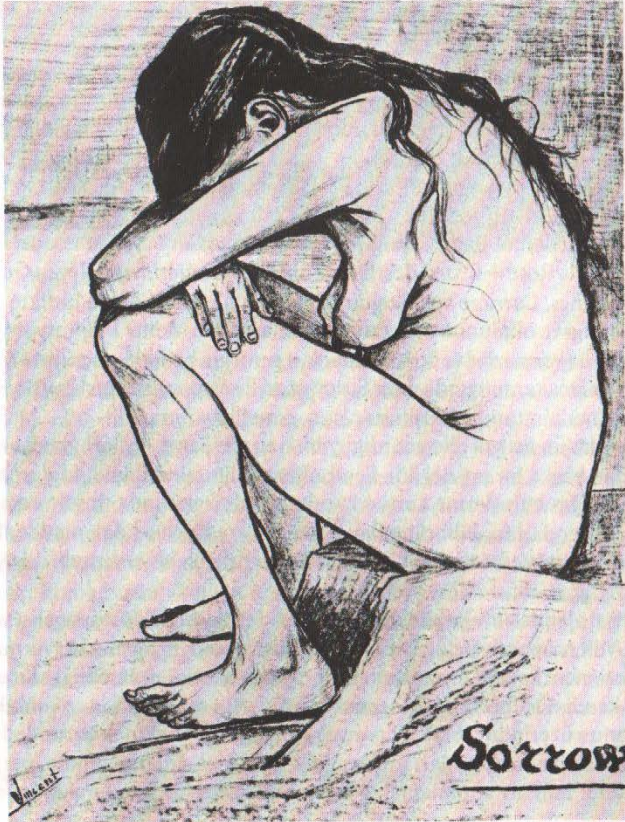
Bu anlaşılmasız Mallarmé'nin, özel yaşamında, dostluk yapmakta, şakadan, bale, müzik ve kайдından hoşlanan çok sade, çok iyi bir insan olduğunu söylemeliyiz. Bunun benzeri bir bilgelik örneğini Mallarmé'nin "sanat müttefiki" Redon'da görüyoruz: Büyü ve dehşetin pençesine düşmüş sanılabilecek bu insanın gerçekte tekniklerin en karmaşığı olan gravürden başka bir kaygısı yoktu. Bu stoacı yürek kendini tamamen mesleği ve duygulanımlarıyla sınırlandırmıştı. Başka bir şey istemiyordu. İsa ve Buda ressamı olarak, gereksiz ve kesin bir açıklamada bulunmasa da herhangi bir dinsel Tanrı esininden daha gerçek olduğunu düşündüğü bir tinsel yaşamla yetinmek için iki yakın dostu Huysmans ve Jammes'in din değiştirmesi için yaptıkları tedirgin edici kışkırtmalara yüz vermedi.

Bu alana hiç de daha uzak olmayan Maeterlinck söz konusu olunca da dikkatli söz etmemiz gerekiyor. Maeterlinck, yapıtının tüm zenginliği içinde, şiir ve tiyatrosunun gizlerinde olduğu gibi doğaya ilişkin kitaplarında ve aktörel denemelerinde de gündelik yaşamın en yalın özüne olduğu kadar kişisel yazgının ve kozmik yaşamın özüne de değindi.

(13) *Le Tombeau*: Mezar, gömüt yapısı. Fakat, "önemli bir kişinin ölümü dolayısıyla yazılan şiir" anlamında kullanıldığı zaman anlamı "ağıt"tır. (Çev.)

Wilde'in trajedisinden daha önce söz etmiştik: Bu göz kamaştırıcı gzelcinin (estet) başarının doruklarından aşağı yuvarlanması, kardeşçe paylaşılan felaket ve utançların insan yüreğinden söküp kopardığı şu yürek paralayıcı hıçkırıklardan bazılarına neden olmadı mı? Ve nihayet, şu insanlık manzarasında, özel bir hayranlık gerektiren bir ilginç kişi varsa, kendisinin benzersiz bir yapıt ve altüst edici mektuplarında dile getirdiği gibi, bu kişi Van Gogh değil midir? Baş taraflarında, zavallı alkolik ve gebe fahişe *Sien*'le Incil'e özgü rastlaşmanın yer aldığı destansı serüven. Bize kederin en dokunaklı imgesini bırakan *Hüzün* (Sorrow) taşbaskısı, Michelet'nin şu yanıtız ve yanıkız sorusuna eşlik etmektedir: "Nasıl olur da yeryüzünde terk edilmiş yalnız bir kadın var olabilir?"

Bir başka seçkin dönemin -Elizabeth döneminin- "İnsan koktuğu" söylenir. Hiç kuşkusuz, değişik koşullar göz önüne alınarak, modern çağımızın bu dönemi için de aynı şeyler söylenebilir. Ama insan deyiminden çıkartılması gereken güçlü, canlı ve belirgin anlamla karşılaştırıldığında bu değişik koşullar ihmal edilebilir. Tarihin böylesine anlarında söz konusu olan yalnızca insanın dehası değil, fakat yüreği, eti ve kemiğiyle tümel insandır. En alt düzeydeki yoksulluğundan en yüce yükselişine kadar kendi bütünlüğünün sorumluluğunu yüklenen bütünsel insandır. Sembolizm, temel gerçeğinde, onda bir humanizma görüp bunu tanıyabilen insana açılır.

VINCENT VAN GOGH: *Hüzün*. 1882

Resim, Gravür ve Heykel

Ruh maddeden önce gelir

Her şeyden önce resimle ilgili bir hareket olan Empresyonizmin tersine, plastik sanatlarda Sembolizm değişik etkilerden geçmiş olan bir yazınsal ve düşünsel (entellektüel) bir akımın görsel anlatımıdır. Sembolist estetik, sürdürdüğü araştırmalar sayesinde, o zamana kadar şöyle bir dokunulmuş alanlarda yeni bulgulara yol açacak en umulmadık biçimler ele geçirmiştir: Düş ve düşsel, fantastik ve gerçekdışı, büyü ve bâtinîlik, uyku ve ölüm gibi.

Ressamlar ve şairler arasındaki ilişki Fransa'da hiçbir zaman bu denli yakın olmamıştı. Bir araya gelip tartışmaktan hoşlanıyorlar, aynı felsefi ya da toplumsal etkilerin altında kalıyorlardı. Bilim ve Pozitivizm, Natüralizm ve gerçekçilik çağıydı. Edebiyatta, Moréas'ın kaleme aldığı *Sembolizm Bildirisi*nden sonra sembolist adını alacak olan şairler, Zola ve natüralist okula karşı çıkmaya hazırlanıyorlardı. Baudelaire'e yakınlık duyan bu şairlerin önderliğini Mallarmé yapıyordu. Aralarında Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Viélé-Griffin, Maeterlinck ve Verhaeren olmak üzere, adları, yüzyıl sonunun bâtinî hareketini temsil eden ve ilginç kişiliğiyle dikkat çeken Sâr Péladan'ın düzenlediği Gül + Haç sergilerinde (Salons de la Rose + Croix) dostlarıyla birlikte resimlerini sergileyen Gustave Moreau, Redon, Puvis de Chavannes, Carrière ve Gauguin gibi ressamların adlarıyla birlikte anılıyordu.

Courbet gerçekçiliği ve okulunun manzara ressamları, tıpkı Monet Empresyonizminde olduğu gibi, imgelem yetisine yüz vermezler ve biricik amaçları gerçeğin betimlenmesidir. Kimilerinin pırıl pırıl ışığında, kimilerinin alacakaranlığında, ister Sisley ya da Pissarro'nun duyarlığı, ister Monet'nin cömert görüntüsü ya da Manet'nin tutkulu coşkusu olsun, öznellik yoktur.

Ama, René Huyghe'ün açıkça dile getirdiği gibi, o sıralar sanat, uygarlığımıza egemen olan maddeciliğin yansımasından başka bir şey değildi. Sembolizm, bilimsel ve teknik topluma, özellikle de yeni keşfedilen fotoğrafçılığın buluşlarına karşı çıkarak, madde karşısında tinsele öncelik verecektir. Bu nedenle, Sembolizm yandaşları, bilinci canlandıran güçlere başvurdular; maddenin ve fizik tarafından yönetilen yasalarının egemenliğine karşı savaşım verirken algıyı, düşseli, dile getirilmemiş olanı yardıma çağırdılar.

İmgelem, yazınsal alanda olduğu kadar plastik sanatlar alanında da rasyonalist ve pozitivist öğretilere karşı çıkar. Büyük romantik Delacroix lirik bir dille çoktan imgeleme başvurmıştı: "Başlangıçta yalnızca gözlere seslenen, kazanan ve ruhun bütün yeteneklerini egemenliği altına alan sessiz güç!" Böcklin'e gelince, kendi düşüncesini şöyle tanımlıyordu: "Bir tablo bir şey anlatmak, seyirciyi şiir gibi düşündürmek ve onun üzerinde bir müzik parçası gibi izlenim bırakmak zorundadır." Odilon Redon da ustası Bresdin'e ilişkin olarak şunları söylemektedir: "Sanat, anlatım dilinin, parlıtısının, büyüklüğünün bütün gücünü, bunları tanımlamak görevini imgelem gücüne bırakan nesnelerden almıyor

EDVARD MUNCH: *Vampir*. 1893

mu?" Sembolist sanatçı ele geçmeyi, gerçekliğin görünümüleri arkasına gizlenen şeyleri, gözünün erişemediği dünyayı, yani cinler, periler ve mitolojik yaratıklar evrenini, efsane ve öteki dünya dünyasını, gizemcilik ve bätinilik dünyasını yorulmadan ele geçirmeye çalışır. Daha 1818 yılında, *Essays on Fine Arts* (Güzel Sanatlar Üzerine Denemeler) adlı kitabında şöyle yazıyordu Coleridge: "Sanatçı, nesenin içinde olanı, eylemini biçim ve şekil aracılığıyla gerçekleştiren ve bize sembollerle (simgelerle) seslenen şeyi yansılamak, yani doğanın ruhunu yansılamak zorundadır. Hans H. Hoffstatter'in dediği gibi, "Resim sanatının temel görevi, imge yoluyla kavranmaları ve betimlenmeleri, tam anlamıyla düşünsel bir çözümlemeyi tamamlamak zorunda olan ideolojik sorunların anlaşılmasıdır" şeklinde bir tanımlama yapmak, Romantizmin yolunu açmak ve Sembolizmi mustulamaktır. Düş, gönül gözüyle görme ve sanrı, gerçek gerçekliğin sürekli araştırılmasında, bilinmezin dünyasına daha çok nüfuz edilmesine olanak sağlar. Nietzsche'ye göre, düşün sanatsal dünyası Apollonca'dır⁽¹⁾; esrikliğin sanatsal dünyası ise Dionysosca'dır⁽²⁾. Kimi sembolistler esin kaynaklarını 1873 yılında yayınlanan "*Trajedinin Doğuşu*" nda yer alan şu satırlarda bulurlar: "Dionysoscanın niteliklerini bize en iyi esrikliğin çözüm-

(1) Düzen, ölçü, dinginlik ve kendine egemen oluşun ağır bastığı özellik. (Çev.)

(2) Esin ve coşkunun ağır bastığı özellik. (Çev.)

lenmesi açıklar. Gelişmesi boyunca, bireyin tam bir kendini unutuşla kendinden geçtiği, ister dünya kuruldu kurulu insanların ve halkların gözdesi olan uyuşturucu bir içkinin etkisiyle, ister bütün doğayı dolduran ilkbaharın gelişiyle olsun uyanan Dionysosca itkililer... Bireyin hiçbir zaman hissetmediği bir şeyi dışlaşmak zorundadır. Maja'nın peçesinin parçalanması, insan soyunun ya da doğanın dehasının kavranması. Artık doğanın özü kendini simgesel bir biçimde dile getirmek zorundadır. Demek ki yeni bir simgeler (semboller) dünyası gerekmektedir." Ölüm ve gizli olana karşı ilgi, erotik ve gizemlinin birbirine karıştırılması, her şeyden önce maddecî bir toplumdaki kaçış gereksinimidir. Kadın, aşk ve ölüm artık gerçekçi ölçülere göre değil, iki varlığın tinsel kaynaşmasının bakış açısı ve öteki dünya korkusu içinde ele alınmaktadır. Munch ve Klimt, erkek ve kadının bu gizemli birliğini en iyi dile getirmiş olan ressamlardır. Kadın, erkeği ölüme sürükleyecek olan güzelliği simgeler çoğu zaman; çiçekler iyi ve kötü'nün simgeleri olarak ortaya çıkarlar; Granville'den itibaren hayvanlar ürkütücü dönüşümlere yatkındırlar; manzara bizi bilinmeyen, acayip bir dünyanın içine fırlatır ve sembolist sanatçı da Nietzsche'nin şu cümlesine el koyar: "Sanat yapıtları aracılığıyla, zavallı hasta ve can çekişen insanları kısacık bir zevk anı için uzun mezarlık yolundan kurtarmak istiyoruz: Onlara birazcık esriklik, birazcık da delilik veriyoruz." Gerekli olan da bu değil mi aslında?

Öncüler

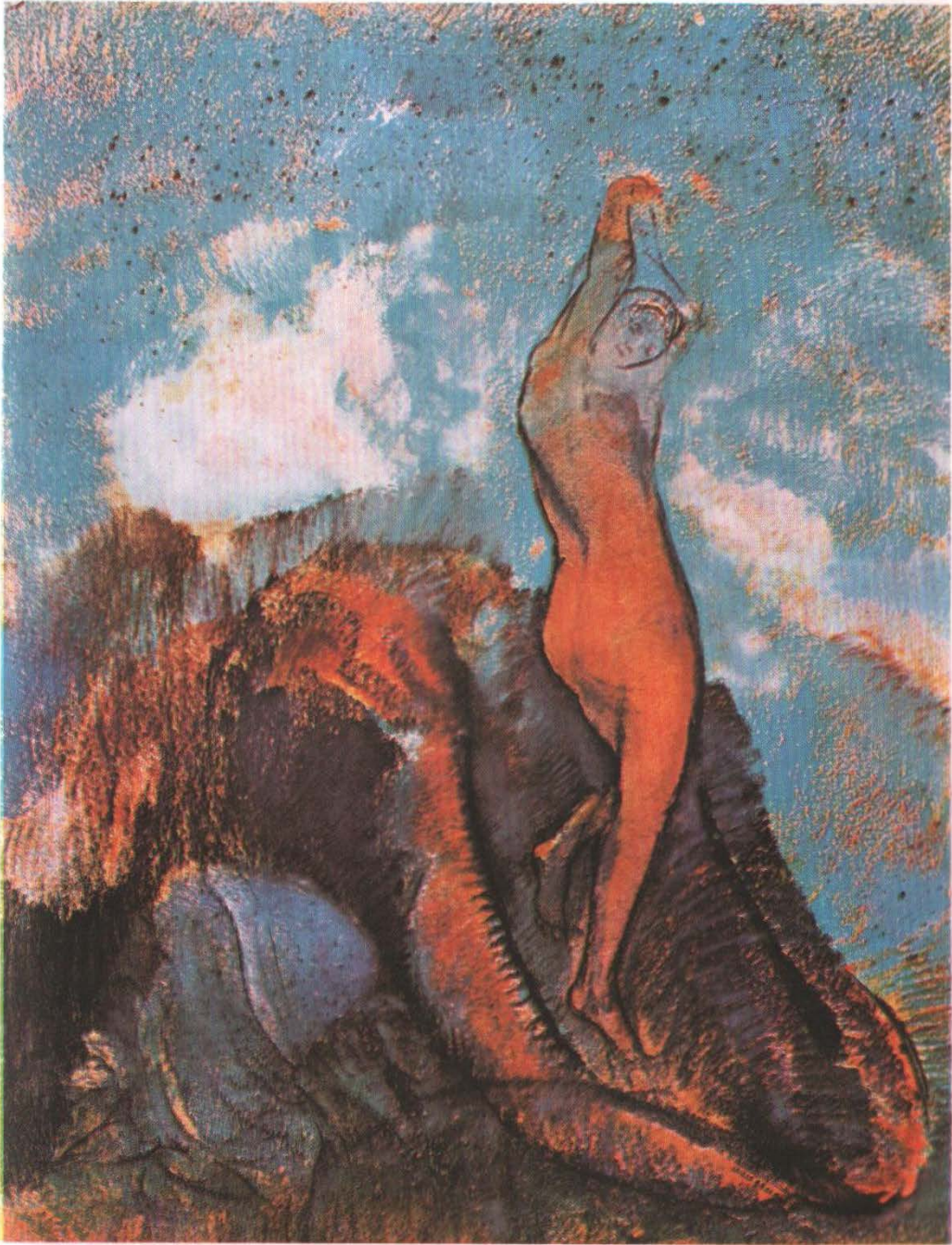
XVII. yüzyılın sonundan itibaren üç büyük meczup sanatçı, Goya, Blake ve Füssli, madde karşısındaki tinselle öncelik veren bir sanatın üzerinde geliştiği temelleri attılar.

Goya (1746-1828) sağır evinin resimlerinde olduğu gibi gravür ve desenlerinde de karabasanlarını ve sanrılarını dile getirdi; devler, canavarlar yarattı; büyücülüğe başvurdu ve deliliğe yol açtı. "Yalnızca insanların imgelemlerinde bulunan biçimleri" evcilleştirdi ve, sağırlığına kapanmış durumda, kendisine saldıran, kendisini küçümseyen iblisleri kalem ve fırçasıyla kovalayarak yalnızlığın boğuntusundan kurtuldu.

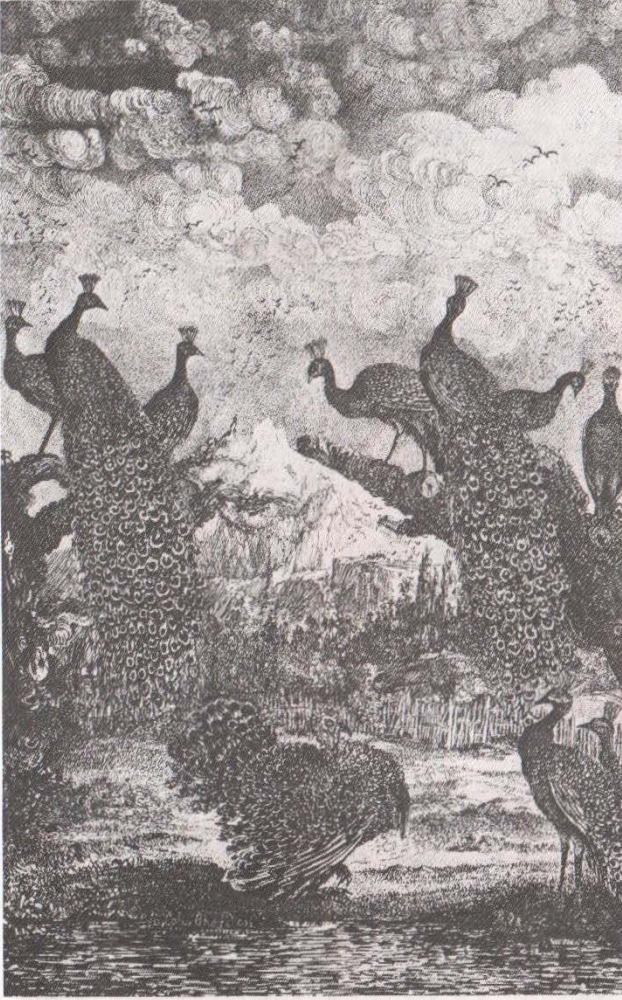
Goya'nın bütün resim evreni, sağır evi resimlerinde toplanmıştır: Maya ve kulağına bağırarak iblis duymayan, bastonuna yaslanmış sakallı ihtiyar; kendi oğlunu parçalayan Saturnus; Holopherne'nin kafasını kesen Judith; San İsidro'nun hac yolculuğu; tekenin çevresinde toplanan ve onu taçlandıran kadınlar; devsel bir kayanın ve hayalî bir kentin üzerinde havada uçan iki kişinin fantastik hayali. Kendi saplantılarının korkularında ayak diremek için savaşın korkularından kaçan sanatçının iç dünyasından fıskıran garip simgeler.

Şair, ressam ve gravürcü Blake (1757-1827) bütün yaşamını Londra'da geçirdi. Doğa ve gerçekliği alabildiğine hor gördü; gerçekdışı'nda ve sonsuz ile geçici arasındaki kendi özel aracılık rolüne uygun düşen bir "Platon Cenneti"nde yaşadı; olağanüstü hayallerin (gizli görüntülerin) transpozisyonu olan yapıtlar yarattı. Erkek kardeşinin penceresinde Tanrı'nın yüzünün belirdiğini gördüğü zaman, daha dört yaşında ilk sanrıyla tanıştı. Okulda, hem ilkçağ sanatından, hem de gotik sanatından, doğaüstü güçlerle olan ilişkilerinden beslenen hayal sanatını sürdürmesine olanak sağlayan bir teknik öğrendi. "Bir pirenin korkunç hayaleti" söz konusu olmadığı zamanlarda, melekler ve geçmiş çağların insanları ziyaretine geliyorlardı. *Kehanet Kitapları*, *Cennetle Cehennemin Uzlaşması*, ne şiirde, ne de yazı alanında benzerleri olan devrimci öğretilerini dile getirirler. Blake, ister Milton ve Dante'yi, ister Young'un *Geceler*'ini resimlesin, fantastik ve doğaüstü bir dünyaya, düşüncenin (ruhun), bilinçaltında doğan soylu ve korkunç biçimler halinde somutlandığı bir evrene sokar bizi.

Heinrich Füssli'nin (1741-1825) sanatı ilginçlik bakımından bunlardan geri kalmaz. Tıpkı Goya ve Blake gibi, düşlerin ve doğaüstünün dünyasında dönüp durdu Füssli. Canavarların kaynaştığı korkunç hayallerin kurbanı uyuyan genç kadınlar, bunları tutsak alan bir iskelet, pencereden uçan şeyta-



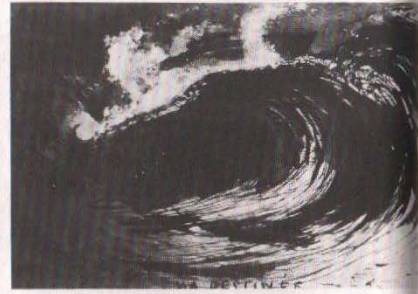
ODILON REDON: *Venüs'ün Doğuşu*.



RODOLPHE BRESDİN: Tavuşkuşları. 1869



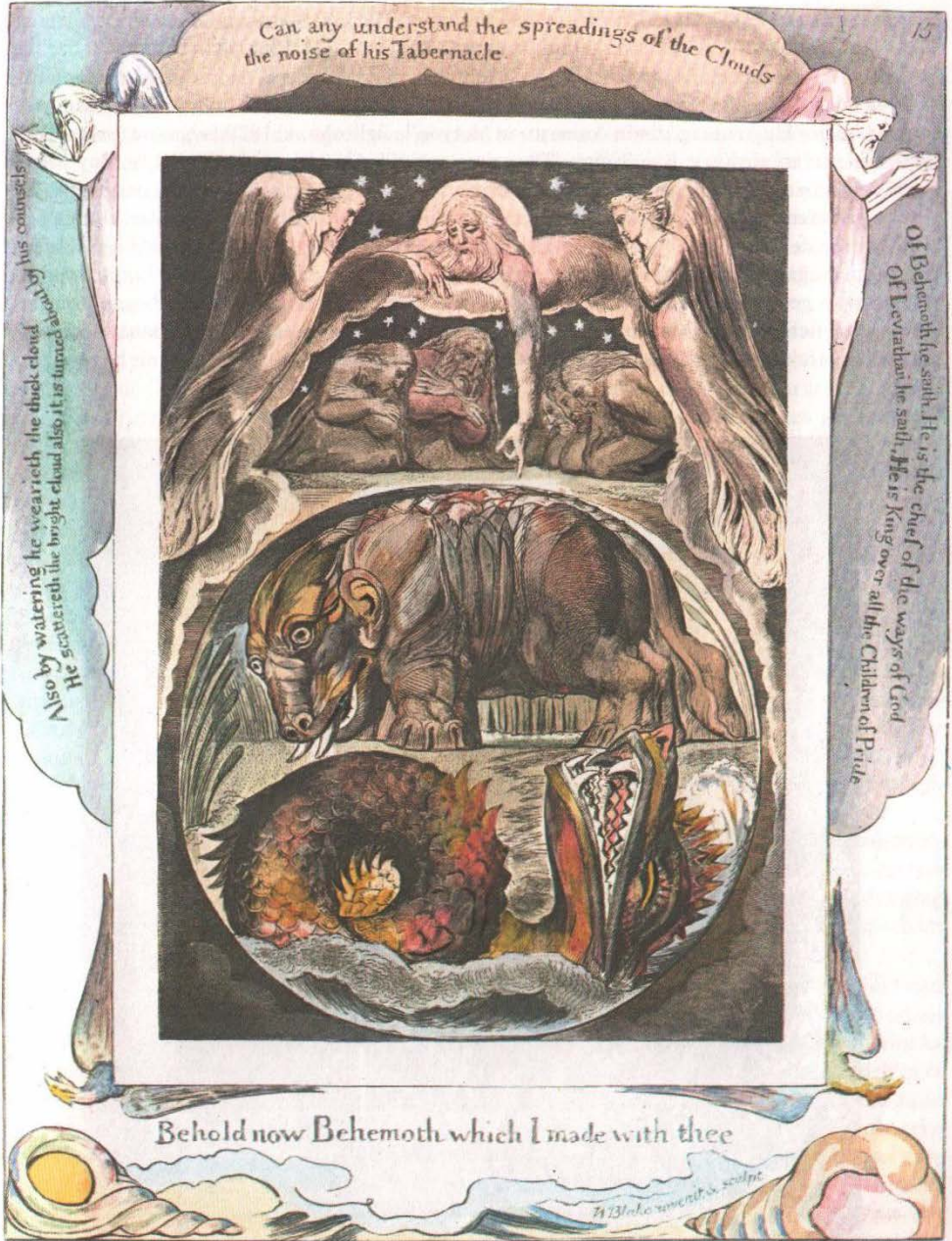
HEINRICH FÜSSLİ: Öpücük. 1819



VICTOR HUGO: Yazgım.

nın üzerine bindiği bir canavarın korkuttuğu çıplak kadınlar. Erotik nitelik, desenlerinde daha da göze çarpıcıdır: Bunların arasında böcek kadınlar, erkeklerini parçalamaya hazır dişi Peygamber devele-ri. Gözetleyicilerin (röntgencilerin) gözetledikleri şehvetli Füssli kadınları yalnızca Sembolizmin değil aynı zamanda Sürrealizmin de öncüleridir.

İngiliz William Turner (1775-1851), Empresyonizmin doğrudan öncüsüdür, ama Sembolizme de yol açmıştır. Gerçekten de, empresyonistler gibi ışığın değiştirdiği gerçek bir görünüm betimlemesiyle sınırlandırmaz kendini, düşsel ve fantastik öğelere de başvurur. Özellikle son resimlerinde, renklerin çevrinmesinin gerçeğin baskısından kaçtığı bir dünyada dolaşır.



WILLIAM BLAKE: Eyyub'un Kitabı Rab, Behemot (Suaygırı) ile Levyatan'ın (Timsah) çarpışacakları dünyayı Eyyub'a gösteriyor. 1825'e doğru.

Hiç kuşkusuz, Fransa'da, Victor Hugo'nun desenleri, Meryon, Bresdin ve Gustave Doré'nin gravürleriyle Sembolizmin gelişmesine katkıda bulundu. Meryon (1821-1868) ilkin belirgin bir özelliklikle, bir romantik gerçekçi olarak çıktı ortaya, ama yerden, mahzenlerden ya da havadaki dumanlardan, bir ruha sahip olan bu tahtabaskıların, hattâ taşbaskıların hayatına katkıda bulunan garip canavarlar çıkarlar. Victor Hugo'nun gözlerini kamaştıran Meryon'la ilgili olarak, 1859 *Sergis'i* ne (Salon) ilişkin yazısında şunları söylüyor Baudelaire: "Desenin çetinliği, inceliği ve keskinliğiyle, Bay Meryon o eski ve kusursuz kezzap oymacılarını anımsatıyor... Üstüste yığılmış taşın görkemi; parmağıyla gökyüzünü gösteren çan kuleleri; gökyüzünün suratına kusan sanayi dikilitaşları ve bunların duman güç-birlikleri; son derece aykırı bir güzelliği olan kendi mimarilerini onarılan anıtların sağlam gövdelerine uygulayan olağanüstü yapı iskeleleri; öfke ve kinle yüklü fırtınalı gökyüzü; içerdği bütün dramların düşüncesiyle genişlemiş perspektiflerin derinliği; uygarlığın acılı ve görkemli dekorunun olduğu karmaşık öğelerden hiçbirini unutulmamıştır." Başlangıçta resimle ilgilenen Meryon daha sonra kendini o sıralar bırakılmış bir teknik olan ıslak kazıya (eau-forte) verdi. Meczup yanı ömür boyu yakasını

GUSTAVE DORE: Göçebe Yahudi. 1856



bırakmadı, ne var ki zihinsel sağlığı böylesine saldırılara dayanamadı ve bir cinnet bunalımı sırasında öldü.

Sanrı, yalnızlık, çalışma titizliği, gizemli biçimler, görünüşün arkasına gizlenen anlaşılmazlık, bütün bunlar, Bresdin'in (1825-1885) ağaçbaskılarını Meryon'un kine yakınlaştırmaktadır. Modelden çizme yeteneği olmayan Bresdin, öğretti bir sığınakta, hasta imgeleminin içine, kaçan oymaklar, ilerleyen alaylar, keşişler ya da doğanın bütün hayvanlarını doldurduğu bir dünya kurar, ve bize fantastiğin büyük sarsıntısını aktarır. Bresdin'in öğrencisi ve hayranı olan Odilon Redon *Kendine* (A Soi-même) adlı kitabında ustasından söz ederken şunları yazar: "Her yerde karşımıza çıkan, vatansız bir gökyüzünün altında, umutsuz ve sonsuz bir sürgünün boğuntularında çılgınca kaçan bu yalnızlığa tutkun adamdır... Kimi zaman bütün bir aile, bir alay, bir ordu, kaçan bütün bir halk, durmadan kaçan uygar insan." Gustave Doré'ye (1832-1883) gelince, Yuvarlak Masa şövalyelerini, batan bir gemiyi ya da *Eğlenceli Öyküler*'i resimlediği zaman fantastik ve düşsel bir dünyaya, ve bazen *İlahi Komedi* gravürlerinde olduğu gibi, olağanüstü lirik bir Sembolizme daldırır bizi. Nihayet Victor Hugo, desenlerinde, suluçizilerinde (le lavis) ve suluboyalarında, şiirsel yapıtının evrimini izleyen bir sanrılı sanat aracılığıyla, gizemli olanı esinlendirmeyi başarır bize. Ortaçağ hisarlarının, sise gömülmüş gemilerin, hayalet kentlerin, buruşmuş suratların ötesinde belli bir açınlayıcı Sembolizm algılarız.

Ama, yalnızca gravürçülerin bu tür temaları ele aldıklarını ve sembolist sanatçıların araştırmalarıyla yakın ilişkisi bulunan bir teknikten yararlandıklarını düşünmemeliyiz. Büyük Fransız ressamı Delacroix ve Chassériau da sembolist hareketin öncüleri arasında sayılabilirler. Gustave Moreau doğrudan doğruya Delacroix'dan (1798-1863) etkilendi ve bu büyük romantığe olan hayranlığını, uzun meslek yaşamı boyunca sembolist kalan Knopff'un da aralarında bulunduğu öğrencilerine aktardı. Delacroix'nın yapıtında, başta ölümün başlıca tema olduğu konular olmak üzere Kutsal Kitap konuları bol bol bulunur. Baudelaire onunla ilgili olarak, "Delacroix, kötü meleklerle tutkun kan gölü" diye yazar. Delacroix, Faust ve Byron'un şeytansı şiirlerini resimliyor ve kan dökücü Araplar'ın kovaladığı kana susamış aslanların resimlerini yapmadığı zamanlar, kan dökme, insan kırımı ve yangın sahnelerinden hoşlanıyordu. Kadın kahramanları tinsel ve bedensel bakımdan acıdır: Ophélie suda boğulur; Marguerite, memeleri açıkta, bir şeytan tarafından saçlarından sürükleniyor durumda Faust'a görünür; *Scio Kırımları*'nda tutsak Rébecca ata çıırılçıplak bağlanmıştı; Sardanapal'in ölüsünün yattığı yataкта boğazlanmış kapatmaları görünür; Angélique ve Andromeda kayaya zincirlenmişlerdir.

Sembolistler, Chassériau'nun (1819-1856) betimlediği ve kendi kadın ideallerine denk düşen kadın tipinden hoşlanırlar. Chassériau'nun atölyesinin gediklilerinden olan Gustave Moreau ve Puvis de Chavannes onun tekniğinden ve konu seçiminden etkilenmişlerdir. Kendini kayanın tepesinden aşağı atmadan önce lirini fırlatan ve yitirilmiş bir aşkın tesellisini bulamayan dehaların trajik yazgısının imgesi olan Sapho izleğini tekrar işlemiştir.

Almanya'da, sembolist sanatçıların öncüleri olarak, Nâsıralılar'ın⁽³⁾ yanı sıra Caspar David Friedrich'in (1774-1840), Philippe Otto Runge'nun (1777-1810) ve Gustave Carus'un (1789-1869) adlarını sayabiliriz. Bunlar romantik mizaçlarına empresyonistlerin ve sembolist sanatçıların eserlerini karıştırdılar. Şair Kleist ve Novalis'in, ressam Carus ve Dahl'in dostu olan Pomeranyalı Friedrich'in resimlerinde dinsel bir sembolist anlatım görülür. Manzara resimlerine hüznün ve melankoli yüklü düşlelerini yansıtır. Bir başka Pomeranya doğumlu, Tieck, Kleist, Goethe ve Klopstock gibi yazarlarla arkadaşlık kurmuş olan Runge, Hristiyan sanatını yenilemek istedi ve kozmik manzarada bir dinsel yorumun şiirsel "hiyeroglif"ini gördü. Işığın metafiziği ve renklerin simgebilimine ilişkin kuramlarını, Jugendstil ressamlarında olduğu kadar Blaue Reiter ressamlarında da yankısını bulan bir kitapta açıkladı. Carus, bilim eğitimi gördükten sonra kendini resim ve desene adadı. Friedrich'in dostu olan Carus

(3) Nâsıralılar (Nazareth'liler); Adını, İsa'ya ilişkin olarak İncil'den alan bir Alman resim akımı. (Çev.)



FRANCISCO GOYA: *Tekenin Çayırı Adı Verilen Cadılar Toplantısı*. 1819-1823

onun etkisinde kaldı. Carus'un manzara resimlerinin, Friedrich'in romantizmi ile bir sonraki kuşağın gerçekçiliği arasında bir zincir halkası olduğu düşünülmektedir.

Kuzey Almanya sanatçılarının yanı sıra, kendi ideallerine denk düşen kültür ocağını Germen ülkelerde bulamayan bir kısım genç ressam Roma'ya yerleşmek üzere Viyana Akademisi'nden ayrıldılar. Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) ve Franz Pforr'un (1788-1812) çevresinde, 1810 yılında, bir laik topluluk kurmak amacıyla, Monte Pincio üzerinde bulunan boş Sant'Isidoro manastırına çekildiler ve Nâsıralılar adını aldılar. İtalyan Rönesans sanatçılarının izinden giderek Alman sanatını yenilemek istiyorlardı. Ustaları, yeniden bulmayı amaçladıkları doğal acıma duygusunun temsilcileri olarak kendilerine karşı büyük bir hayranlık duydukları Raphael ve Perugino'ydu. Konularını Tevrat ve İncil'den aldılar, tıpkı Quattrocento ustalarının yaptıkları gibi kişileri çoğaltarak tarihsel türe bağlandılar. Aralarından kimileri Alman geleneklerine sadık kaldılar ve eski Alman destanlarından (Niebelungen) esinlendiler.

Bu topluluk Sant'Isidoro manastırından ayrıldı, ama yeni yandaşlar bu harekete yeni bir soluk kazandırdılar. Peter von Cornelius (1783-1867) ilkin *Faust*'un ve *Niebelungen Şarkısı*'nın resimlemesine çalıştı, daha sonra Overbeck'le birlikte, Roma'daki Prusya başkonsolosunun konağı olan Casa Bartholdy için bir dizi fresk yaptı. Yakınlarında bulunan Vatican ve Villa Farnesina'daki Raphael ve Pinturricchio fresklerinden esinlendiler. Bu görkemli bezekleme, Nâsıralılar'ın en tipik örneği olan Schnorr von Carosfeld'in, Alfred Rethel ve Wilhelm Schadow'un tarihsel konulu büyük fresklerine kaynaklık etmiştir.

Duvar resmi Nâsıralılar'ın gözde anlatım aracı olarak kalmışsa da, aralarından neo-klasik sanata bağlı bazıları, saymaca ve ülküsel kişiliklerle canlandırılan düşsel manzara resimleri yaptılar. Rudolph

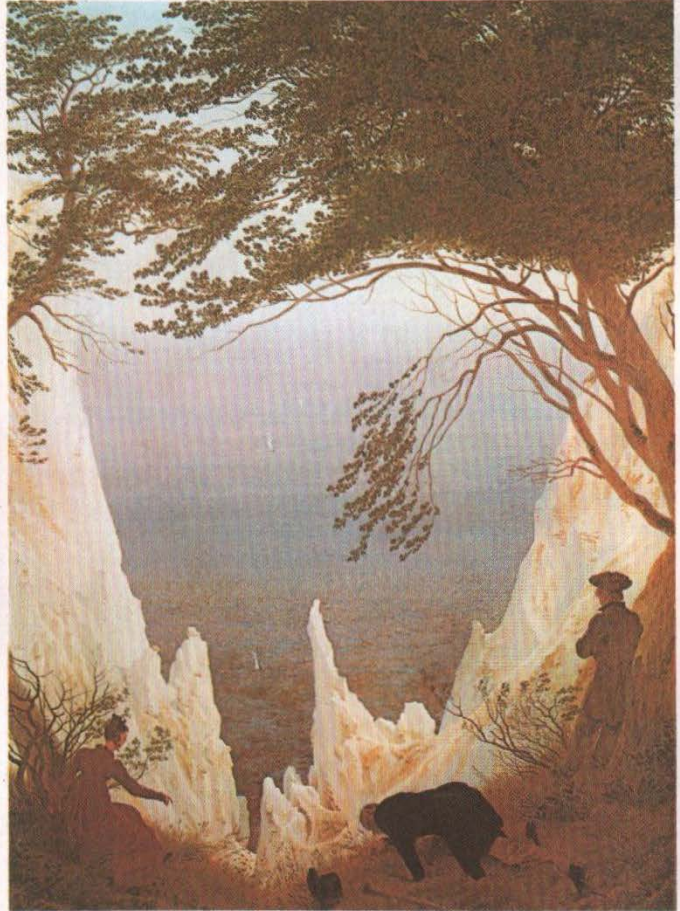


Friedrich Wasmann (1805-1886) da Casa Bartholdy'nin bezeklenmesi işinde çalıştıktan sonra, yüksek Adige vadisinin görkemli manzaralarını yapmak amacıyla Tyrol'un ıssız bir köşesine çekildi.

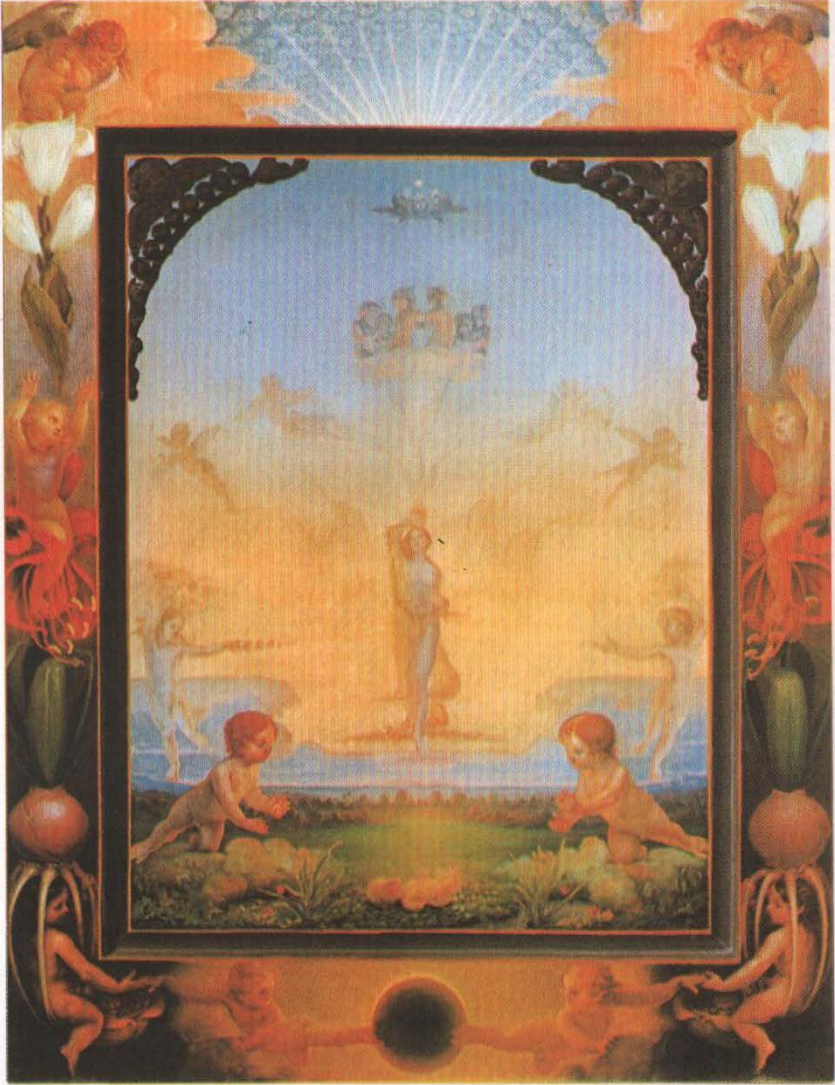
Nâsıralılar'ın yapıtının akademik ve resmi bir sanat anlayışına yönelmiş olmasına karşın bu ressamları harekete geçiren düşünce biçimi, özellikle "Nebelungen"i ve daha önce Altdorfer'i esinlendirmiş olan perili ormanları betimlediklerinde, J.E. Steinle (1803-1886) ve Hohenchwangau şatosunun romantik bezemelerini yapan Moritz von Schwind (1804-1871) gibi tinselci kaygıları olan tarih ressamlarında yankısını bulur. Nâsıralılar'a özgü bu anlayışı, ortak arzuları çekiciliği olmayan bir gerçeğe boyun eğmekten daha başka bir şey önermek olan ve bir düşüncenin görsel dilde anlatımı olmasını istedikleri sanat yapıtının anlamını tartışma konusu yapan bir sonraki kuşak sanatçılarında buluruz. Wagnerci mitosun etkisinde kalan bu ressamlar, eski Alman efsanelerinden esinlendiler ve, ruhun karanlık güçlerini özgürleştirerek, varlıklar ve insanlık arasında bir kaynaşma sağlamaya çalıştılar. Örneğin Böcklin, mitolojinin gizemli bir atmosferle karıştığı ülküsel bir ilkçağ dünyası betimlemeye ça-



CARL GUSTAV CARUS: Goethe'ye Saygı. 1832



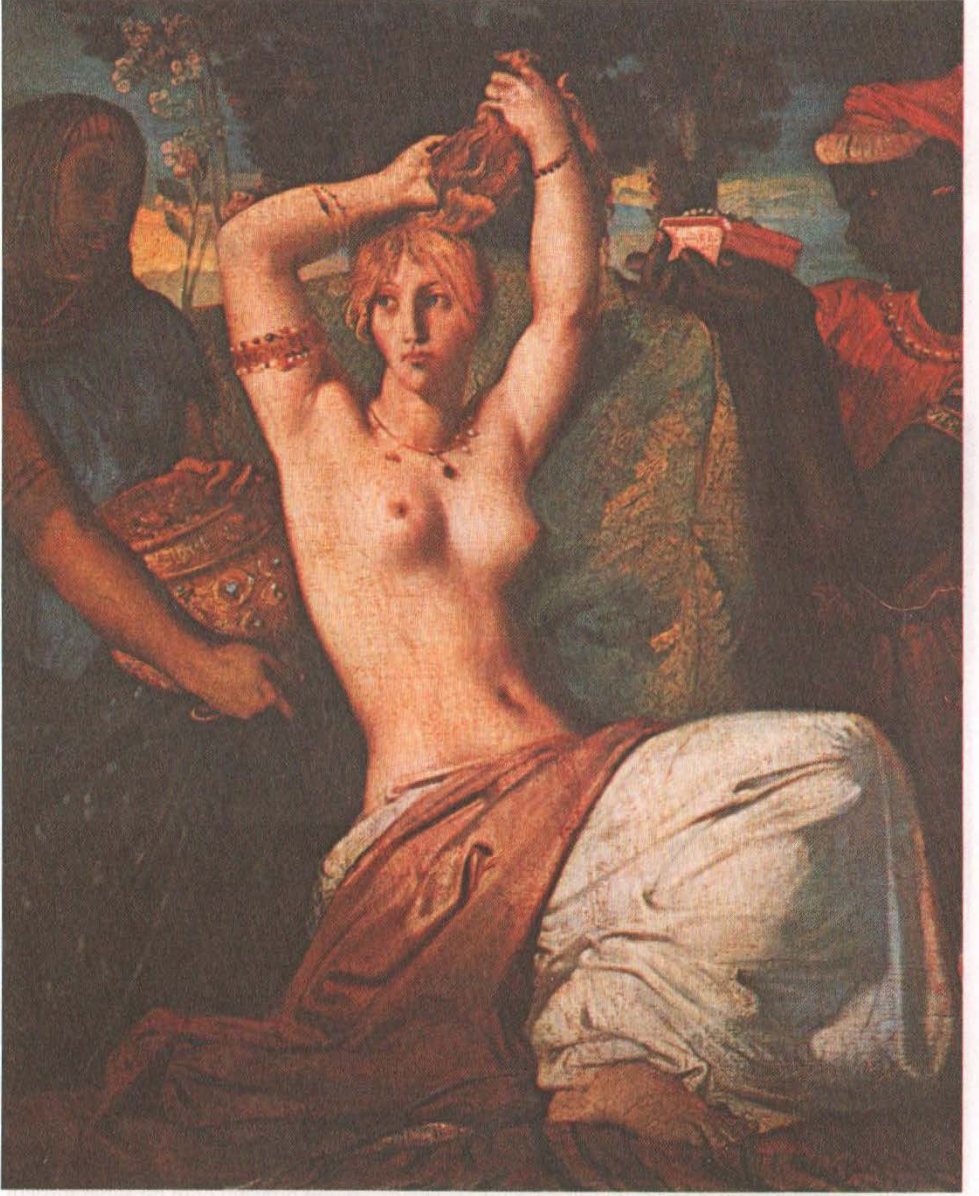
CASPAR DAVID FRIEDRICH: Rügen'de Kayalar. 1818'e doğru.



PHILIPP OTTO RUNGE: *Sabah*. 1803

lıştı. Tıpkı onun gibi, Max Klinger de çoktanrıcılık ile Hristiyanlığın bireşimi olan bir sanat düşledi. Genellikle tumturaklı bir nitelik gösteren Nietzscheci Sembolizme bağlandı.

Nâsıralılar'ın etkisi, yazınsal kaygıları ve sombolist eğilimleri Jugendstil'i hazırlayan sanatçılara kadar uzanır. Sembolist anlayış, 1896 yılında Münih'te yayınlanan *Jugend* adlı derginin ilk sayısı ve bir yıl sonra, Alman sanat eleştiricisi ve Bing ile Van de Velde'nin dostu olan Meier-Graefe'nin kurucusu



THÉODORE CHASSÉRIAU : *Esther'in tuvaleti*. 1841



GUSTAVE MOREAU: *Orpheus*. 1865

olduğu *Par'*ın Berlin'de yayınlanmasıyla ortaya çıktı. Jugendstil, özellikle Viyana ve Münih'te "sezessionen"lerin (ayrılıkçılar) damgasını taşıyor. Bu ayrılımlar, resmî akademik topluluklarla kopuşmanın belirtileriydi. 1892 yılında kurulan Münih "sezessionen"i, hepsi Böcklin'in etkisinde kalmış olan Uhde, Trübner ve Stuck gibi sanatçılardan oluşuyordu. Bezekçi (dekoratif) Sembolizme gelince, bunun en özgün temsilcisi Gustav Klimt idi.

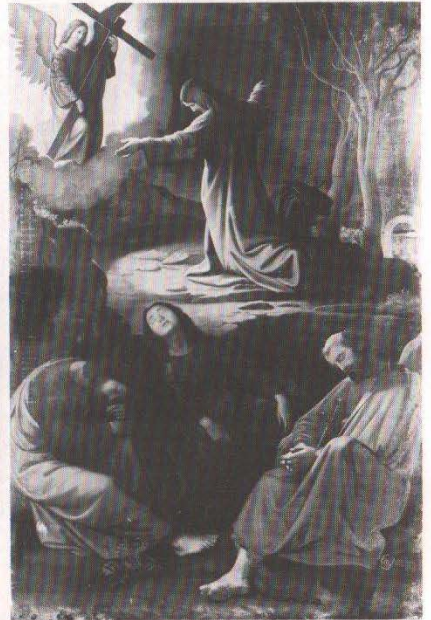
Sembolizmin kaynaklarında önrafaelcilik (le préraphaélisme)

Günümüzde sanat tarihçileri önrafaelcileri sembolistlerin doğrudan öncüleri saymakta, hatta kimi zaman, onların arasına katmakta söz birliği ediyorlar. Kasım 1975 ile temmuz 1976 arasında, Brüksel ve Baden-Baden'e uğrayarak Rotterdam'dan Paris'e geçen "Avrupa'da Sembolizm" sergisinin, *Pre-Raphaelite Brotherhood*'un (Önrafaelciler Birliği) kuruluş tarihi olan 1848 yılını çıkış tarihi seçmesini bu düşüncenin kanıtı olarak gösterebiliriz. İngiliz önrafaelciliği tartışmaya yer bırakmayacak şekilde Sembolizmin kaynaklarında yer almaktadır. Bu nedenle, önrafaelcilerin araştırma ve amaçlarını bilmeden Gustave Moreau'yu anlamamızın olanağı yoktur.

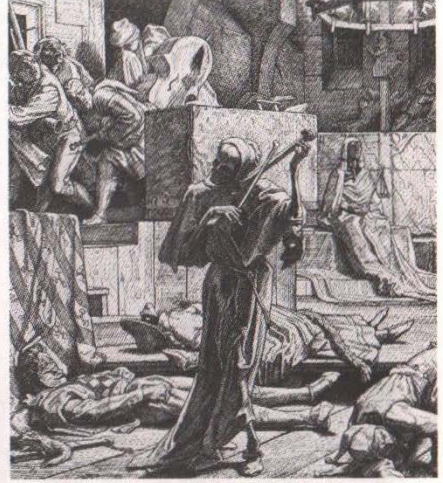
Ruskin'in yazılarından büyük ölçüde etkilenen William Hunt, John Everett Millais ve Dante Gabriel Rossetti, 1948 yılında, bir dernek kurma kararı aldılar ve derneğe, adından da anlaşılacağı gibi, ilk İtalyan Rönesansı ressamlarına bağlanmak isteyen "The Pre-Raphaelite Brotherhood" adını verdiler. Bu dernek, 1848 yılında, Krallık Akademisi'nin (Royal Academy) sergisi sırasında Hunt'a rastlayan Rossetti'nin ona karşı duyduğu sevgiden kaynaklandı. Paylaştıkları atölyede, Millais'nin de katılmasıyla yaptıkları tartışmalar sırasında böyle bir dernek düşüncesi filizlendi. Akademik geleneği reddederek, Gotik sanata ve Quattrocento'ya (İtalya'nın XV. yüzyılı) yaklaşmak is-



RUDOLF FRIEDRICH WASMANN:
Haç Tutan Tyrollü Kız. 1865



JOHANN FRIEDRICH OVERBECK:
Zeytinlik Dağında İsa. 1833



ALFRED RETHEL: Ölüm. 1845'e doğru.

JAKOB EDWARD VON STEINLE:
Adem ile Havva Günahın Sonra.
1867

tiyorlardı. Onların bu kaygıları, Nâsıralılar'ınkileri anımsatıyor. Resim tekniği yeniden gözden geçirildi: Renkler daha da parlaklaştı; kılı kırk yaran özlü üslûp en küçük ayrıntılara özen göstermeye başladı. Konu olarak, doğrudan doğruya doğadan esinlendiler, ya da tarihe, Kutsal Kitap'a, efsanelere başvurdular ve bu temalara yazınsal amaçlar ya da gizemli anıştırmalar (mistik telmihler) yüklediler.

Bu yeni resim tarzı eleştirmenler tarafından iyi karşılanmadı. Millais'in Kraliyet Akademisi'nde sergilenen "Anababasının Evinde İsa" tablosundan söz eden *Times* eleştirmeni bu yapıtı "çileden çıkartıcı" buldu; Hunt'ın üslûbu ise "gülünç ve tuhaf" olarak tanımlandı. Önerafaelciler, bu kınıcı yorumlara karşın, araştırmalarında direndiler ve kuramlarını, kendi kurdukları, ancak dört sayı çıkmasına karşın birçok yandaş kazanan *Germe* adlı bir dergide açıkladılar. Üstelik John Ruskin, uğradıkları saldırılar karşısında bunların savunmasını üstlendi ve *Times*'da yayınlanan birçok yazıda girişimlerini övdü. Krallık Akademisi'nde açtıkları yeni sergilerin daha olumlu karşılanmasına ve 1885 Paris Uluslararası Sergisi'nde kazanılan başarıya karşın, dernek yavaş yavaş dağılma-



ya ve her üye farklı yönlerde ilerlemeye başladı. Bunun üzerine Rossetti, "... şimdi yuvarlak masa dağıldı" diyerek sonucu saptadı, ama ne var ki önrafaelcilik sona ermedi, tam tersine, birçok semboliste esin kaynağı olmayı sürdürdü.

Quattrocento (İtalya'nın XV. yüzyılı) ressamlarından ya da Gotik sanattan etkilenerek ve titizliğinden ödün vermeyen bir teknik kullanarak dekoratif sanatların yeniden doğuşuna katkıda bulunan önrafaelciler ve sanatçılar, kendilerini harekete geçiren soylu duyguları fotoğraflığın bulunmasının güncel plana getirdiği bir nesne gerçekliği ile birleştirmek istediler. Bu gerçekliğe uygunluk, efsane, tarih ve Kutsal Kitap sahnelerine daha çok inandırıcılık kazandırdı. Dış görünümlerinde en küçük bir ayrıntı bile atlanmaksızın betimlendiklerine göre Ophélie'nin, Büyücü Merlin'in ya da İsa'nın gerçekliğinden elbette kuşku duymak olanaksızdı. Bu önrafaelcilik, Gustave Moreau'nun içrek (ya da kapalı) Sembolizminden Puvis de Chavannes'in daha klasik Sembolizmine uzanan bir ressamlar kuşağını etkiledi.

Sanatçılar ve sembolist resmin büyük izlekleri (temaları)

Sembolist sanatçıların yapıtlarını ele aldığımız zaman gözümüze yeni bir olgu çarpar: Ressamlar ve edebiyatçılar arasındaki düşünce birliği hiçbir zaman bu dönemdeki kadar gerçek olmamıştır. Voltaire Kahvesi gibi kahvelerde ya da atölyelerinde tartışıyor, aynı felsefi ve toplumsal olgulardan etkileniyorlardı. Ressamların sık sık uğradıkları yerler, Jean Lorrain ve Robert de Montesquiou çevresi, soylu bir kadının bir parlak oğlanı köle gibi kullandığı *Rachilde*'in *Monsieur Vénus*'ü (Bay Venüs), Remy de Gourmont ve onun akıl hocası olup, başta şaire Renée Vivien ve Liane de Pougy olmak üzere Paris yüksek sosyetesinin boy gösterdiği bir edebiyat salonuna sahibelik yapan Miss Barney'in çevreleriydi. Marquis de Sade'in yapıtları okunuyor ve İngiliz Sadizmi Barbey d'Aurevilly ile Sâr Péladan'da yankısını buluyordu. Kötülük ve Sembolizmin devindirici ögesi olan erdemin karşısavı, "*Juliette, ya da Kötülüğün Mutlulukları*"nı (Juliette, ou les prospérités du Vice) "*Justine, ya da Erdemin Mutsuzlukları*"nın (Justine, ou les malheurs de la Vertu) karşısına koyan ve erdemin yikıntıyla sonuçlanmasına karşın kötülüğün mutluluğa ulaştığını kanıtlamaya



ARNOLD BÖCKLIN: Ölümler Adası. 1880

çalışan Sade'in yapıtlarında doğdu. Sevicilik Jean Lorrain'in romanında hafifçe belirirken, mahremelerarası zina Elémir Bourges'un "*Tanrıların Çöküşü*"nde göklere çıkartılıyor ve Beardsley'e esin kaynağı olan Oscar Wilde ise eşcinsellik eğilimlerine övgüler düzüyordu.

Dönemin aktrisleri ve yarı sosyetikleri, bu güzellik bakımından saf ama hal ve gidiş bakımından hafifmeşrep kadınlar, eski zaman prenseslerine özgü giysileri ve yapmacık tavırlarıyla, sembolistlerin gözde ideallerinin somut simgeleriydiler. Kâşanelerin ya da gözkaşaştırıcı bahçelerin bulanık ve düşsel havasında dönüp durur bu kadınlar. Bu çevreyle, ressamların tablolarında olduğu kadar yazarların şiir ya da düzyazılarında karşılaşırsınız.

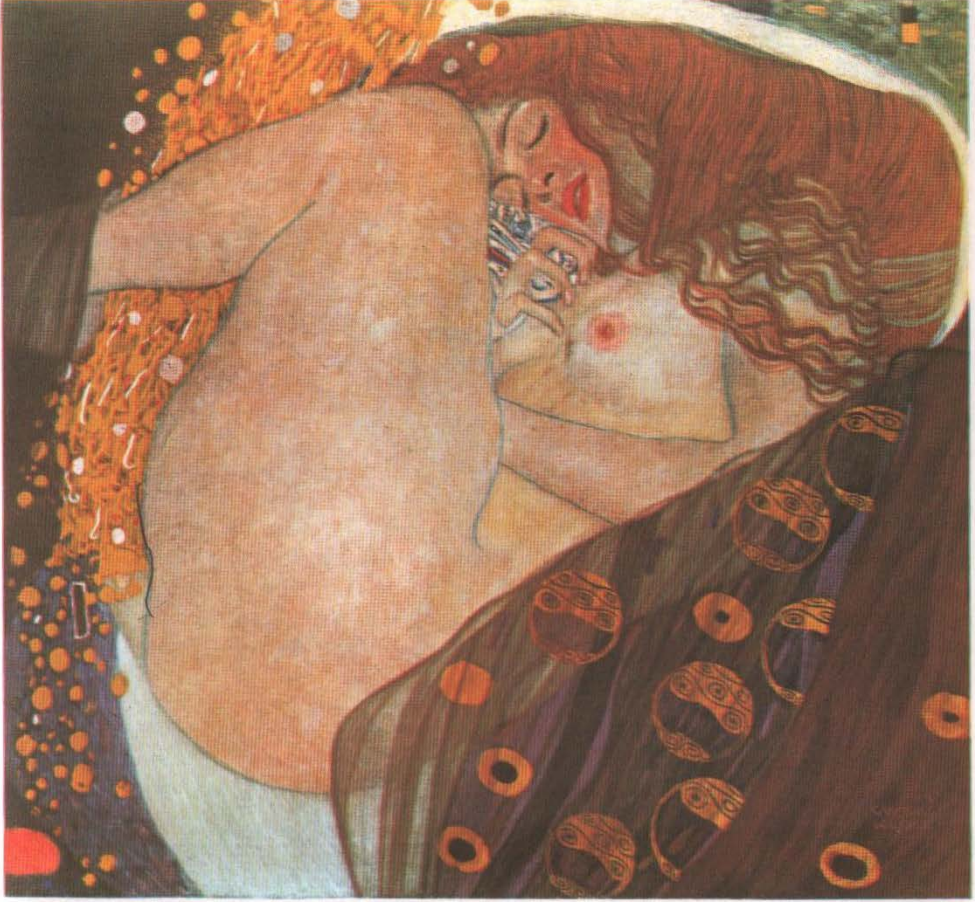
Bununla birlikte, kimi sembolistler toplumdan kaçarlar, kişisel ve yalnız yaşamı, karşı cinsten bir dostla gezintileri ve lamba ışığında sabahlamaları topluma yeğlerler. Aynı şekilde, Sembolizmin gelişmesine büyük katkıları olan Belçikalı sanatçıların olağan gerçekliğe, içtenci sahnelere sık sık başvurdukları görülür. Şairler ve ressamlar kardeşçe yaşamaktadırlar. Şair Verhaeren, Henry de Groux ve Spilliaert'a, Grégoire Le Roy, Degouve de Nuncques, Gustave Kahn ve Khnopff'a esin kaynağı olmuştur. Jean Lorrain gazete fıkralarında, kendi estetik anlayışıyla örtüşen ünlü sanatçılara övgüler düzerken, Robert de Montesquiou'nun kaleme aldığı yazılar Moreau, Whistler ve Bresdin'i "sноп" çevreye tanıtıyordu.

Resim ve edebiyat arasındaki bu "uyumlar"a konuların seçiminde, benzer mitoslara ilgide de rastlamaktaayız. Ressamların esin kaynaklarını roman ya da şiirde bulmaları gibi, yazarlar da modellerini resimlerden ödünç alıyorlardı. Örneğin, Jean Lorrain'in *Yolların Prensesi* (la Princesse des Chemins), Mario Praz'ın belirttiğine göre, Burne-Jones'un tablosu *King Cophetua and the Beggar-Maid*'in, "gözlerinde uyanık ve kederli bir mavi yalın bulunan gençkızın fildişinden, kan lekeli çıplak ayakları üzerinde özel bir ısrarla" duracak kadar düzyazısal yorumudur. Gustave Moreau'ya gelince, aynı yazara Bizans'taki bir ayaklanmayı anlatan *Günün Sonu* (la Fin du Jour) adlı kitabındaki kanlı sahnesi esinlendirmiştir: İmparatoriçenin, adı geçen kitapta betimlenen, süs resimlerindeki gibi mücevherlerle bezenmiş kesik başı, Moreau'nun "*Orpheus'un Başını Taşıyan Kadın*" tablosunda yer alan Orpheus'un başına tuhaf bir şekilde benzemektedir. Ama, buna karşılık, Burne-Jones'un *Kendini Görevine Vermiş Perseus* adlı tablosuna bakarken Swinburne'ün *Hermaphrodite* adlı şiirini düşünmemek mümkün değildir. Natüralizm ve Empresyonizmin ögütlediği gözle ilgili (optik) gerçekten sonra, yaşamın derinliklerinin aktarılması ve yalnızca bakıştan gelen hayranlıkla yetinmeme gereksinimi kendini duyumsatmaya başladı. Bu içsellik araştırması sanatçıyı kendi bilinçaltına kadar götürdü. Görsel imge, dile gelmez simgesi olmaya alıştı. Bu gereksinimleri ilkin Redon dile getirmeyi denedi. Bu konuda şunları yazmaktadır: "Sanatta, bilinçaltının ortaya çıkışına uysalca boyun eğerek her şey yapılabilir."

Romantikler bu iç dili fırça ya da çelik kalemle aktarmak için aynı temalara başvururdular: Bütün görünüşleriyle kadın, iffetsiz ya da baştan çıkartıcı, karşı konulmaz kadın, ülküsel kadın, çiçek kadın; bütün türleriyle ve Yeni Üslup'un (Art nouveau) bütün üslup denemelerine göre çiçekler; Erotizm; ölüm; ve bütün sapkınlıklarıyla şeytan: Sadizm ve şehvetperestlik.

Bu sembolist döneme kadın egemendir. Bu alanda iki karışık eğilim çarpışmaktadır: Biri, ülküsel, saf, temiz, dinsel duygularla dolu, ya da yalnızca uzak (erişilmez) kadını sunan eğilim; öteki, erkeği kötülük ve yıkıma sürükleyen ahlaksız ve lanetlenmiş kadını öven eğilim.

Puvis de Chavannes'in kadınlarının masum çıplaklığı *Umutu* (*L'Espérance*), kır hayatını, koruyucu erdemleri simgeler. Maurice Denis'nin dinsel duygularla donanmış kadınları aile hayatından hoşlanırlar. Gauguin'e gelince, ideal dişiyi, uygarlıktan uzak Markiz Adaları'nda ve Tahiti'de, basit ve ilkel vahinelerde (Tahitili kadın; eş, metres) aradı. Paul Sérusier'nin Bröton kadınları, Paul Ranson'un çiçek koklayan ya da süslenen kadınları, gene aynı şekilde, Aman-Jean'in düşçül ve düşünceli genç kızları ya da Le Sidaner'nin kırlarda dolaşan genç kızları bu ülküselleştirilmiş kadının



GUSTAV KLIMT: Danae. 1907'ye doğru.

somut örnekleridirler. Fantin-Latour'un çiçek-kızlarının Ménard'ın lir çalan kızlarının ya da Osbert'in çoban kızlarının güven verici, iç ferahlatıcı imgelerine karşın, Lévy-Dhurmer ve Maxence'in kadın kahramanları artık tedirgin edici bir niteliğe bürünürler ve Gustave Moreau'nun, tıpkı Sembolist sanatçıların çoğu gibi *Ebedî Kadın*'ın simgeleşmesi, kişileşmesi olan kadınlarına yaklaşırlar.

Otuz yıl boyunca, Rosetti'nin Béatrice'nin melankolisinden, gözde izleği kadın güzelliğinde simgelenen Kötülük ve Ölüm'ün kaçınılmazlığı teması olan Gustave Moreau'nun yapıtından tanıdığımız ve Baudelaire'in şiirlerinde dile gelen baştañcıkartıcı uğursuz güzelliğe geçen bu ölküsel tipin evrimine tanık olduk. Ömrü boyunca, gücünü kötüye kullanan annenin etkisi altında yaşayan Moreau, kadını doğal olarak kötülüğe eğilimli, ahlak bozucu bir yaratık ve onun anlaşılmaz güzelliğinin de hüsa güzelliği olduğunu düşünür; örneğin, *Oidipus ve Sfenks* (Oedipe et le

Sphinx) adlı tablosunda, kadın başlı, kadın memeli sfenks kendisine dudaklarını sunan bir delikanlının göğsüne aslan pençeleriyle sarılmaktadır.

Moreau bu şeytansı güzelliği ilk mitoslarda arar: Sanatçının kafasında canlandırdığı acımasız Ebedî Dişi'nin somut örnekleri yalnızca Salome, Helena (Helene) ve Sfenks'le sınırlı değildir. Yaptığı seçim marazî şehveti ve dertli güzelliği kapsayan konulara, aykırı aşklara uzanır. Dalida, Galateia, Pasiphae, Semele, Leda ya da Europa (Europe), *Hırçın'ın* (A Rebours) kahramanı Des Esseintes örneğinde olduğu gibi dönemin dekadanlarını kendisine çeken soğuk güzelliğin simgeleridirler. Des Esseintes'in (Huysmans'ın yarattığı roman kahramanı) benimsediği iki Moreau tablosunu irdeleyen ve Salome'yi betimleyen Huysmans, Yahudi prensesin kişiliğinde aynı karşı konulmaz kadın tipini görmektedir: "Sürekli şehvetperestliğin simgesel tanrıçası, ölümsüz Hystreia (isteri) tanrıçası, irade yitiminin (katalepsi) bütün güzellikler arasından seçerek, etini katılaştırıp kaslarını sertleştirdiği lanetli Güzellik, tıpkı ilkçağın Helena'sı gibi kendisine yaklaşan, kendisini gören, kendisine dokunanları zehirleyen korkunç, duyarlıksız, sorumsuz, duygusuz Hayvan".

Bu mitoslaşmış kadın kahramanlar, dış dünyadan alabildiğine kendini çekmiş olan Gustave Moreau'nun meczup evrenine uymaktadır: "Yalnızca iç duygum ebedî ve su götürmez bir biçimde kesin görünüyor", diyerek bunu kendisi de doğrulamaktadır.

Yeni Üslûpçular'a (Art nouveau) ya da Judendstil'e yakın sanatçılar kadın yüzünü, kışkırtma ve ahlak bozukluğunun egemen olduğu bir biçemlemeye (stylisation) dönüştürürler. Saflık ve temizliği yalnızca Maillol'un *Yıkanan Kadınlar*'ı yansıtırken, Beardsley'in kadınları utanmazlık ve şehvetperestliği simgelerler. Beardsley, göstermeciliği (teşhirciliği) ve doruk noktasında bir Priapos⁽⁴⁾ tapımını (un culte priapique exacerbé) uygular. Klimt ve Mucha'nın uygunsuzluk bakımından bu düzeye ulaşmayan kadınları, tıpkı Georges de Feure'ünkiler gibi, her şeye karşın başdöndürücü, kışkırtıcı ve marazidirler. Önerafaelcilerden doğrudan etkilenmiş olan Khnopff'un fırçasından, yaban kedisi kadın, bütün varlığıyla kendisini cinsel zevke teslim ederek erkeğe egemen olan baştançıkartıcı kadın doğdu.

İlk yıllarının yaşanmış trajedisinin izlerini Munch ömrü boyunca taşıdı; kötümserliği, yarattığı yüzlerin solgun ve sanrılı ifadesine damgasını vurdu. Ona göre kadın, sahip olduğu nitelikleri hayvanlığını ve nefesine düşkünlüğünü kullanarak erkeğe kabul ettiren bir "vampir", bir yiyip bitiricidir, gebe kama anında (Madonna) bile ölümün imgesidir.

Odilon Redon'a gelince, içinde tedirginlikler bulunan daha gizemli bir sanatın peşindedir. Bu gizem gereksinimi, bu bilinçaltından doğan dünyalar araştırması, kadına büyüleyici, aynı zamanda korkunç davranışlar getirir; kadın bizi öteki dünyanın gizlerine doğru sürükler.

Daha az meczup (visionnaire) olan Félicien Rops'la ilgili olarak, Goncourt'un *Günlük*'ünde şu satırları okuyoruz: "Çağdaş kadının acımasız yanını, katı bakışını ve onun erkeğe karşı olan saklanmamış, gizlenmemiş ama bütün kişiliğinde açıkça görünen kötü niyetini resimlerken gerçekten uzdillidir." Rops'la birlikte şeytanataparlık'a ulaşırız: "Şeytanataparlığı, buluşlar olarak, simgeler olarak, dokunaklı ve güçlü, acımasız ve üzgün bir sanat olarak, gerçekten benzersiz olan hayranlık uyandırıcı ağaçbaskılar halinde kavradı ve onu özetledi", diye yazmaktadır Huysmans.

Rops "yüzyıl sonu"nun bir dönemini temsil ederken, Ensor da onun bir başka dönemini, Maskeleri ve çılgin bir kalabalığın küfürler yağdırdığı İsa'sıyla, yüz buruşturan, alaycı yanını simgeler.

Vampir kadına, çıplaklığını yılanın kıvrımlarına sunan görüntüsüyle, Franz von Stuck'un tablolarında rastlıyoruz; ayrıca, Toorop'un, cinsel isteğin, doyumun bütün türlerine katlanan cinsel isteğin bütün biçimlerini onayan nişanlılarında da tanırız bu vampir kadını.

(4) Lampsakos'un (Lapseki) büyük tanrısı. Bağları, bahçeleri kem gözlere karşı koruyan, üreme ve çoğalmayı simgeleyen; kendi uzunluğunda bir erkeklik organıyla ünlü tanrı. Fallus Tapımı. Şiir, resim, oyun için kullanılan "müstehcen" deymi (la Priapee) Priapos'tan kaynaklanır. (Çev.)



JOHN EVERETT MILLAIS: Sonbahar Yaprakları. 1856

Böcklin'le birlikte *Ölümler Adası*'na (Ile des Morts) doğru yola çıkarız, bilinmezliklerin gizli ülkesine, Keller gibi daha başkalarının onu izledikleri yola dalarız. Buna karşılık, Derkinderen, Gallen-Kallela, Klinger, Von Marées, bizi insan kırımının kargaşasına ya da Henry de Groux'nun *Büyük Karışıklık*'ında (le Chambardement) olduğu gibi kıyamet sahnelerine sokmak için tarihten, eski efsanelerden esinlenirler.

Sembolist resmin kuramcıları

Şair Jean Moréas *Sembolizm Bildiris*'nde (Manifeste du symbolisme) hareketin eğilim ve kuramlarını sergiledi. Sembolist ressamların araştırma ve yönelimlerini anlaşılır bir biçimde açıklamış olan Albert Aurier, Paul Sérusier ve M. Denis, özellikle plastik sanatlar bağlamında büyük kuramcıdır.

Albert Aurier, 1892 şubatında *Mercure de France* dergisinde yayınlanan *Gauguin ya da Resim de Sembolizm* adlı makalesinde sembolist sanat yapıtının beş temel kuralını tanımlar: "Sanat yapıtı şöyle olmalıdır: İlk düşünceci, çünkü biricik ülküsü düşüncenin ifadesi olacaktır; ikinci sembolist, çünkü düşünceyi biçimlerle (yapılarla) dile getirecektir; üçüncüsü biresimsel (sentetik), çünkü biçimlerini ve imlerini (işaretlerini) genel bir anlayışın biçimine göre yazacaktır; dördüncüsü öznel, çünkü nesne nesne olarak değil, fakat öznenin algıladığı im olarak düşünülecektir; beşincisi, (bir sonuç olarak) sanat yapıtı dekoratif olmalıdır, çünkü gerçek anlamıyla dekoratif resim, Mısırlar'ın, büyük bir olasılıkla da Grekler'in ve Rönesans öncesi sanatçıların kavradıkları gibi, aynı anda öznel, sembolist ve düşünceci olan sanatın belirtisinden başka bir şey değildir". Ona göre, "mutlak varlıkların yansıtıcısı" olabilmesi için sanatçı "imlerin yazımını basitleştirmek" zorundadır. Albert Aurier, sanat tarihinde, "birisi öngörüye, ikincisi körlüğe, yani Swedenborg'un sözünü ettiği insanın iç gözüne" bağlı olan iki eğilim saptar: "Gerçekçi eğilim ve yaradancı (deist) eğilim". Taine'in bilimsel eleştiriyi anlayışını reddederek Baudelaire ve Swedenborg'a başvurur; onun düşüncesini Plotin'in şu cümlesi özetlemektedir: "Nesnelerin içinde gizlenen şeyin bizi heyecanlandırdığını bilmeksizin onların dış görünüşlerine bağlanırsınız". Gauguin gibi, o da "Asur ve Mısır mitoslarının yaratıcı sanatçılarına dönüş"ü ister, sembolistlere Japonlar'la yarışmalarını salık verir ve akademizme karşı çıktıklarında destekler onları.

Sembolistlere doğrudan bağlı olan nebilerin kuramcıları Paul Sérusier ve Maurice Denis'dir. Sérusier, *Resmin ABC'si* adlı kitabında, bir biresim anlayışı ve öngörülü bir kavrayış içinde, düşüncelerini ve öğütlerini dile getirir. İdeal bir birlik, aralarında dostları Maurice Denis, Vallotton ve Ranson olmak üzere nebileri bir araya getiren bir birlik düşler. Toplantılarında, Maurice Denis'nin 1890 yılında, *Sanat ve Eleştiri*'de (Art et Critique) yayınlanan ünlü makalesinde derlediği sanat sorunlarını tartışır. Puvis de Chavannes'ı üzerinde düşünülecek örnek göstererek, sanatçıların görevinin doğayı körü körüne öykünmek değil, düşleri "görselleştirmek" olduğunu ileri sürer; aslında sembolistlerin daha önce dile getirdikleri düşüncedir bu.

Zihinlerin, aralarında Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), Kübizm, Sürrealizm (Gerçeküstüçlük), Abstraksyon (Soyutlama) ve Pop Art olmak üzere sürekli sanatsal devrimlerle paylaşıldığı uzun bir araf (arınma) evresinden sonra, yalnızca sanatta değil, aynı zamanda beğeni ve belli bir yaşama biçiminde meydana gelen en derin değişimlerden biri olan bu harekete layık olduğu yer geri verildi. Kolayca ulaşılabilen görsel öğelerden yararlandığı için, simgenin (sembol) biçim ve renk olarak, şiir ve müziğe oranla daha kolay okunmasını sağlayan resim, sembolist düşüncenin en yetkin iletimi oldu.

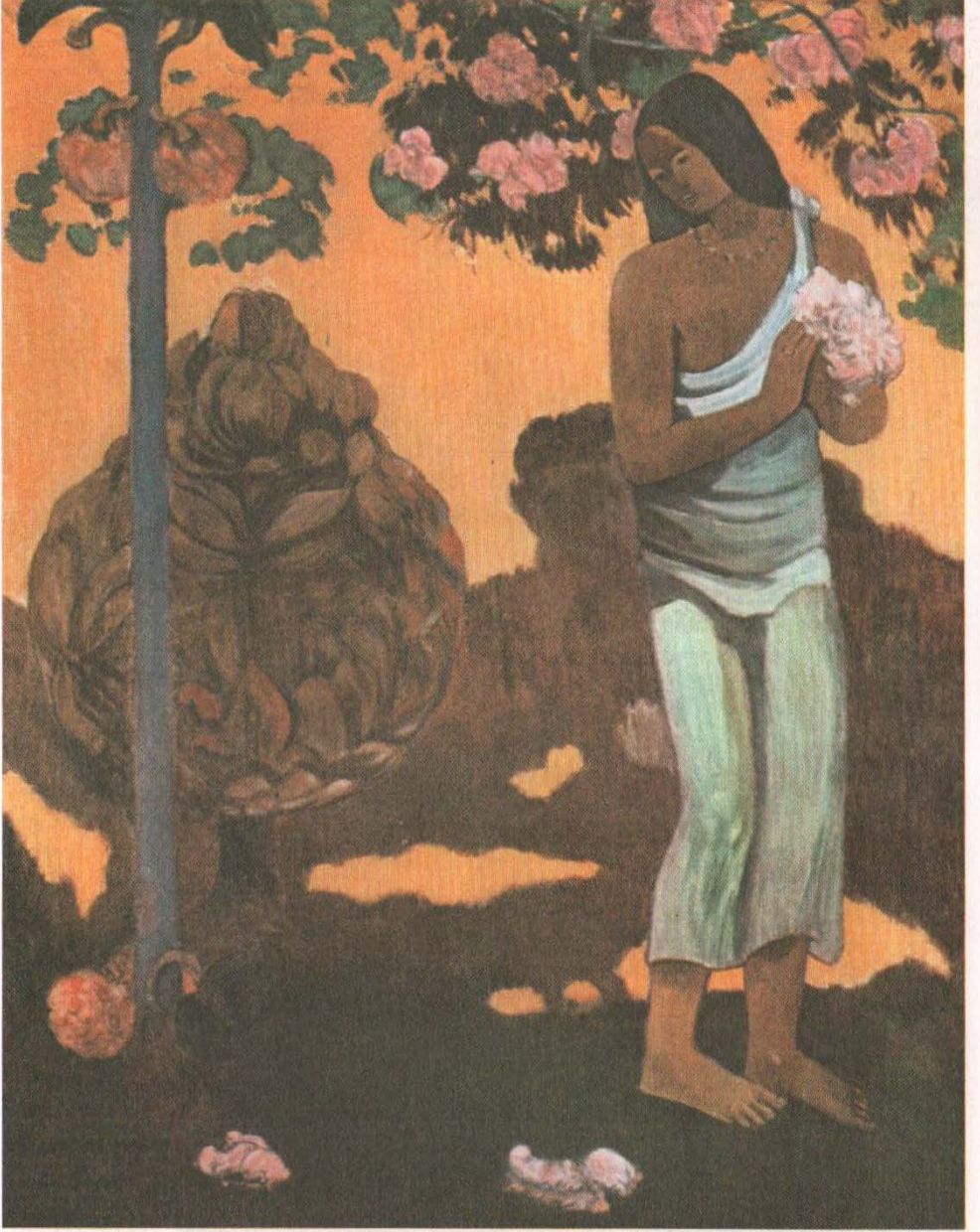
Sembolizm, dönemin pozitivist anlayışına karşı çıkarak, düşsel ve gerçeğe dışına olan inancına yeniden kavuşması için insana özgü bir dili keşfetmeyi başarmıştır.



FERNAND KHNOFF, Anılar, 1889



PIERRE PUVIS
DE CHAVANNES:
Umut. 1871'e
doğru.



PAUL GAUGUIN Te Avea No Mavia: Marie'nin Ayl. 1899

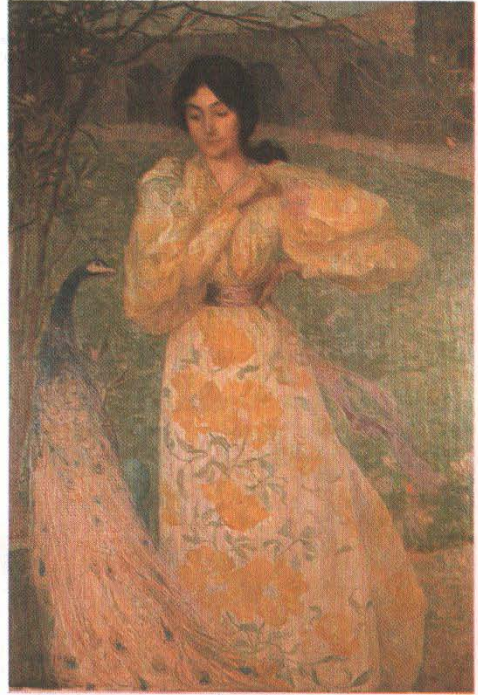
AMAN-JEAN Edmond (Chevry-Cossigny, Seine-et-Marne 1859 - Paris 1936). 1880 yılında Güzel Sanatlar Okulu'na girerek Lehmann'ın öğrencisi oldu. Paris'te Arbalète Sokağı'nda bulunan bir atölyeyi birkaç yıl birlikte paylaştığı Seurat ile burada tanıştı. Puvis de Chavannes'in öğrencisi oldu ve hocasının 1884 Sergisi'nde (Salon de 1884) sergilediği *Kutsal Orman*'in (Bois Sacré) süsleme işlerine yardım etti. 1885 yılında elde ettiği bir burs sayesinde, Henri Martin ve Ernest Laurent'la birlikte Roma yolculuğu yaptı. 1891 yılında, *Düşünsel İsyan* (La Révolte Intellectuelle) adlı bir dergi yayınlamayı tasarlayan Léonce de Larmandie ve Sâr Péladan'la karşılaştı, sanat eleştirisi görevini kendisine önerdiler. Sembolist yazın çevreleriyle ilişki kurdu, Mallarmé'nin "salı" günlerine gitmeye başladı. Verlaine'le arkadaş oldu ve 1892 yılında şairin portresini yaptı. Gül + Haç sergilerinde (Salons de la Rose + Croix) resimlerini sergiledi ve Rossetti'den esinlenerek, 1893 sergisinin



Aman-Jean'in portresi: Georges Seurat

Dante ve Beatrice temalı afişini yaptı. Resmi sergiye katıldıktan sonra Ulusal Dernek Sergisi'nin (Salon de la Société nationale) üyesi oldu; yapıtlarını Münih'te, Viyana *Sezession*'unda, ve 1903 yılı Güz Sergisi'nde (Salon d'automne) sergiledi. Daha sonra, 1924 yılında, Albert Besnard'la birlikte Salon des Tuilleries'yi kurdu.

Sağlığının bozukluğu nedeniyle, en sevdiği dinlenme yeri İtalya oldu. Birkaç kez yaptığı İtalya yolculukları hiç kuşkusuz sanatını da etkiledi. 1895'ten itibaren, ilk yıllarının donuk renklerinden, yavaş yavaş, özellikle pastellerinde belli olan daha parlak tonlara, yumuşak bir işğa geçti. Bu evre, "ruhun res-



EDMOND AMAN-JEAN: Tavuskuşlu Genç kız 1895

samı"nın bize etkili ve zarif renk uyumları içinde gizli ve düşünceli yüzler sunduğu dönemdir. Léonce Bénédite onunla ilgili olarak şunları söyler: "Kuzeyli yaratılışı Henri Martin'in güneşli mizacına ters olan bu sanatçıya gelince, şiirsel düşlerini incelikle ortaya çıkartmaya uygun düşen o yumuşak sıcaklığı gözde ustalarının (Puvis de Chavannes ve Hébert) yanında buluyordu. Başlangıçta genellikle efsane, tarih ve masalın düşsel dünyasına ilgi duyan sanatçı, daha çağcıl bir yönde gelişmek ve çağdaş yaşamdan alınan öğelerle, aynı zamanda hem göze hem de ruha seslenen, büyüleyici ve inandırıcı bir çekicilikte düşçül ve içten bir bezekleme tarzı gerçekleştirmek için, Saint Julien l'Hospitalier, Sainte Geneviève, Jeanne d'Arc ve sanat tanrıçalarından yavaş yavaş uzaklaştı."

Aman-Jean'ın en önemli dönemi hiç kuşkusuz Sembolist dönemi ise de, 1910 yılından sonra, Bonnard'inki de aralarında olmak üzere, geçirdiği etkillemeleri bilmemezlikten gelemeyiz. Sanatçının bezekçi yapıtını da anımsayalım: Dekoratif Sanatlar Müzesi için yapılan altı pano (aynaduvar) ve Sorbonne'un kimya okulunun amfitiyatrosu için *Dört Öge* (Quatre Eléments).

A. Segard: "The recent work of Aman-Jean", in *The Studio*, 1914-V. Marquetty: "Aman-Jean", in *L'art et les Artistes*, 1926.

BEARDSLEY Aubrey Vincent (Brighton 1872 - Menton 1898). Yeni Üslup'un (Art nouveau) genel olarak en tipik örneği kabul edilen usta resimleyici Beardsley, desen kadar müzik ve edebiyata da yeteneği olan harika bir genç olarak ortaya çıktı. Öneracıların ve William Morris'in etkisinde kalan sanatçı en ince arabeskleri başardı. Bir yayıncı kendisine Malory'nin *Arthur'un Ölümü*'nün yeni baskısının resimlerini ısmarladığı sırada sanatçı ancak yirmi yaşındaydı. İki yıl sonra, Yeni Üslup'un destekleyicisi *Yellow Book*'un sanat yönetmeni ve resimleyicisi ol-



Aubrey Beardsley'in Portresi: Sickert

du, ancak derginin dördüncü sayısından sonra, fırtınalı özel yaşamı nedeniyle, bu görevden uzaklaştırıldı.

Oscar Wilde'nin yakın dostu olan ve yazarın *Salomé*'sini resimleyen sanatçı, dönemin "dandysme"nin prenslerinden biriydi, ki bu alanda Baudelaire'e yaklaştığı söylenebilir. Yüksek sosyeteyle düşüp kalktı, skandal çıkarmayı kendine iş edindi. Baştanbaza siyaha boyanmış olan çalışma odasını yalnızca mumlar aydınlatıyordu, piyano çaldığı zaman yanında bir iskelet otururdu. Hazıcılar Kulübü'nün yandaşı olan Beardsley yakasında solmuş bir gül taşırdı. Kara büyüyle ilgilenen sanatçı, konuklarını İngiliz beğenisi-ne göre yorumladığı erotik Japon estamplarıyla (baskı örnekleriyle) kaplı bir salona alırdı.

Bernard Champigneulle onunla ilgili olarak şunları yazıyor: "Doğuştan grafikçi. Kendisini iki boyut-

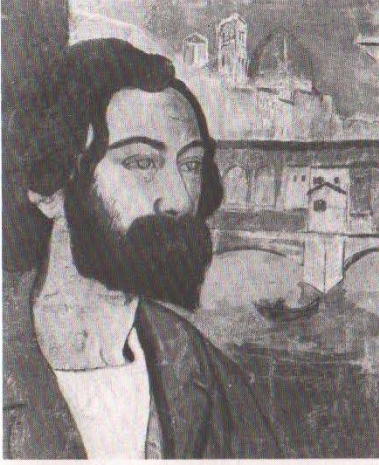


AUBREY BEARDSLEY: *Seni Ağzından Optüm İokanaan*. 1893

ta dile getiriyor. Mekânı tanımıyor. Kitaplarının bezeklerinde (süslerinde) görülen özentcilik afişlerine de egemen. Pek ender olarak kullandığı zaman, kabartılara başvurmaksızın rengi iki ya da üç etkili tonla sınırlandırıyor. Hiç kuşkusuz Japon estamplarını iyi inceledim, ama onun figürleri, Grek vazolarındaki figürlere akraba. Bununla birlikte kesinlikle kişisel!"

Vereme yakalandığı için İngiltere'den ayrılıp Güney Fransa'ya yerleşen sanatçı, burada yirmi altı yaşında öldü.

B. Reade: *Aubrey Beardsley*, Londres et New York, 1967 - E. Skasa Weiss: *Aubrey Beardsley, Zeichnungen*, Feldafing 1968 - G. Herscher: *Aubrey Beardsley*, Paris 1972.



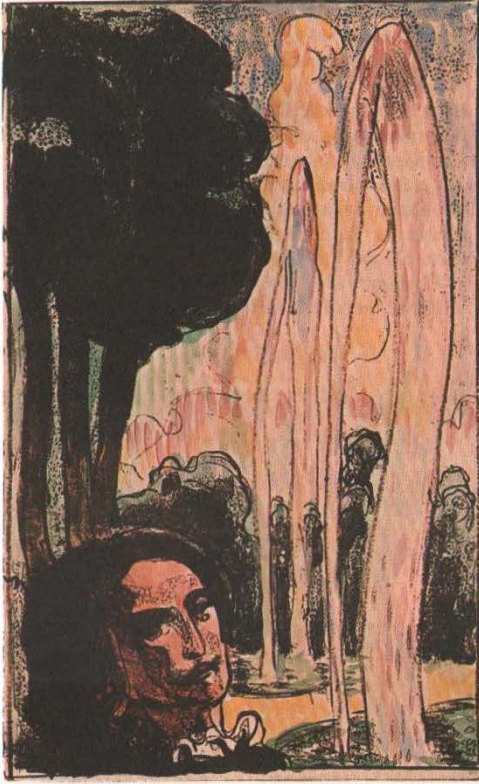
Floransa'da Emile Bernard'ın Portresi: Paul Sérusier. 1893

BERNARD Emile (Lille 1868 - Paris 1941). Aynı zamanda şair ve sanat eleştiricisi olan Emile Bernard 1881 yılında Paris'e geldi ve 1885 yılında Cormon'un atölyesine girdi. Burada Toulouse-Lautrec ve Van Gogh'la karşılaştı. 1886 yılında, serkeşliği yüzünden atölyeden uzaklaştırılınca, Normandiya ve Emile Schuffenecker'le tanıştığı Brötanya'yı dolaştı. Gauguin'in kabul ettiği ve bireşimsel Sembolizmin kaynağında bulunan kuram olan "cloisonnisme"le (bölmecilik) ilgili ilk girişimleri 1887 yılında başlar. 1888 ağustosunda, Gauguin'in yanına Pont-Aven'a gitti, onunla dost oldu ve birlikte çalıştı. Onların bu işbirliğinden nebilere özgü estetik doğdu. Ama iki dost 1891 yılında bozuştular. Emile Bernard, artık resimlerini Bağımsızlar'da, daha sonra da nebilerle birlikte Le Barc de Bouteville'de sergiledi. Yakın dostu olduğu Van Gogh'un yapıtlarının ilk sergisini 1893 yılında aynı yerde düzenledi. Ama nebilerin üslûbunu bıraktı ve ilk Gül + Haç sergisinde sergile-

EMILE BERNARD: Madeleine Aşk Ormanında. 1888



diği tablodan da anlaşılacağı gibi dinsel sanattan esinlenmeye başladı. Sembolist yazın çevreleriyle ilişki kurdu, Moréas'ın *les Cantilènes*, Rémy de Gourmont'un *Ymagier* ve Baudelaire'in *Flours du Malin*i resimledi.



EMİLE BERNARD: Şair

Daha sonra İtalya, İspanya ve Mısır'a geziler yaptı, bu gezilerden birçok çalışmalarla döndü. Bir süre sonra klasisizme dönüş yaptı ve Venedikliler'e olan hayranlığı Bröton dönemini reddetmesine neden oldu. Estetik alanındaki önemli yerini korudu. Reddon'un dehasının farkına ilk varanlardan biridir. Francis Jourdain şu sözlerle över onu: "Yüksek düzeyde bir sanatçı ve şair, sembolizmin güncel yenden doğuşuna en çok katkıda bulunmuş öncülerden biri ve bir sanat tutkunudur".

C. Anet: "Oeuvre d'Emile Bernard", in *La Revue Blanche*, no 194, 1901. - "Les archive d'Emile Bernard: Mémoire pour l'histoire du symbolisme en 1890" in *Cahiers d'Art-Documents*, no 21, 26-28, 33, 1952-1953. - H.H. Hof-

stätter: "Emile Bernard - Schüler oder Lehter Gauguins?", in *Das Kunstwerk*, 1957 - P. Mornand: *Emile Bernard et ses amis*, Genève, Callier 1957. - John Rewald: "Emile Bernard", in *Nouveau Dictionnaire de la peinture moderne*, Paris, Hazan 1963.

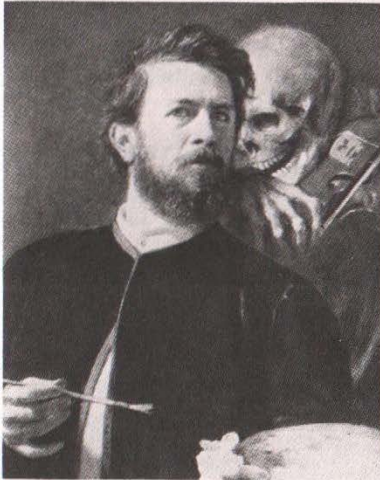
BESNARD Albert (Paris 1849 - Paris 1934). Önce Jean Brémond daha sonra da Cabanel'in öğrencisi olan Besnard, *Korinthos Tiranı Timophanes'in Ölümü* (la Mort de Timophane, tyran de Corinthe) adlı, Güzel Sanatlar Okulu'nda sergilenen tablosuyla Roma Büyük Ödülü'nü kazandı. Bu ödülü kazananlara ayrılan Villa Médicis'te kalarak Roma'da dört yıl geçirdi. İtalya dönüşü Paris'te kısa bir süre kaldıktan sonra Londra'ya geçti, bu kentte yaşadığı iki yıl ön-rafaelcilerin yapıtlarını tanımasına olanak sağladı ve onların etkisinde kalmasına neden oldu. Fransa'ya dönüşünde, 1883 yılında Kimya Okulu'nun holünün dekorasyonunu, 1886'da da I. Bölge Belediyesi'nin evlenme salonunun dekorasyonunu üstlendi. Bunları başka çalışmalar izledi. Paris Belediye Sarayı'nın bilimler salonunun tavanı (1890), Sorbonne'un kimya amfiteyatrosu ve Petit Palais'in kubbesi örneklerinde görüldüğü gibi bu çalışmalarından bazıları sembolist esinlidir. Dekoratif Sanatlar Müzesi için yaptığı ünlü *Mutlu Ada* (L'Ile heureuse) panosu ya da Comédie Française'in tavanı örneklerinde olduğu gibi lirik ve bezekli anlayıştan kaynaklanan çalışmaları da vardır.

Büyük bezemelerinin yanı sıra, Besnard bir yüksek sosyete portrecisiydi. 1893 yılında Cezayir ve 1910 yılında Hindistan'a yaptığı geziler, ona renkçi yeteneklerini kanıtlayan tablolar esinlendirdiler ve kendisine büyük bir başarı sağladılar. Michel Leroy sanatçıyla ilgili olarak şunları yazıyor: "Pittoreske olan sevgisi, çok keskin görüşü, renk ve kompozisyon bilgisi karşılaştığı manzaraları tuale aktarmada başarılı olmasına yolaçtı; birçok desen ve taslak yaptı, notlar aldı; dönüşünde bunları büyüttü, haklı olarak herkesin ilgisini çeken başarılar kazanmasını sağlayan büyük tablolar yarattı.

Başta, 1890 yılında kurucularından biri olduğu Güzel Sanatlar Ulusal Derneği'ninki olmak üzere birçok sergiye katıldı.

C. Maclair: *Albert Besnard, l'homme et l'oeuvre*, Paris 1914. - G. Lecomte: *Albert Besnard*, Paris, 1924 - J. Adhémar: *Albert Besnard, catalogue de l'exposition organisée à l'occasion du centenaire de sa naissance*, Paris 1933.

BÖCKLIN Arnold (Bâle 1827 - San Domenico di Fiesole 1901). Bâle'de resim dersleri izledikten sonra sanat eğitimi Düссeldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamladı, burada Feuerbach'la dostluk iliş-

ALBERT BESNARD: *Mutlu Ada*. 1900ARNOLD BÖCKLIN: *Keman Çalan Ölümlü ve Kendi Portresi*. 1872

kileri kurdu. 1846 yılında İsviçre'yi dolaştı, ertesi yıl Brüksel ve Anvers'e, 1848 yılında da Paris'e gitti. Bu kentte kısa bir süre kaldı, devrim sırasında Fransa'dan ayrıldı. Jacob Burckhardt'ın öğütlemesi üzerine, 1850 yılında Roma'ya gitti; bu kentte İtalyan Rönesansı sanatını ve Roma kırlarını keşfetti. O ana kadar bir manzara ressamıydı. İtalyan ustalarla kurduğu ilişki, konularının zenginleşmesine yol açtı. 1870 yılında belirginleşen sembolist eğilimi, birçok yapıtına mitoloji dünyasının varlıklarının girmesiyle kendini gösterdi: Siren'ler (belden yukarısı kadın ve belden aşağısı balık olan kötücül deniz perileri), Triton'lar (deniz-tanrı), Naiad'lar (su perileri), Likorn'lar (at vücutlu, geyik başlı ve alınının ortasında tek boynuzlu olarak tasarlanan masal hayvanı), Satyr'ler (boynuzlu, keçi ayaklı, kuyruklu ve insan vücutlu kır cinleri) ve Kentaur'lar (insan kafalı at gövdeli varlık) böylece resmine girmiş oldular. Düş tabloları konusunda olduğu gibi gerçekçi tablolarında da manzaralarını bir gizem sardı. 1886 yılında Jules Laforgue şunları yazıyor: "Düşteki bu birliğe, fantastikteki bu körlüğe, doğaüstündeki bu benzersiz doğala şaşırıp kalıyor insan." 1880 yılında yaptığı ve elinden çıktığı bilinen beş değişikden biri olan



Ölümler Adası (l'Île des morts) adlı tablo, Caron'un ölümler kayığıyla yanıştığı, yüksek kayalık, hüzünlü servili tam bir öteki dünya adasıdır. Bu yalnızlık ve umutsuzluk havasını, dalgın bir kadının yıkık bir duvara yaslandığı *Deniz Kıyısındaki Villa* ve bir kurban sunağının önünde diz çökmüş insanların kendilerini barındıran ağaçların görkeminde katkıda bulundukları *Kutsal Orman* tablolarında da rastlıyoruz. Bu manzaraların tümü, insanın etkisiz gücü ile doğanın duygusuzluğu arasındaki çatışmadan doğan derin lirizmin izlerini taşımaktadır.

H. Mendelsohn: *Böcklin*, Berlin 1901 - A. Frey: *Arnold Böcklin, Nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde*, Stuttgart et Berlin 1903 - H. Floerke: *Böcklin und das Wesen der Kunst*, Munich 1927 - M. Pfister-Burkhalter: *Arnold Böcklin, die Basler Museumsfresken*, Bâle 1951 - G. Kleiber: *Thèse Université Göttingen*, 1971 - *Arnold Böcklin*, Londres 1971 - *Arnold Böcklin 1827-1901*, Catalogue, Kunstmuseum Bâle 1977.

BORISSOV-MOUSSATOV Victor Elpidiforovitch

(Saratov 1870 - Moskova yakınlarındaki Taroussa 1905). Eğitimine Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nda başladı, sonra Saint-Petersbourg Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. 1895'ten 1898'e kadar bütün kışlarını Paris'te geçirdi; bu kentte Cormon'un öğrencisi oldu ve ilkin empresyonistlerin, daha sonra da Puvis de Chavannes ve nebelerin etkisinde kaldı. 1903 yılına doğru, Moskova'da, şair Brioussou ve şair Andrei Biely ile dostluklar kurdu. Gerçek dünyanın, iç çözümleme ve düşünle değişmiş bir ülküsel imgesini, içinde geçmişin güvenlik verici bir nitelik kazandırdığı bir dünya yarattı. Başta "Mavi Gül" topluluğu olmak üzere genç Rus sembolist ressamları, Gontcharova ve Larionov gibi öncü ressamlar üzerinde büyük bir etkisi oldu.

Catalogue Le symbolisme en Europe, Paris 1976.

BRULL VINOLES Juan (Barselona 1863 - Barselona 1912). Barselona Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim gördü, ve Paris'te, aynı zamanda Lévy-Dhurmer'nin de hocası olan Raphaël Collin'in derslerini izledi. 1887 ve 1889 yılları arasında Fransız Sanatçılar Sergisi'nde tarih konulu tablolarını ve öteki yapıtlarını sergiledi. Resimlerini daha sonra, 1892 yılında, Madrid Ulusal Sergisi'ne ve nihayet 1894 yılından itibaren, Barselona'daki Güzel Sanatlar Sergisi'ne gönderdi. Üslubu yavaş yavaş güzelleşti; efsaneden esinlendiği ve çoğu zaman belden yukarıyı betimlediği kadın resimlerine Calypso ve Ophélie adlarını verdi. En güzel sembolist yapıtlarını 1898 ve 1900 yılları arasında gerçekleştirdi. Bu resimlerden *Hülya*, önrafacılığı uzak anılarıyla yüklüdür ve Aman-Jean ile Ernest Laurent'ın tablolarının şiirini anımsatır.



JUAN BRULL VINOLES: *Hülya*. 1898

BURNE-JONES Sir Edward (Birmingham 1833 - Londra 1898). Orta halli bir ailenin -babası çerçeveciydi- çocuğu olan Burne-Jones eğitimine Birmingham'da King Edward's School'da başladı. Resme ye-

Edward Burne-Jones'un Portresi: P. Burne-Jones. 1898



tenegi olduğu için, Government School of Design'ın akşam derslerini izledi. 1853 yılında, din adamı olmaya karar verdi ve Oxford'un Exeter College'ına yazıldı. Burada William Morris'e rastladı, çok iyi dost oldular ve aynı sanat tutkusunu paylaştılar. Oxford'daki Clarendon Press'in yöneticisi Thomas Combe'un ziyaretinden ve Rossetti'nin yapıtlarının

EDWARD BURNE-JONES: Altın Merdiven. 1880



EDWARD BURNE-JONES: Merlin'in Coşkusu. 1878

keşfinden sonra, ilahiyattan ayrılıp kendilerini resme vermeye karar verdiler. 1856 yılının başlarında, Burne-Jones, Ruskin ve Rossetti'yle tanıştı ve aynı yılın mayıs ayında, Rossetti'nin atölyesine öğrenci olarak kabul edildi. Ertesi yıl, Rossetti'nin büyük tasarısına, Oxford Union Debating Society'nin hol duvarlarını bezekleme tasarısına katıldı. Bu çalışmanın dışında, bütün zamanını çok ince suluçizi ve mürekkep kalemi resim çalışmalarına ayırdı. 1860'a doğru evlendikten sonra, suluboya resme başladı; kahverengi pastel üzerine öküz ödü ile guvaş katarak boya hazırlıyordu. Bu dönemde yaptığı iki portre, büyücü Siodonia von Bock ile kuzini Clara von Dewitz'in portreleri İtalyan Rönesansı esini ile Rossetti'nin etkisinde yapılmıştır. Aynı yıl, daha önce Rossetti ve Hugues'un işlediği tema, Güzel Rosamonde ve kraliçe Eleonore baladı teması üzerine birçok yorum denildi.

1861 yılında William Morris, Londra'da ilk kez ev dekorasyonu için gerekli şeylerin (mobilya, camresim, seramik, mobilya kumaşı, sanat nesneleri) satıldığı bir mağaza açtı. Sadık dostları Philip Webb, Rossetti ve Burne-Jones kendisine katıldı. Böylece Burne-Jones küçük topluluğa girmiş oldu.

1859 ve 1873 yılları arasında İtalya'ya birçok yolculuk yaptı, bu sayede Mantegna, Botticelli ve Michel-Ange'in yapıtlarını daha iyi tanımak olanağı buldu. Bunun sonucu olarak üslûbuna yeni bir etki girdi.

1864 yılında Old Watercolor Society'ye üye seçildi, ve resimlerini 1870 yılında bu Dernek'le sergiledi.

EDWARD BURNE-JONES: *Sponsa da Libano*. 1891

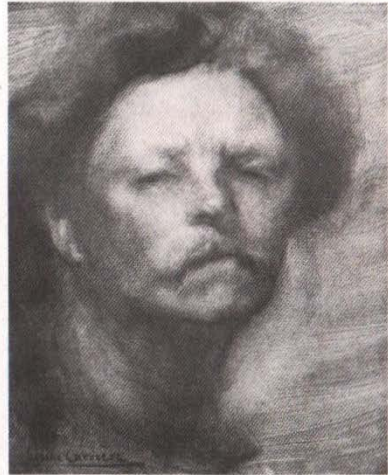


di. 1877 yılında, 1887 yılına kadar her sergisine katılacağı Grosvenor Gallery'nin ilk sergisine yedi yapıyla katıldı. Giderek artan ünü bu dönemde İngiltere sınırlarını aştı. 1894 yılında, bir ün ve her türlü ödül döneminin başlangıcı olarak baronet unvanını aldı.

Hayatının son döneminde, konularını edebiyattan aldığı büyük kompozisyonlar yaptı.

D. Cecil: *Burne-Jones et l'influence des préraphaélites*, Paris 1972 - M. Harrison et Waters: *Burne-Jones*, Londres 1973 - K. Löcher: *Der Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones*, Stuttgart 1973 - K. Löcher: *The Paintings, graphic and decorative work of Sir Edward Burne-Jones*, Londres 1975.

CARRIERE Eugène (Gournay, Seine-et-Marne 1849 - Paris 1906). Başlangıçta, Strasbourg'da taşbaskı (lithografi) işçisi olan Eugène Carrière; Paris'e gelip 1876 yılına kadar Güzel Sanatlar Okulu'nda Cabanel'e öğrencilik yaptı. 1871 yılında, Dresden'de bulunduğu sırada Rembrandt'ı keşfetti. 1877 yılında evlendikten sonra, Londra'ya gitti. Burada Turner'in resimlerinin etkisinde kaldı. Bu etkiyi, Carrière'in bazı yapıtlarının boğuk havasında görüyoruz.



EUGÈNE CARRIÈRE: Kendi Portresi. 1900'e doğru.

Paris'e dönünce, 1879 sergisinde, ömrü boyunca sık sık işleyeceği tema olan *Annelik*'in bir örneğini sergiledi. Varlıkların iç dünyalarında yoğunlaşmak amacıyla dış ayrıntılarından uzaklaştığı bir sessizlik ortamında çizdi modellerini. Jean Dolent 1885 yılın-

da, "düşün büyüüne sahip gerçekler" cümlesiyle tanımlandı Carrière'in sanatını.

Bu aile sahnelerinin alacakaranlıkta olmasının, içinde her şeyin silinik ve neredeyse gerçekdışı görüldüğü hafif bir sise dönuşen bir belirsizliğe gömülmesinin nedeni, sanatçının bakışının artık nesnelerin ayrıntılarını değil, onların bütünlükleri içinde kavramasındandır.

1890 yılında Puvis de Chavannes'la birlikte kurduğu Güzel Sanatlar Ulusal Derneği'nde resimlerini düzenli olarak sergiledi. Mallarmé'nin "salı" günlerinin sürekli tanığı olan sanatçı simbolist harekete karıştı ve gözün ruha bağımlı olduğunu ileri sürdü. Aralarında Verlaine, Mallarmé, Goncourt kardeşler, Anatole France ve kendi portresini yapan Gauguin olmak üzere dönemin birçok şair ve yazarının portrelerini yaptı.

Yapıtları Fransa'da hayranlıkla karşılanan sanatçı, 1896'da Brüksel'de Libre Esthétique'te, Münih Sezession'unda, ve 1898 yılında Viyana Sezession'un da açtığı sergiler yabancı ülkelerde de tanıttı. 1895 yılından itibaren çalışmalarını Paris Belediye Sarayı, Sorbonne ve XII. Bölge Belediyesi için yaptığı büyük



EUGÈNE CARRIÈRE: Hasta Çocuk 1884

JULES CLAIRIN: Uzaktaki Prenses. 1899



kompozisyonlarda yoğunlaştırdı. Bu duyarlı sanatçı, kendine özgü bir alanda, hem dingin hem de melan-kolik bir ortamda kendisini devindiren saf duygula-rını dile getirmeyi başardı.

Gabriel Séailles: *Eugène Carrière*, Paris 1922 - J.R. Carrière: *De la vie d'Eugène Carrière*, Toulouse 1966.

CLAIRIN Georges-Jules-Victor (Paris 1843 - Belle-lle-en-Mer, Morbihan, 1919). Güzel Sanatlar Oku-lu'na girip ressam Pils'in derslerini izledi. Henri Reg-nault ile birlikte İspanya ve Fas'ı dolaştı. Bu gezi sa-natçıya en önemli yapıtlarından birini, *Zaferden Son-ra ya da Maure'lar İspanya'da* (Après la victoire ou les Maures en Espagne) adlı yapıtını esinlendirdi. Sosyete ressamı olarak dönemin tanınmış kişilerinin portrelerini yaptı; bunlar arasında Madame Krauss ve Sarah Bernardt'ın portreleri heyecan yarattı. Ayırı-ca kamu binalarına yaptığı bezemelerle de tanındı: Tours Tiyatrosu'nun tavanı ve panoları, Paris Ope-rası'nın üç tavanı ve altı panosu, Monte-Carlo, Tica-ret Borsası, Sorbonne, Belediye Sarayı, Eden-Théâtre için iki tavan. Bazı eleştirciler çok kolay çalışmasını eleştirirler.

CRANE Walter (Liverpool 1845 - Londra 1915). Willilam Morris'in çalışma arkadaşı ve öğrencisi olan Walter Crane, toplumsal düşüncelerle önrafael-cilerin tinselci esinlerini uzlaştırarak Sembolizmin gelişmesinde çok önemli bir rol oynadı. Bir sanatçı aileden gelen Crane, ilkin babası ressam ve minya-türcü Thomas Crane, daha sonra ressam ve gravür-cü W.J. Linton tarafından yetiştirildi.

Quattrocento (İtalya'nın XV. yüzyılı) ustalarının büyük hayranı olan sanatçı, önrafaelciler hareketi-

nin ateşli yandaşlarından biri oldu ve William Mor-ris'le birlikte, dönemin dekoratif sanatının yenileş-tirilmesine katkıda bulundu. Duvar kâğıtları çizdi, birçok kitap resimledi ve *Illustration décorative des livres*, *Bases du dessin* ya da *Nécessités de l'art déco-ratif* gibi kitaplarda kuramsal düşüncelerini açıkladı. Dekoratör olarak, en alışılmış nesnelerden bezekle-



Walter Crane'nin Portresi: G. F. Watts. 1891

menin büyük çizgilerine uzanan bir uyumu, anatomi ve yaşamının gereklilikleri bilgisine ve aynı zamanda çizgi ve renk araştırmalarına dayalı bir uyumu ger-çekleştirmeye çalıştı. Kitap resimleri için Ortaçağ el-

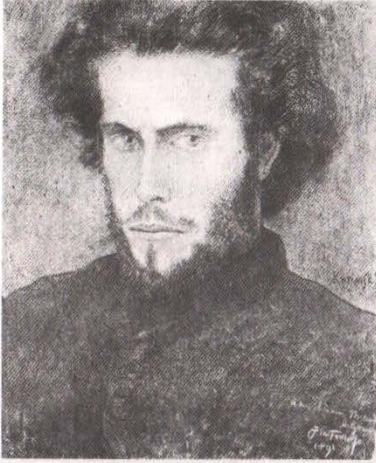
WALTER CRANE: *Su Tanrısı Neptün'ün Atları*. 1892.



yazmalarından ve kitap süslerinden yararlandı. Burne-Jones'le birlikte, Shakespeare, Spencer ve Perrault'nun yapıtlarını resimledi.

G. Masse: *Bibliography of First Editions of Books illustrated by Walter Crane*, Londres 1923 - R.K. Engen: *Walter Crane as a book illustrator*, Londres 1975 - L. Spencer: *Walter Crane*, Londres 1975.

DEGOUVE DE NUNCQUES William (Monthermé, Ardenler 1867 - Stavelot, Belçika 1935). Fransa Ardenleri'nden eski bir soylu ailenin çocuğudur. Anababası, 1870 savaşından pek az önce Belçika'ya geçerek ilkin Spa kentine, daha sonra da Brüksel'e yerleşti. Soylu ve kültürlü bir insan olan sanatçı, Henry de Groux'nun dostu ve ilk sırdaşı oldu. 1883 yılına doğru, Vilvorde yakınlarındaki Machelen'de Jan Toorop'la aynı atölyeyi paylaştı. Sanatını etkileyen çok



William Degouve de Nuncques'in Portresi: Jan Toorop. 1891

önemli bir karşılaşmadır bu. Birkaç yıl sonra, 1891'de, dostunun çarpıcı bir portresini yaptı. Uzun yüzü, parıltılı gözlerin aydınlattığı, sanki ruhun derinliklerine yönelmiş acılı bakışıyla tipik bir sembolist sanatçı portresidir. Degouve de Nuncques bir Edgar Poe okurudur, onun yapıtlarına karşı büyük bir ilgi duymaktadır. Yazarın *Usher'in Evi* adlı yapıtı ressamı hemen *Kör Ev ya da Pembe Ev'i* (la Maison aveugle ou la Maison rose) esinlendirdi. 1894 yılında, Emile Verhaeren'in baldızı, ressam Juliette Massin'le evlendi. Yazın çevreleriyle ve özellikle Genç Belçika (Jeune Belgique) çevresiyle ilişkiler kurdu.



WILLIAM DEGOUVE DE NUNCQUES: *Tavuskuşları*. 1898

Maeterlinck'in, Théâtre de l'Oeuvre'de sahnelenecek olan *Intérieur* adlı oyunu için dekorlar yaptı. Rodin ve Thaulow'un desteği sayesinde Paris'te birkaç kez sergi açtı, daha sonra Puvis de Chavannes ve Maurice Denis tarafından desteklendi.

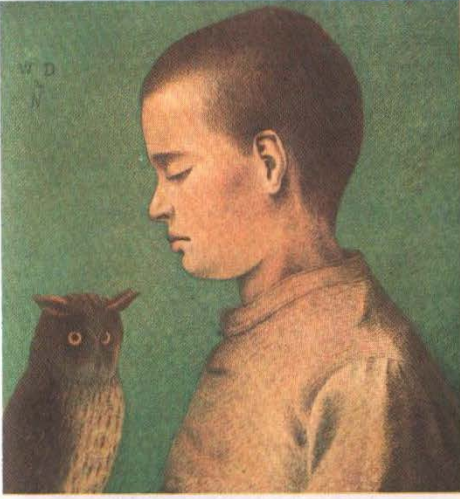
Hollanda'nın çekimine kapıldı; Birinci Dünya Savaşı sırasında sığındığı Groningue'de yapıtlarını sergiledi. Zaten yapıtlarının en önemli bölümü Otterloo'daki Kröller-Müller müzesinde bulunmaktadır.

Yorulmak bilmez bir gezgin olan sanatçı, kendi ruhsal durumuna uygun yeni manzaralar ve görüntüler aradı durmadan. Avusturya, İsviçre ve İtalya'da uzun zaman yaşadı. Mayorka'dan gerçekdışı bir ışıkta yüzen olağanüstü manzara resimleri getirdi. Stavelot'da yaşamak üzere 1919 yılında Belçika'ya döndü. Burada mizacına tam anlamıyla uygun düşen donuk ve belirsiz bir çevre koşulu buldu.

Kimileri onu Sembolizmin ötesinde, bir Sürrealizm öncüsü olarak görürler ve onun *Kör Ev'i*ni

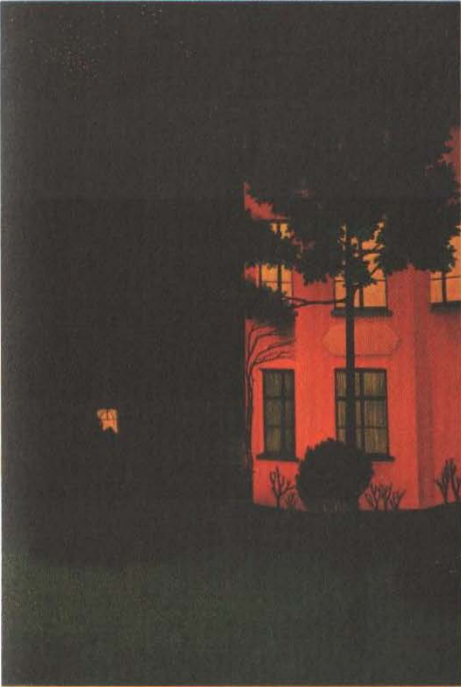
WILLIAM DEGOUVE DE NUNCQUES: *Melekler*. 1894





WILLIAM DEGOUVE DE NUNCQUES: *Baykuşlu Çocuk*. 1892

WILLIAM DEGOUVE DE NUNCQUES: *Pembe ev*. 1892



Magritte'in *Işıkların Gücü*'yle (l'Empire des lumières) karşılaştırılır. Degouve de Nuncques bizi içinde "ne insana, ne de duygularına bir yer bulunan" bir dünyaya sokar.

A. De Ridder: *William Degouve de Nuncques*, Bruxelles 1957.

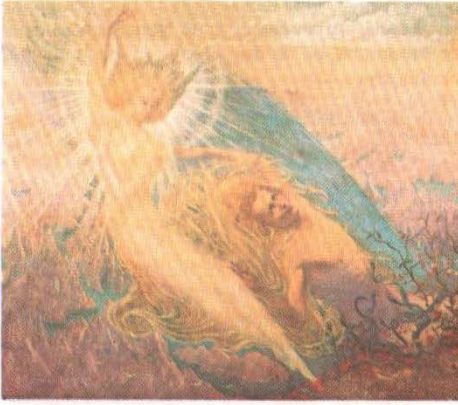
DELVILLE Jean (Louvain 1867 - Forest-lez-Bruxelles 1953). Péladan'ın öğrencisi ve felsefi Sembolizmin bu ustası, hem ressam, hem de yazar olarak tanındı. Sanat yaşamının başlangıcında eski içrek (ésotérique) gelenekleri topluma tanıtmak için yorulmadan çalıştı. Roma'da dört yıl geçirdikten sonra Paris'e yerleşti ve bu kentte Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam ve Sâr Péladan gibi ustaların sadık bir öğrencisi oldu. Gül + Haç sergileri



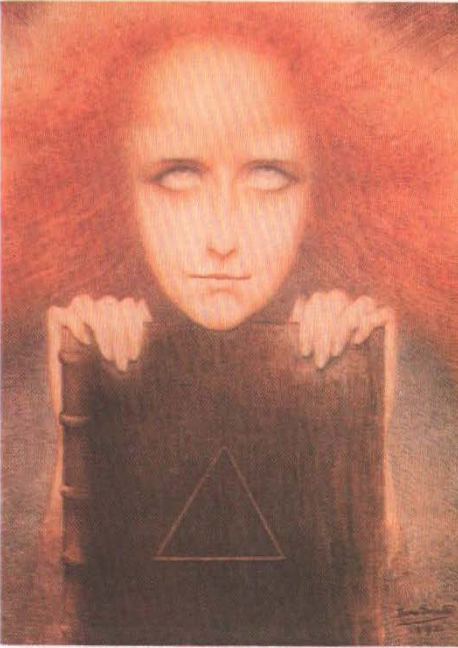
JEAN DELVILLE: *Parsifal*. 1890

ne katıldı. Daha sonra Scriabine'in etkisiyle teosofi'ye (théosophie, sihir ve büyücülükle gerçekleştirilmeye çalışılan doğatanrıcılık) merak sardı ve Krishna Murti'nin tilmizi oldu.

1892'den itibaren "Sanat İçin" sergisinin canlandırıcılarından biri oldu ve serginin sfensk biçimindeki amblemini çizdi. 1896 yılında Belçika'da, Arman Point ve Séon gibi Fransızlar'ın da katıldığı İdealist



JEAN DELVILLE: Görkemlerin Meleği. 1894



JEAN DELVILLE: Madam Stuart Merrill'in Portresi. 1892

Sanat Sergisi'ni kurdu. 1900-1905 yılları arasında Glasgow Güzel Sanatlar Okulu'nda öğretmenlik yaptıktan sonra, Brüksel Krallık Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğretti. Soğuk ve nesnel anla-

yışta büyük dekoratif kompozisyonlar yaptı. Ama desen ve resimlerinde felsefi düşüncelerini gerçekleştirmeyi denedi. Güzellik'in fantastiğin uçurumlarına sürüklendiği bir tinsellikten esinlenen yapıtları, büyüye yakın fantastik sembolizmiyle bizi kendilerine çeker. Örneğin, *Şeytan'ın Hazinele*ri'nde, gür kızıl saçlı bale dansçısı olarak betimlenen şeytan, kendini dalgaların hareketine bırakmış çıplak ve baygın si-renlerin üzerinden sıçrayarak geçmektedir.

Catalogue Jean Delville 1867-1953, Forest (Bruxelles), Administration communale 1970 - C. Piéard: "Jean Delville, peintre, poète, esthéticien 1867-1953", in *Mémoire et publication de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, 1971-1973.



JEAN DELVILLE: Şeytanın Hazinele'ri. 1895

DENIS Maurice (Granville 1870 - Paris 1943). Sanatçının doğumundan kısa bir süre sonra anababası Normandiya'dan -buraya tatil için döndüler daha sonra- ayrılıp Paris yakınlarındaki Saint-Germain-en-Laye'e yerleşti. Küçük Denis eğitime burada başladı ve Condorcet Lisesi'nde sürdürdü. On üç yaşında günlük tutmaya başladı ve, ertesi yıl, her şeyden önce bir Hristiyan ressam olmak kararını gün-



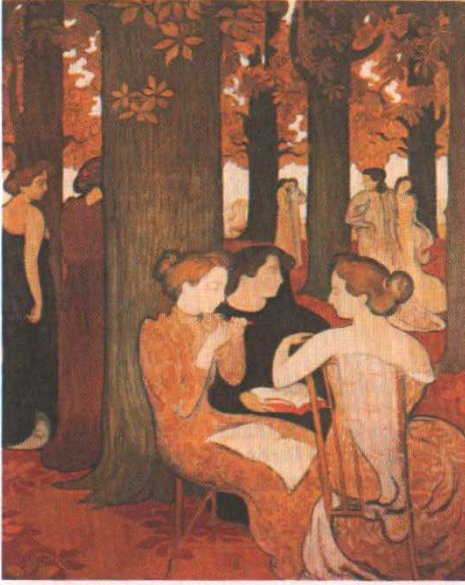
MAURICE DENIS: Kendi Portresi. 1896

lûğüne geçirdi. Lisenin bitiminde, babası Julian Akademisi'ne girmesine izin verdi ve Maurice Denis, Güzel Sanatlar Okulu'nun giriş sınavına hazırlanmaya başladı. Julian'da Sérusier, Ranson ve Bonnard'la dostluk bağları kurdu ve Condorcet'den tanıdığı Vuillard ve Roussel'i tekrar buldu. Bu genç sanatçılar, Sembolist şairler, besteciler ve öncü tiyatroyla yakın ilişkileri olan nebiler topluluğunun çekirdeğini oluşturdular. Bunun sonucu olarak, Maurice Denis, Remy de Gourmont'un oyunu *Théodaf'nun* dekorlarını yaptı.

İki önemli karşılaşma gelecekteki üslûbunu saptadı: Redon ve Volpini sergisinde gördüğü Gauguin'in yapıtı. 1890 yılında nebi hareketinin bildirisini yayınladı, resimlerini Le Barc de Boutteville galerisinde sergiledi ve bağımsızlar sergisine katıldı. Dostu Lugné-Poe'nun yeni kurduğu Théâtre de l'Oeuvre için dekorlar ve kostümler hazırladı, ayrıca Debussy'nin müziği üzerine Maeterlinck'in *Pelléas ve Mélisande*'nin program kapakını yaptı. 1895 yılından başlayarak sık sık İtalya'ya gitti. 1903 yılında Sérusier'yle birlikte Almanya'ya gidip Beuron ma-

MAURICE DENIS: Münecimlerin Secdesi. 1904





MAURICE DENIS: İlham Perileri. 1893



MAURICE DENIS: Kutsal Orman. 1900

nastrında geometri ve "kutsal ölçüler"e dayalı Benediktin sanatının tekniğini inceledi. K.X. Roussel'le birlikte, Provence'ta, Cézanne ve Renoir'la tanıştı. "Klasik sanat"ı tartışarak, André Gide'le Roma'yı gezdi.

1908 yılında, Ranson Akademisi'ne öğretmen ola-

rak girdi ve Kutsal Sanat Atölyeleri'nin kurulduğu 1919 yılına kadar burada resim öğretti. Çalışmalarını büyük dinsel kompozisyonlar (Le Véniset, Vincennes) ile, kamu yapılarının (Champs-Élysée Tiyatrosu), özel evlerin dekorasyonu (Ernest Chausson'un evi, Kont Kessler'in Weimar'daki evi, Morosov'un Moskova'daki evi, vb.) arasında ikiye böldü. Bununla birlikte resim sehpasını bırakmadı; alması olarak içtenci sahneler ve Carrière'in portre anlayışı içinde, kendi ailesinin üyelerinin portrelerini yaptı. Kanada, Birleşik Devletler, Yunanistan ve Kutsal Topraklar'a gitti. 1932 yılında Institut'ye girdi. Bir kamyonun çarpması sonucu 1943 yılında öldü.

Din dışı sahneleri resimlemiş olmasına karşın, Maurice Denis, portrelerinde bile görüleceği üzere tam anlamıyla dinsel anlayışta bir sanatçıdır. Onun sanatında kadına karşı büyük bir saygı vardır, ülküselleşmiş, neredeyse zamana bağlı olmayan kadın portrelerindeki iffeti göz önünde bulundurarak onu Fra Angelico ile karşılaştırabiliriz.

Ressam kişiliği yazar eylemiyle bütünleşti. Sembolizmin kuramcısı oldu ve *Kuramlar* (Théorie) (1912), *Yeni Kuramlar* (Nouvelles Théories) (1922) ve *Dinsel Sanatın Tarihi* (Histoire de l'Art religieux)

(1943) adlı kitaplarında topladığı birçok makale kaleme aldı.

S. Barazetti-Demoulin: *Maurice Denis, 25 novembre 1970 - 13 novembre 1943*, Paris 1945 - P. Jouve: *Notice sur la vie et les travaux de Maurice Denis*, Paris 1959 - A. Terasse: *Maurice Denis, intimité*, Lausanne 1970.

DERKINDEREN Antonius Johannes (Bois-le-Duc 1859 - Amsterdam 1925). İlk resim derslerini Bois-le-Duc'te daha sonra da Delft'te izledi. Ardından Amsterdam Rijksacademie'ye yazıldı. 1883-1884 yıllarında, Brüksel Akademisi'nde Toorop'un okul arkadaşı oldu. Genç yaşta tanıdığı Wagner operalarından, değişik sanat biçimlerinin uyumundan (plastik, edebiyat ve müzik) birçok olanak sağlanabileceği sonucuna vardı. Ruskin, Morris ve Violet-le-Duc'u okudu; bu yazarlar, onun, sanatların kaynaşmasının dirlik verdiği bir ortak yaşamı kapsayan sanat düşünün somutlaşmasına yardımcı oldular. İtalya'da Giotto'yu, Paris'te Puvis de Chavannes'ı keşfetti; bu sanatçılar ona Amsterdam rahibeler kilisesi-ninkiler benzeri anıtsal dekorasyonları esinlendirdiler. Rönesans İtalyası'nın büyük kompozisyonlarına yakın olan yeni bir üslup araştırmasını, Walter Crane'den etkilendiği resimlemeci sanatına da yansıttı. B. Spaanstra-Polak: *Het Symbolisme*, Amsterdam 1967.

DORE Gustave (Strasbourg 1832 - Paris 1883). Üç ressam ve gravürcünün simbolist sanatçılar üzerinde belirleyici bir etkisi oldu. Bunlar Gustave Doré, Bresdin ve Victor Hugo'dur. Uyuyan Orman Güzelinin, Atala'nın sarmaşan ve balta girmemiş ormanlarıyla sarılı şatosundan, çılgın Roland'ın şövalyelerine, Yaşlı Gemicinin Şarkısı'nın hayalet gemisine kadar, fantastiğin Sembolizme karıştığı Doré'nin kitap resimleri nice düş üretmiştir. Coleridge, Tennyson ve Edgar Poe'nun kitaplarına yaptığı resimler bir sembolistin yapıtları olabilir. Philippe Jullian'ın bize dediğine göre, *Karga* için yaptığı gravürler onun başyapıtıdır. *İlâhi Komedî*'ye yaptığı resimleri nasıl tanımlamalı? Bu konuyla ilgili olarak Marcel Brion *Art fantastique*'te (Fantastik sanat) şunları söylüyor: "Dante'nin sanatı, onun kişiliğinde, üç bölümün "ezgiler"inden kaynaklanan büyüklük, görkem ve kutsal dehşetin bilincinde olan bir yorumcu buldu: Doré tamusal fantastikte çok başarılıdır, ve eğer

GUSTAVE DORE: *Don Quijote*



Cennet'in billursu tinselliğine yükselmeyi beceremiyorsa, bu, resimlenmesi olanaksız bir metnin plastik yorumunu olanaksız kılan Cennet'in kendi özünden kaynaklanmaktadır." Marcel Brion'un *Don Quichote* (Don Quijote) için yazdıklarını birlikte okuyalım: "Doré'nin kahramanı abartılmış ve mitos düzeyine çıkartılmıştır; Cervantes'in kendisine yüklediği alay-sılamadan soyunur ve buna karşılık, altüst edici safliğında ve çılgınca dünya ile temel kuruntu arasında yaptığı seçimde, Doré'nin desenlerinin hayran oluncak bir şekilde koruduğu benzersiz bir görkem kazanır."

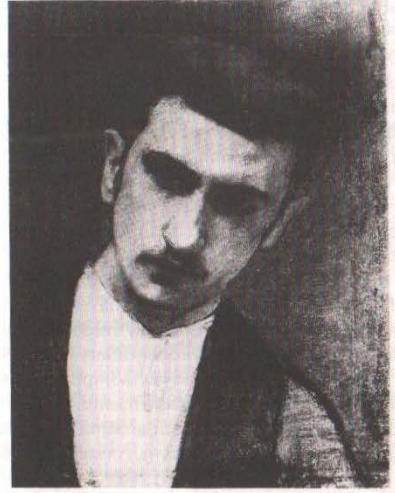
Resim yapıtlarının daha az önemli ve çoğu zaman unutulmuş olmasına karşın, *Buzdağları Arasında Gemi* (le Navire parmi les iceberges) gibi bazı kompozisyonlarında, sanrılı bir tarzda bir karabasan havası yaratmayı başarmıştır.

R. Delorme: *Gustave Doré*, Paris 1879 - B. Jerrold: *Life of Gustave Doré*, Londres 1891 - H. Leblanc: *Catalogue de l'Oeuvre complète de Gustave Doré*, Paris 1931 - K. Faxner: *Gustave Doré, der industrialisierte Romantiker*, 1963.

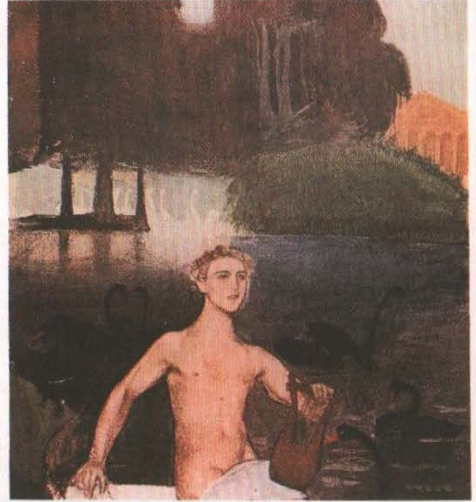
EGEDIUS Halfdan (Drammen, Norveç 1877-Oslo 1899). Resme olan olağanüstü yetenekleri çok erken ortaya çıktı. Sekiz yaşında, Oslo'da Knud Bergslien resim okulunun derslerini izlemeye başladı, daha sonra Kopenhag'da Harriet Backer ve Kristian Zahrtmann'ın öğrencisi oldu. Güney Norveç, özellikle de Telemark'ın görünümlerinden esinlendi. Bunları, aşk ve dans tutkusunun coşturduğu kadın yüzlerinin içinden belirlediği gizemli bir görünüme bürünmüş gündüz ve özellikle gece köy şenliklerinin havasında, kendi kişisel sezgisine göre yansıtıyordu. İmgelem gücünün peşine takılıp, kısacık ömrünün son iki yılında, düşçül ve kuruntucu kişiliğine denk düşen kuzey sagalarını resimledi.

Catalogue *Le symbolisme en France*, Paris 1976.

ENCKELL Magnus (Hamina, Finlandiya 1870 - Stockholm 1925). Uzun süre Paris'te yaşadı, gizemcilik alanında Edouard Schuré ve Sâr Péladan'ın, resim alanında da Puvis de Chavannes ile Carrière'in etkisinde kaldı. 1892 yılına doğru, yağlıboya, kurşunkalem ya da kömürkalem (füzen) resimlerinin hepsinin teması, Péladan'ın sevdiği ve Ernest Raynaud'un yazdığına göre "çok yüksek ereklilikte yeni bir insanın yetkin tipi" hüsnanın simgesi olan, kendi yalnızlıklarına sığınmış yeniyetmelerdi. Bir süre sonra Paris gizemciliğinden öğreneceği bir şey kalmadı. Bunun üzerine, 1894 yılında, Almanya ve İsviçre'den geçerek İtalya'ya gitti. Böcklin'in "melankolik ve şen" ilkçağını görerek etkilendi. 1900'e doğru,



MAGNUS ENCKELL: Kendi Portresi. 1891



MAGNUS ENCKELL: Düşlem. 1895

Sembolizmden ayrılp, ilk döneminin gizemciliğinin izlerini taşıyan Empresyonizminin parlak ve aydınlık fırça vuruşlarına dönüş yaptı.

S. Sarajas-Korte: *Les sources européennes du symbolisme finlandais*, Helsinki 1966.



JAMES ENSOR: *Isınmak İsteyen İskeletler*, 1889

ENSOR James (Ostende 1860 - Ostende 1949). Kendisini tanıyanlar için, Ensor'un anısı, babasının kabuklu hayvan dükkânının üzerinde bulunan Os-

tende'deki atölyesine bağlıdır. Bebek ve fetişlerden oluşan şaşırtıcı bir elden düşme eşya panayırı *İsa'nın Brüksel'e Giriş'i*nin (Entrée du Christ à Bruxelles)

kaynaşan kalabalığını çevreliyordu. Gönül gözüyle görme (meczip) yeteneği, kendisine göre, beşiğinde yattığı sırada, denize bakan açık pencereden büyük bir deniz kuşunun odaya girerek beşiğe çarpmasıyla



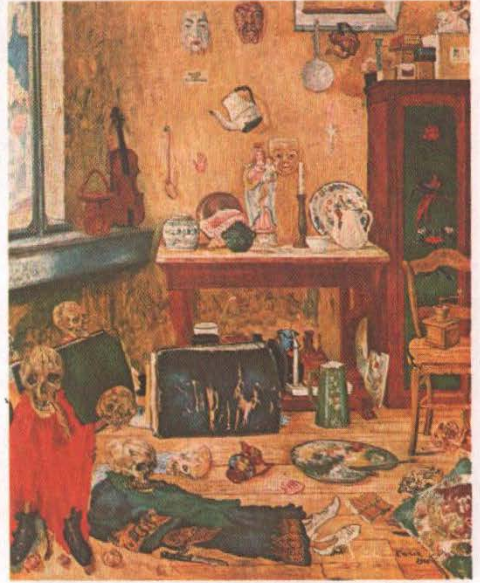
JAMES ENSOR: Kendi Portresi. 1885

başlamıştı. Ressamın imgelem gücünü besleyen öğelere, aile dükkânının deniz kabuklarını ve tavanarasına atılmış maskeleri ekleyebiliriz.

Ensor'un erken gelişmiş yeteneğine pek az sanatçı sahiptir. 1877'den itibaren Brüksel Akademisi'nde Stallaert ve Portaels'in gözetiminde resim dersleri izledi.

Konu bakımından olduğu kadar, ayrıntıları belirsiz bir ışık-gölge ve derin siyah renkler bakımından da empresyonist özellikler gösteren, son derece kişisel portreleri bu döneme aittir. James Ensor, Ostende'e geri dönmekte gecikmedi ve plajlarında insanlar kaynaşan, baloları ve karnavallarıyla ünlü bu hareketli kentte imgelem gücünü özgür bıraktı. "Ben Ostende'de bir cuma günü yani Venüs günü doğdum. Ben doğar doğmaz Venüs bana gülümseyerek yaklaştı, uzun süre göz göze kaldık. Burcu burcu tuzlu deniz kokuyordu Venüs." Ostende'in gündelik yaşamı, ona, sanatına belirgin özelliğini verecek olan bu mizahın ve Flaman açık hava eğlencelerine olan sevginin izlerini taşıyan kompozisyonlar esinlendirdi. Ona göre hem bir plastik bulgu kaynağı, hem de toplumsal ikiye bölünmüşlüğün simgesi olacak olan

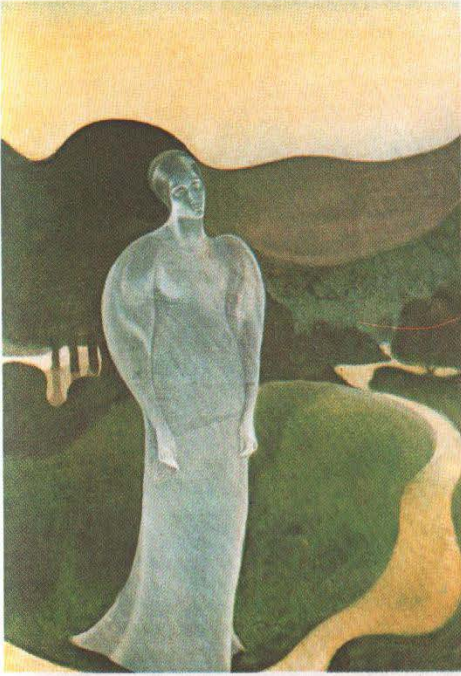
maskelerden yararlanmaya daha o zamanlar başladı. 1888 yılında gerçekleştirdiği *İsa'nın Brüksel'e Giriş'i*yle imgelem gücünü ve yeteneğini kanıtladı. O dönemde gravüre başladı. Bazı bakımlardan sembolist olan Ensor, ifade biçimi olarak empresyonistlere yakındır. Flaman imgelemi ve alaycı mizahı, Bosch ile Bruegel geleneği içinde yer alır. Daumier'nin sadık bir ardılı olarak, yönetim ve yargı organlarıyla, doktorlarla, yargıçlarla, jandarmalarla ve politikacılarla acımasız bir neşe içinde alay eder, gülünçleştirir onları. Kendisini de gülünçleştirir. Ününe karşın, kurucu üyelerinden biri olduğu Brüksel XX sergileri de aralarında olmak üzere sergilere sık sık kabul edilmedi ve 1898 yılında *la Plume*'de açtığı sergi başarısızlıkla sonuçlandı. Kendi içine kapandı ve yenileşme kaygılarına kapılmaksızın kendisi için önemli olan temalara döndü. Daha sonra, nihayet, gerçek üne kavuştu ve 1929 yılında, Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı'nda açılan parlak bir anma sergisinden (retrospektif) sonra baron unvanını aldı.



JAMES ENSOR: Atölyedeki İskeletler. 1900

P. Fierens: *Les dessins de James Ensor*, Bruxelles-Paris 1944 - P. Fierens: *James Ensor*, Paris 1943 - *Catalogue exposition au Musée National d'Art Moderne*, Paris 1954 - F.C. Legrand: *James Ensor, cet inconnu*, Bruxelles 1971 - F.C. Legrand: *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles 1971.

FABRY Emile (Verviers 1865 - Brüksel 1966). Ressam, dekoratör ve taşbaskıcı olan Fabry, Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi'nde Portaels'in öğrenciliğini yaptı. Sembolist şiir ve tiyatronun güçlü etkisinde kaldı ve sanatının belli bir döneminde çok belirgin bir biçimde Sembolizme yöneldi. Üslubu Blake ve Füssli'den etkilendi. 1892 yılında, Jean Delville ve Xavier Mellery ile birlikte *Sanat İçin* (Pour l'Art)



EMILE FABRY: Giriş. 1890

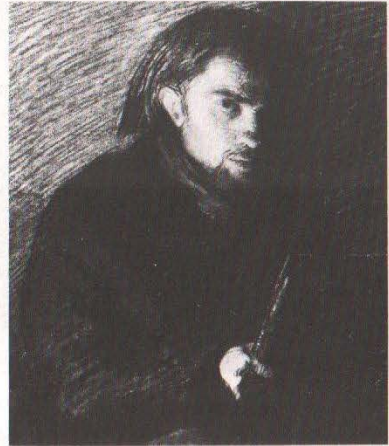
derneğini kurdu ve derneğin afişlerini yaptı. 1893 ve 1895 yıllarında, resimlerini Gül + Haç sergilerinde sergiledi ve idealist ressamlara katıldı. 1900 yılından itibaren, Brüksel Akademisi'nde öğretmenlik görevi aldı ve zamanının büyük bir bölümünü duvar bezemeciliğine ayırdı. Brüksel'deki Aubecq otelinin planları için mimar Horta ile işbirliği yaptı ve dostu Philippe Wolfers'in la Hulpe'daki villası için bezek tasarımları hazırladı; 1905-1925 yılları arasında, Brüksel'deki Théâtre Royal de la Monnaie için, Saint-Gilles, Laeken ve oturduğu Woluwe-Saint-Pierre kentlerinin belediye saraylarının resmi salonları için dekoratif freskler yaptı. 1914-1918 savaşı sırasında İn-

giltere'ye sığındı. Emile Fabry, sembolist dönemi boyunca, insanlığın yazgısının ağır bastığı alegorik resimler yaptı. Yüz yıl yaşamış olmasına karşın ölümden her zaman korktu ve geçen zamanı yansıtmaya çalıştı. Zaten yapıtlarının adları da anlamlıdır: *Hayatın Çağları* (Les Ages de la Vie), *Güze Değgin* (Automnal), *Davranışlar* (les Gestes), *Menziller ve Davranışlar* (les Etapes et les Gestes), *Yazgılar* (les Parques).

Fabry'nin üslubu çok kişiseldir: Kanlı-canlı varlıklardan çok heykelleri akla getiren, çok sert çizgili katı yüzler betimler. Gizemli ya da sanrılı karaltılar tualin dibinden iyice belirerek tablolarına garip ve büyüleyici bir hava verirler. Yüz yıl yaşayan Fabry hayatının son gününe kadar çalıştı.

Rétrospective, Emile Fabry, Hôtel communal de Woluwe-Saint-Pierre, 1965 - 1966 - *Hommage à Emile Fabry*, galerie de l'Ecuyer, Bruxelles 1970.

FANTIN-LATOURE Henri (Grenoble 1836 - Buré, Orne 1904). Babası İtalyan, annesi Rus asıllıydı. Genç yaşta Paris'e geldi ve eğitimi, düşselin (gerçek-dışının) betimlenmesini yüreklendiren belleğin eği-



HENRI FANTIN-LATOURE: Kendi Portresi. 1858

tilmesine dayandıran Lecoq de Boisbaudran'ın atölyesine girdi. Okul arkadaşları arasında hep dostu kalacak olan Cazin ve Legros da vardı. Whistler'le birlikte gittiği Londra'da önrafaelcilerin sanatından derinlemesine etkilendi. 1861 yılından itibaren, yapıtlarını natürmort, alegori, portre sergilerinde sergiledi, ve Manet ile dostluk bağları olduğu için,

1863 yılında, reddedilenler sergisine katıldı. Guerbois Kahvesi'ne giderek empresyonistlerle dostluk bağları kurdu. Bu dönemde, çağın edebiyat ve sanat hayatının değerli bir tanıklığı olan "Sungular" (Hommages) dizisini yaptı: Manet, Whistler, Legros, Duranty, Champfleury, Baudelaire ve kendisini bir araya getiren Delacroix'ya *Sungu* (l'Hommage à Delacroix); Verlaine, Rimbaud, Jean Aicard, Péladan'ın yer aldığı *Manet'ye Sungu*; Chabrier, Vincent d'Indy

rinde⁽¹⁾ yansıtır. Onun bu esine bağlılığı ve buradan kaynaklanan belirsiz ve bulanık hava, sembolist algının evrimine damgasını vurdu.

Mme Fantin-Latour: *Catalogue de l'oeuvre complète (1849-1904) de Fantin-Latour*, Paris, 1911 - M.E. Tralbat: *Richard Wagner im Blickwinkel fünf grosser Maler, Henri Fantin-Latour etc...* Dortmund 1965.

(1) İskandinav mitolojisine göre savaşta ölenleri cennete götüren peri kızları. (Çev.)



HENRI FANTIN-LATOURE: *Okuma*, 1877

ve Adolphe Julian'ın görüldüğü *Wagner'e Sungu*. Bununla birlikte, onu sembolist akıma en çok bağlayan özellik müzik temalarını konu edindiği kompozisyonlarıdır. Bir Wagner tutkunu olan sanatçı, *Prélude de Lohengrin* ve *Scène de Tannhäuser* gibi tablolarında bestecinin opera konularını işledi. *La Revue wagnérienne*'le işbirliği yapıp, dergide Bayreuth'ün büyük ustasıyla ilgili birçok pastel ve desen yayınladı. Ustanın müziğini *Ren'in Çiçek-Kızları*'nda, kendilerini saran sislerden çıkan ve solgun biçimleri mavimsi orman içinde beliren Walkiri'le-

FEURE Georges de (Paris 1868 - Paris 1928). Babası Hollandalı, annesi Belçikalı. Yeni Üslup (Art nouveau) ve çiçek kadın tapınmasına kendini adanmış sanatçı tipini temsil eden Georges de Feure Paris'te doğdu. 1894 yılında Chéret ile çalıştı; suluboyaları ilk iki Gül + Haç sergisinde çok beğenildi. 1900 Evrensel Sergisi'ndeki pavyonunun cephesini bezeklemesini ve mobilyalarını çizmesini isteyen Bing'le karşılaştı. De Feure çok yapmacık bir kadın tipini, grillerin egemen olduğu yumuşak renklerin uyumunda parıldayan en değerli malzemeleri -alaca somaki,



GEORGES DE FEURE: *Sonsuzluğu Arayan Kadınlar*. 1897'ye doğru.

GEORGES DE FEURE: *Kötülüğün Sesi*. 1895'e doğru.



fildişi, gümüş, kristal, yaldızlı ağaçlar- kullanarak, süslenme odasından başlayıp kendisini çevreleyen tüm dekorunu tasarladığı Parisli Kadın 1900 tipini yaratarak, ince ve yüksek nitelikli erotizm alanında Beardsley'in manevi mirasçısı oldu.

De Feure tiyatro dünyasına karıştı, Debussy ile dost oldu, *la Fée caprice* gibi duvar halısı taslakları çizdi, aralarında Marcel Schwob'un *Düşlerin Kapısı* (la Porte des rêves) olmak üzere birçok suluboya kitap resmi yaptı ve afişlerin yayımına büyük ölçüde katkıda bulundu.

G.P. Weisberg: "Georges de Feure's mysterious women. A study of symbolist sources in the writings of Baudelaire and Georges Rodenbach", in *Gazette des Beaux-Arts*, 1974.

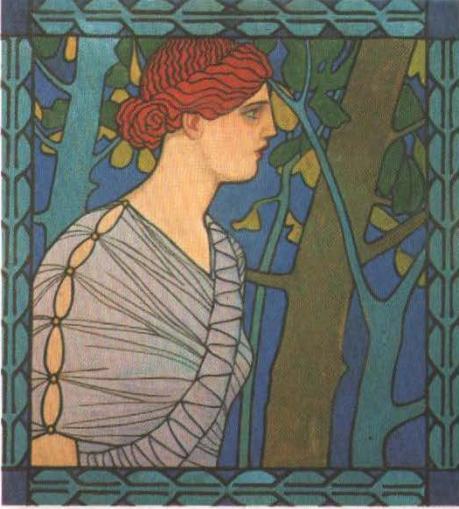
FILIGER Charles (Thann 1863 - Brest 1928). Filiger, Paris'te Colorassi'nin atölyesinde çalıştıktan sonra, 1889 yılında gittiği İngiltere'den bir daha ayrılmadı. İlk Pouldu'da oturdu, burada Gauguin, Emile Bernard, Schuffenecker, Sérusier ve yapıtlarını satın alıp kendisine 1.200 franklık düzenli gelir bağlayan Kont Antoine de la Rochefoucauld ile kar-



CHARLES FILIGER: *Kendi Portresi*. 1903'e doğru.

şılaştı. 1889 ve 1890 yıllarında bağımsızlar sergisinde yapıtlarını sergiledi. Emile Bernard, bu sergi dolayısıyla *la Plume*'de yayınladığı makalede *la Sainte endormie*'yi (Uyuyan Azize), "Giotto'ya özgü gerçek düş" olarak tanımladı. Filiger, kendisini "Öğrencim sayılabilecek olan Bay Filiger benim dostumdur. Kişilik olarak kendisine çok değer veriyorum, kendisine özgü ve modern bir sanatı var" sözleriyle Maus'a salık veren Gauguin'in desteği sayesinde, 1891 yılın-

da Brüksel'de açılan XX sergisine katıldı. 1892 yılında, ilk Gül + Haç sergisine katılanlar arasındaydı. Burada sergilediği, Bizans ikonalarından esinlenmiş gizemli guvaşlarını Alfred Jarry şöyle değerlendirdi: "Heykelliğini sürdüren Tanrı yaptı; hayvan devinimi



CHARLES FİLİGER: Sembolik Figür (Simgesel Yüz).

olmayan ruh; sanatçının, dönen deniz fenerinin yüzlerinden birini uçarken yakalayıp üzerine yerleştirdiği tual ya da derlemeci mantarı." Daha sonra, Remy de Gourmont'un isteği üzerine yazarın iki yapıtının ve Alfred Jarry'nin yönettiği *Ymagier* adlı derginin resimlenmesini üstlendi. Kendisini Sembolizmden uzaklaştıran geometrik üslupla ilgili araştırmalarını sürdürmek için Gauguin'in ve Pont-Aven okulunun peşini bıraktı. Giderek yalnızlaşan sanatçı, resim yapmak amacıyla Trégunc'ta bir hana çekildi.

C. Chassé: *Gauguin et le groupe de Pont-Aven, documents inédits*, Paris 1921 - W. Jaworska: *Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven*, Neuchâtel 1971.

GALLEN-KALLELA Alex (Pori, Finlandiya 1865 - Stockholm 1931). Romantizme adanmış bir gençlikten sonra, yeni resim eğilimlerini incelemek için 1889 yılında Paris'e gitti. O sırada, kuzey ülkelerinde egemen olan gerçekçi hareketi temsil ediyordu. Paris'teki günlerinden sonra, düşüncelerini paylaşmasa da sembolist hareketle ilgilendi. 1893 yılında, Munch'un dostu yazar Adolf Paule ile tanıştı ve onun etkisiyle Sembolizmi kabul etti. 1895 yılından

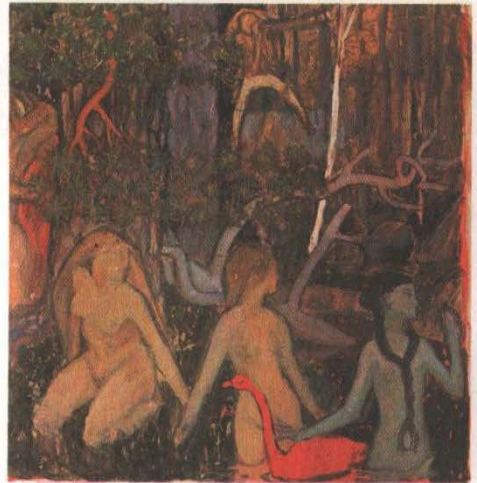
başlayarak, ulusal Kalevala destanını çok üslupçu bezeme tekniğiyle yorumladı. Araştırmaları aynı dönemde Sérusier'nin Fransa'da yaptığı araştırmalara yakındır. Adolf Paule, Gallen-Kallela'yı Berlin'de toplanmış bulunan modernistlerin metafizik anlayışlarına yaklaştırdı. Gallen-Kallela, bu kentte Edvard Munch'la aynı anda sergi açtı. Daha sonra, Jügend-



ALEX GALLEN-KALLELA: Sorunlar. 1894

til'in anlatım biçimlerini kabul ettiğini, grafik ve dekoratif sanatları incelemek amacıyla birkaç aylığına İngiltere'ye gittiğini görüyoruz. Son döneminde, Kalevala'nın izleklerine döndü, gerçekçilikten büsbütün ayrılarak, destanın gizemci bir havaya büründüğü tamamen sembolist anlayış içinde bu temaları yansıttı.

ALEX GALLEN-KALLELA: Tapio Bâkireleri. 1895



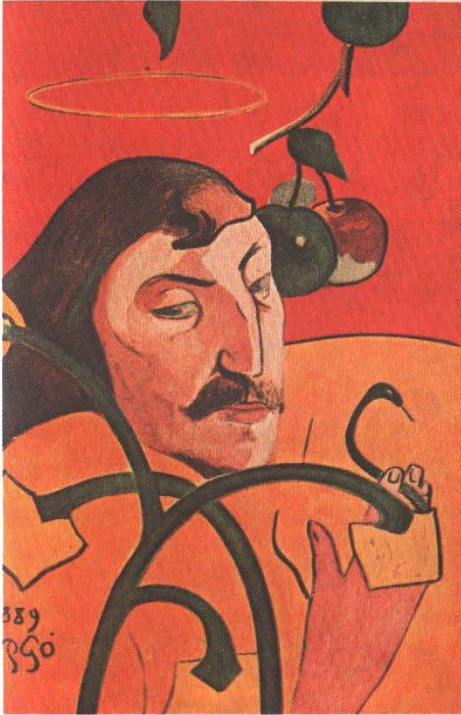
GAUGUIN Paul (Paris 1849 - Atuana, Markiz Adaları 1903). Annesi Aline, kadın özgürlüğü için yürüttüğü eylemle ünlü Flora Tristan ile doğumundan az sonra ölen bir İspanyol'un kızıydı. Aline 1846 yılında Clovis Gauguin'le evlendi. 1851 hükümet darbisine karışmış olmasından şüphelenilen Clovis, ailesiyle birlikte Peru'ya gitmek üzere gemiye bindi, ama bu ülkeye ulaşmadan öldü. Aline ve iki çocuğu Lima'ya vardılar, ve 1855 yılında Fransa'ya geri döndüler. Genç Paul denizci olmak istiyordu. 1865 yılında, Rio'ya giden bir üç direkli gemiye dümenci yamağı olarak bindi. Askerlik görevini donanmada yaptı ve 1871 yılında terhis oldu. Annesi 1867 yılında öldü.

Empresyonistler ve özellikle Pissarro ile ilgilenen uyanık bir koleksiyoncu ve bir sanat meraklısı olan

oyunmakta ve yılda kırk bin altın frank kazanmayı başarmaktadır. Bu nedenle çoğu empresyonist olmak üzere çağdaş ressamların yapıtlarını güzel bir koleksiyonda derlemeye başladı. Tanıştığı Pissarro onu resim yapmaya teşvik etti. İlk bir hevesli, daha sonra tutkulu bir sanatçı olarak, zamanla kendisini sanatına adamaya başladı ve Yeni Atina "topluluğu"yla ilişki kurdu, resimlerini empresyonistlerle birlikte sergiledi. Gelecekteki resimlerini esinleneceği ve bazı natürmortlarına örneklik edecek olan Japon



PAUL GAUGUIN: *Oviri (Yabanıl) Kendi Portresi*. 1893'e doğru

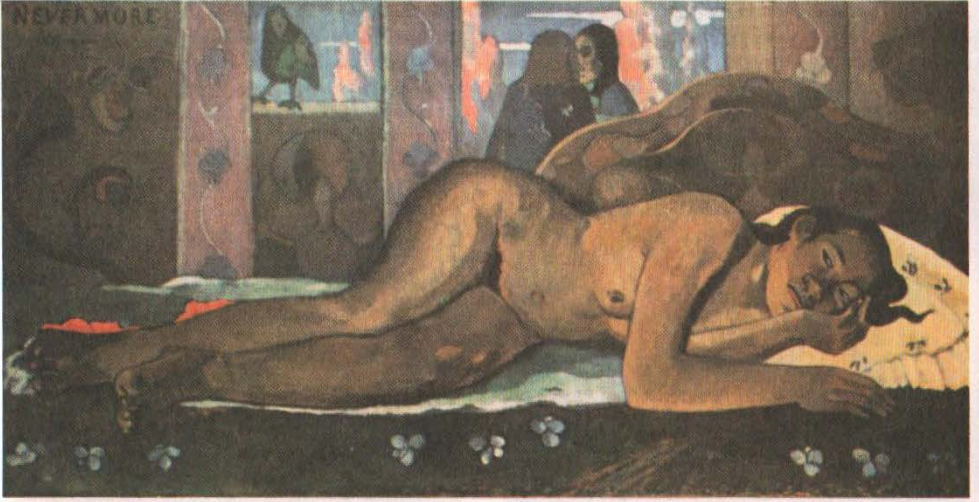


PAUL GAUGUIN: *Kendi Karikatür Portresi*. 1889

vasisi Gustave Arosa sanat tutkusunu Paul'le paylaştı. Onu borsa komisyoncusu olarak Bertin borsa ajansına yerleştirdi. Paul, yemeklerini yediği bir pansiyonda tanıştığı Mette-Sophie Gad adında genç bir Danimarkalıyla evlendi. Gauguin'in mutluluk dönemi değildir. Mutlu bir ailesi ve çocukları vardır. Borsada

estamplarını keşfetti. 1883 yılında, borsa işinden vazgeçip Bertin'den ayrılmak ve bütün zamanını resme vermek amacıyla ekonomik bunalımı bahane saydı, ve Pissarro'nun yanına gitti. Düş kırıklığına uğrayan karısı Mette çocuklarıyla birlikte ailesinin yanına Kopenhag'a döndü. Gauguin de onlarla birlikte gitti. Ama karısının ailesi kendisine kötü davrandığı için oğlu Clovis'i yanına alıp Fransa'ya dönmekten başka çare bulamadı.

Bundan böyle yoksulluğun sınırında güç bir yaşamı olacaktı. Ebedi gezgindi artık. 1886 yılında ilk kez İngiltere'ye gitti; arkadaşlarının söylediklerine göre, Pont-Aven'de "hayat neredeyse bedava"ydı: "Gloanece pansiyonunda aylığı 60 franka". Sürekli müşteriler arasında devrimci sanatçı sayıldı. Empresyonizmden uzaklaştı, renkleri canlılık kazandı, çizimleri sertleşti, görünüm belirginleşti. Ama kış yaklaşırken yollara düşmeyi düşlemeye başladı. Güneşi, denizlerin ötesindeki ülkeleri, "exotisme"i hayal ediyordu. Dostu Laval'la birlikte Panama'ya gitmek üzere gemiye bindi. Dönüşte Martinik'te durdu, ama sağlık durumu onu Fransa'ya dönmeye zorladı. 1888 yılında Pont-Aven'e geçti. Burada, kendisiñe araştırmalarını anlatacak olan Emile Bernard'la kar-



PAUL GAUGUIN: Asla O. Taiti. 1897

PAUL GAUGUIN: Nave Nave Moe: Dinlenme Sevinci. 1894



şılaştı. Hemen hemen aynı resimleri yaptılar, ve bu yarışmanın etkisiyle gelişme hızlandı. Kışın yaklaşması üzerine, kendisini Arles'a çağıran Van Gogh'un yanına gitti. Bu iki insan, karşılıklı hayranlıklarına karşın birlikte yaşamak için yaratılmamışlardı. Bir akşam, kendini denetlemeyi tamamen yitiren Van Gogh elinde bir usturayla Gauguin'in üzerine saldırdı, daha sonra evine dönüp kendi kulağını kesti. Bunun üzerine Gauguin Paris'e döndü, Voltair Kahvesi'ne gidip-gelmeye başladı ve Sembolist sanat çevrelerine kabul edildi. Bu hareketin içinde bulunan yazar ve sanatçıların (Aurier, Morice, Redon, Carrière, Moréas, Mirbeau) tartışmalarına katıldı. Mallarmé ona hayranlık duyuyor ve destekliyordu.

İlinda, büyük serüvenini yaşamak üzere Tahiti'ye, dünyanın öbür ucuna hareket etti. kendisine miras bırakan amcasının ölümü üzerine 1893 yılında Fransa'ya döndü, büyük bir sergi düzenledi ama umduğunu bulamadı, karısını ve çocuklarını görmek amacıyla son kez Kopenhag'a gitti, ama karısı Mette'ten beklediği anlayışı görmedi. Bunun üzerine bir kez daha Brütanya'ya gitti. Satışlar da umut kırıcıydı. Fakat gelecek paralara umut bağlayarak, 1895 yılında tekrar Tahiti'ye hareket etti. Yerli halkın onu hayal kırıklığına uğratmamasına, Tahitili kadınların uysal ve sevecenliklerine karşın, buradaki Fransızlar'da kendisini anavatandan kaçırılan bayağılıkları görüyordu. Haksızlıkları düzeltmek istedik-



PAUL GAUGUIN: *Te Rerioa*: Düş. 1897

Ama Gauguin bir yerde durmayı beceremiyordu. Poultu'ya yerleşmeden önce üçüncü kez Pont-Aven'e gitti.

Bununla birlikte, tedirgin edilmeden yaşayabileceği bir ülkenin özlemini çekiyordu. Dostlarını seferber edip yapıtlarını satışa çıkardıktan sonra, 1891 yı-

çe yöneticilerin öfkesini üzerine çekiyordu. Fransa'dan beklediği paranın gelişi gecikmişti, güç bir dönem yaşadı ve intihara kalkıştı. Tahiti'nin gizmini yitirdiğini düşünerek Markiz Adaları'na gitti. Fatu-Iva adasındaki Atuana'ya geldi. Temmuz 1901'de Charles Morice'e şunları yazıyordu: "Gelecek ay son

bir umutla hâlâ yamyam sayılabilecek Fatu-İva'ya yerleşmeye gideceğim. Bu tamamen yabancı ölgenin, bu eksiksiz yalnızlığın, imgelem gücümü gençleştirerek son coşku yalınımı ölümünden önce bana vereceğini ve yeteneğimi sınırlarına ulaştıracağını sanıyorum." Jandarmalarla, Katolik misyonun temsilcileriyle yeni dalaşmalar başladı. Giderek yerlileri Avrupalılar'a karşı daha çok savunmaya gayret etti, bu da yetkililerle sonu gelmez çatışmalara yol açtı. Tükenmiş, kimilerinin tedirgin edici davranışlarına, hattâ kinlerine hedef olmuş durumda, 8 Mayıs 1903 günü kulübesinde tek başına öldü.

Gauguin'in bunalım ve özelemleri konusunda bizi iki anahtar tablonun aydınlatılabileceğini söyleyebiliriz: Birincisi, 1897 yılında yaptığı *Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?* (D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?) adlı tablosu, 1898 yılı başlarında kendisini zehirlemeye kalktığı dikkate alınacak olursa, onun resimsel vasiyetnamesi, ölmeden önce gerçekleştirmek için bütün varlığıyla sarıldığı en son yaratısıdır. Bununla ilgili olarak şunları söyler: "Ölmeden önce, kafamda taşıdığım büyük bir resmi gerçekleştirmek istedim, ve bütün ay boyunca, geceyi gündüze katıp görülmemiş bir coşkuyla çalıştım." Son yılların bütün araştırmaları bu yapıtta özetlenmiştir. "Bütün düşüncelerinin,

istemektedir, ve bu ilkel yaşama dönüş, Gauguin'in zamanında henüz çekirdek halinde olan sanayi uygarlığına karşı çoğumuzun hissettiği tiksintinin bir habercisidir.

Kar Altında Bröton Köyü (Village breton sous la neige) adlı ikinci tabloyu, şair Victor Segalen ölümünden sonra ressamın kulübesindeki resim sehpa-sının üzerinde buldu. Bu resme dayanarak, sanatçının ölmeden önce, Avrupa ülkelerini özlediği ve bunları yaşatmak gereksinimi duyduğu sonucuna varıldı. Fakat Germain Bazin'e göre gerçek farklıdır: "Gauguin yalnızca modele göre çalışmıştır. Fakat bu tablo ile, Tahiti'ye dönmeyen, 1894 yılı kasım-aralık aylarında Brötanya'da yaptığı resimler arasında yakın benzerlikler vardır... 1894 kasım ve aralık aylarında Brötanya'ya çok kar yağdı... Ama Gauguin bu tabloyu Atuana'da tekrar ele almak gereksinimini hissetti; gerçekten de, resimdeki gökyüzünde görülen gri-mavi ton ile pembe, ressamın Markiz Adaları'ndaki paletinde bulunmaktadır."

Gauguin'le resim, nesnesini çokten değiştirdi. Dış dünyayı betimlemek yerine, ressamın iç dünyasına döndü. Gauguin kuramını birkaç özlü cümleyle açıklamaktadır: "İnsanların yazılarına bakıp kimine içten, kimine de yalancı denilebilir; niçin... çizgiler ve renkler bize sanatçının kişiliğine ilişkin ipuçla-



PAUL GAUGUIN: *Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?* 1897

duygularının, bunalımlarının özeti olacaktı bu, der Georges Boudaille, Sonsuza dek yanıtsız kalacak bir büyük soru ve aynı zamanda bir yaşam felsefesi." 4,50 m. uzunluğu ve 1,70 m. yüksekliği ile alışılmış boyutlu bu uzun tablo, insanlığın yazgısı üzerine umutsuz bir düşünme eylemi ve uygarlığımızın reddidir. Gauguin, çağına olduğu kadar, greko-latin uygarlığımıza ve usculuğumuza karşı çıkmaktadır. Bir barbar, Rousseau'nun gözdesi "İly Yabancı" olmak

rı vermezler mi? Doğru çizgi sonsuzu verir, eğik çizgi yaratıyı sınırlandırır." İmgelem gücü haklarına yeniden kavuşur; Cézanne'nin uyarısı ve Emile Bernard'ın sunduğu örnek, seçtiği yeni yolda doğrular onu. Bunun dışında, görünür olanla yetinmez ve kutsala döner. Bir başka gerçeğin gizemine karşı duyarlıdır, ve Tahiti'de Hristiyan ikonbilimine bir "mahori" yorumu getirecektir. *Noa-Noa* adlı tablosunda Tahiti inançlarına başvurur.



GAUL GAUGUIN: Mahana No Atua: Tanrı Günü. 1894

René Huyghe'le birlikte şöyle bir sonuca varabiliriz: "Pek az insan böyle kendi zamanının dışına çıkarak, tehlikeli ama zorunlu bir geri çekilmeyi cesaretle sağlayarak, Gauguin benzeri geleceği önceden sezebilmiştir: Resme kendi has özelliğini kazandırmak için onu görünenin sınırlamasından kurtararak, kübizmden soyut sanata uzanan güçlü akıma yollar hazırladı; resmin telkin edici ve böylece ruhun gizlerini sezdirici bir nitelik kazanması için betimleyiciliğinden vazgeçmesini isteyerek... bilinçaltının sınırlarını aşmayı denediği zaman, Fovizm ve Ekspresyonizmden Sürrealizme geçen anlatımsal akımın gelişmesine katkıda bulundu."

C. Morice: *Paul Gauguin*, Paris 1919 - J. Rewald: *Paul Gauguin*, Paris, Londres et Toronto 1938 - E. Bernard: *Souvenirs inédits sur l'artiste Paul Gauguin et ses compagnons*, Lorient 1941 - M. Malingue: *Gauguin, le peintre et son oeuvre*, Paris 1948 - J. Leymarie: *Gauguin*, Lausanne 1950 - B. Dorival: *Paul Gauguin*, Paris 1954 - G. Wildenstein: *Gauguin, sa vie, son oeuvre*, Paris 1958 - R. Huyghe: *Gauguin*, 1959 - G. Boudaille: *Gauguin*, Paris 1963 - W. Jaworska: *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Neuchâtel 1972.

GRASSET Eugène (Lozan 1841 - Sceaux 1917). Fransız vatandaşlığına geçmiş olan bu İsviçreli, kendini özellikle grafik sanatlarla adanmadan önce Viollet-le-Duc'ün yönetiminde ilkin mimarlık öğrenimi gördü. Ama değişik alanlarda da pek ender görülen bir ustalık gösterdi: Vitray, mobilya, kumaş, duvar kâğıdı, taşbasması. O dönemde çok moda olan Japon gravürlerini tutkuyla inceledi. 1883 yılında, *la Légende des quatre fils Aymon* (Dört Aymon Oğulunun Efsanesi) için yaptığı kitap resimleriyle birlikte ortaya çıkan arabeskerin (girişik bezeme) karıştığı üslubu üzerinde Ukiyo-e'nin belirleyici bir etkisi olmuştur. 1892 yılında Gül + Haç sergisine (Salon de la Rose + Croix) katıldı ve resimlerini Brüksel'de Libre Esthétique'te (Özgür Estetik) sergiledi. Paris Resim Okulu'nda öğretmen olan bu doğa aşığı bu alanda Gallé'ye yetti ve 1897 yılında *Bitki ve Bezekcil Uygulamaları* (la Plante et ses applications ornementales) adlı, bitkiyi Yeni Üslup'un temel ögesi olarak gösteren bir kitap yayınladı. Zaten vitrayları da her zaman kadın ve çiçekten esinlenmiştir. Giderek taşbasması, afiş ve kitap resimleme alanında uzmanlaş-



EUGÈNE GRASSET: *Bahçede Genç Kadın*.

tı; kitap kapakları ve amblemler çizdi.

Bernard Champigneulle onunla ilgili olarak şunları yazmaktadır: "Guimard gibi, Van de Velde ve daha başkaları gibi, Yeni Üslup'un çekiciliği, onun bir işlevselci olarak ortaya çıkmasına engel olmadı. Zanaatı öğütleyen İngilizler'in tersine, sanayinin dünyayı giderek istila ettiğini ve bezekçinin ne denli sanatçı olursa olsun sanayiye göre çalışması gerektiğini anladı."

C. Lemonnier, G. Kahn, C. Saunier: *Eugène Grasset et son oeuvre*, Editions de La Plume, Paris 1905.

GROUX Henry de (Brüksel 1867 - Marsilya 1930). Ressam, mimar ve taşbasımcı olan Henry de Groux, yapıtlarını ilkin *l'Essor*'da daha sonra da Octave Maus'un Brüksel'de kurduğu XX'ler Topluluğu'nda sergiledi. Daha ilk yapıtlarından itibaren, ateşli hayranlıkların ve çok sert eleştirilerin hedefi oldu. Ve bunun neden olduğu tartışmalar saygınlığını pekiştirdi.



HENRI DE GROUX: *Lohengrin*. 1908

1888 yılında, büyük başarı kazandığı oranda ağır eleştirilere hedef olan "*Hakarete Uğrayan İsa*" (le Christ aux outrages) adlı tablosunu yaptı. İlk Brüksel'de sergilenen bu tablo, 1892 yılında Paris'te sergilenince birçok ressam ve yazarın hayranlığıyla karşılandı. Henry de Groux, çağının trajik niteliğini en iyi yorumlayan ressam olarak kabul edilir. Allegorik, dinsel ya da tarihsel kompozisyonlardan sonra, büyük boyutlu resimlerinde olduğu kadar canlı tonların ağır bastığı pastellerinde de 1914-1918 savaşının tanığı oldu: Korkunç yağma, yangın, mültecilerin göçü sahnelerinde ölü ve iskelet yığınları.

Birçok taşbasma dizisi oydu, *Péladan'ın Gizli Kitabı* için resimler yaptı; Baudelaire ve Wagner'in büstlerini yonttu.

M. Schmitz: Henry de Groux, Bruxelles 1943.

GUAL QUERALT Adria (Barselona 1872 - Barselona 1944). Sembolizm İberik ülkelerinde pek az yan-

adlı bir kitap yazıp örnekelci anlayışa göre resimledi, "Teatro intimo"yu kurdu ve XIX. yüzyılın son yıllarında yönetmen ve dramatik sanatlar öğretmeni olarak kendini kabul ettirdi.

Tiyatro alanında reform yapmaya çalıştı ve tiyatronun en ilginç yenileştiricilerinden biri sayıldı. Öyle ki, Barselona'da yaptığı çalışmalar nedeniyle Jacques Copeau'yla karşılaştırılır. Gerçekten de, tiyatroyu Natüralizmden kurtaran, dekor ve aktörün oyun tarzının sürekli olarak sadeleştirilmesine yönelik Avrupalı yönetmenler arasında yer almaktadır. Çalışmaları, simbolist hareketin bir parçası görünümündedir. Gerçekten de, yalnızca Wagner'e karşı büyük bir hayranlık beslemekle kalmadı, fakat Paul Fort'un Théâtre des Arts'daki ve Lugné-Poe'nun Théâtre de l'Oeuvre'de deneylerini gördü. Giriştiği tiyatro reformunda Maeterlinck'ten yola çıktı: Pompeu Fabre'nin Katalan geleneğine uygun olarak *L'Intrusé* (Çağrılmadan Gelen) İspanya'da sahneye koyan ilk kişi oldu. Maeterlinck'e olan bu bağlılık birkaç yıl sürdü. Katalanlar, onun ve oyuncularının sayesinde,



Adria Gual Queralt: Çiy. 1897

daş buldu. Katalonya'da bu hareketten yana olduğunu söyleyebilen bir tek ressam buluyoruz.

Pedro Borell'in öğretmenliğini yaptığı Barselona Güzel Sanatlar Okulu'nun derslerini izledikten sonra, babasının kurduğu taşbaskı (litografya) atölyesine girdi ve burayı 1901'e kadar yönetti. Tiyatroyla ilgilenen Adria Gual Queralt, *Nocturn*, *andante morat*

Intérieur ve *Monna Vanna'yı* görmek olanağına kavuştular. 30 Ocak 1899 günü, kurucusu olduğu *Teatro Intimo*, *Intérieur* ile Gual'ın oyunu *Blancafor*'un sahnelendiği, *Maeterlinck için savaşım* adlı bir dizi gösteri sundu. Gual aynı zamanda Sembolizmden doğrudan etkilendi: İlk oyunu *Silenci* (1898), Maeterlinck'in *L'Intrusé*'ünü anımsatır.

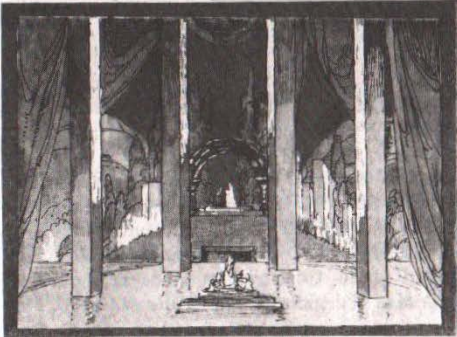
Gual, otuz yıl içinde, Katalan dramatik sanatını Avrupa düzeyine çıkardı. Barselona'da bir tiyatro okuluyla bir tiyatro topluluğunu ayakta tutarak, Ibsen, D'Annunzio ve Pirandello'yu İspanyol halkına tanıttı. 1930'dan itibaren önemli bir düşüş gösterdi, ama adı Katalonya'da tiyatrosunun çağcillaştırılması hareketinin öncüsü olarak kaldı. Öte yandan, Barselona'da sinemayla etkin bir biçimde ilgilenen ilklerden biri olduğunu da belirtmemiz gerekir. 1914 yılında, sanayici Lorenzo Mata'yla birlikte bir yapım-



Adria Gual Queralt'ın Portresi.

evi kurdu. Aralarında Calderon'un *El Alcade de Zalamea*'sının sinemaya uyarlaması da olmak üzere dört film yönetti.

ADRIA GUAL QUERALT: Bir Tiyatro Dekorü için Taslak.



Bunun yanı sıra, dönemin Yeni Üslup akımında yer alan resim ve grafik yapıtlarıyla Katalan modernist hareketinin en önemli kişisidir.

1894 ve 1896 yıllarında Barselona Güzel Sanatlar Sergileri'nde yer aldı, aynı kentin düzenlediği afiş yarışmasına katıldı. Léon Deschamps *la Plume* dergisinde hakkında yazılar yayınladı. Reklam afişleri çizdi; yaşamını altüst etmeye gelecek yakışıklı prensi bekleyen, Aman-Jean'inkileri andıran, kısıp gözlü, yandan görünen düşçül genç kadınların yer aldığı kompozisyonlar yapmayı sürdürdü.

Catalogue *Le symbolisme en Europe*, Paris 1976.

HAWKINS Louis Welden (Esslingen, Wurtemberg 1849 - Paris 1910). Fransız vatandaşlığına geçmiş

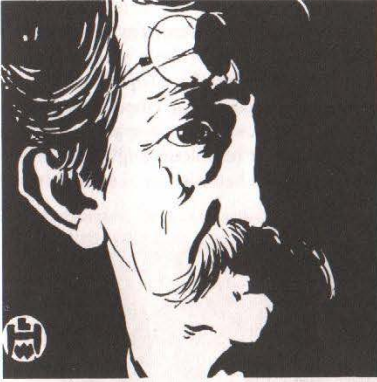


LOUIS WELDEN HAWKINS: Séverine. 1895

İngiliz anababadan Stuttgart'ta dünyaya gelen Hawkins eğitim gördüğü Paris'te Bouguereau'nun, Jules Lefebvre ve Gustave Boulanger'nin öğrencisi oldu. Bu akademik ressamlar ona hünerli bir sanat, dönemin klasik resmine özelliğini veren özenli ve perdahlı çalışma tarzını öğretiler. Yazar George Moore'un kuzeni olan Hawkins, Whistler'e rastlayınca

Empresyonizme kaydı. İki eğilimi birleştirmiş olması en önemli özelliğidir. Resimlerini Fransız sanatçılar sergisinde ve daha sonra da Gül + Haç sergisinde sundu; ömrünün sonuna kadar resimlerini Güzel Sanatlar Ulusal Derneği'ne gönderdi.

Konuları genellikle manzara ya da tarihsel resimler dışında kalan, duygusal bir gerçekçilikle işlediği genel konulardır. Ama, "merhamet ve toplumsal



LOUIS WELDEN HAWKINS: Kendi Portresi.

dayanışmanın havârisi", altın sarısı bir fon üzerinde bir Bizans bákiresi gibi sunulan inançlı feminist *Séverine* örneğinde görüldüğü gibi önrafaelci etkiler taşıyan bazı portrelerinde daha özgündür.

Dönemin yazın çevresiyle ilişki kurdu, Mallarmé, Laurent Tailhade, Paul Adam, Jean Lorrain, Robert de Montesquiou ile görüştü. Carrière, Rodin, onu kendilerinden biri sayan Puvis de Chavannes gibi sembolist esinli sanatçılarla dost oldu.

Catalogue *Le symbolisme en Europe*, Paris 1976.

HEBERT, Antoine-Auguste-Ernest (Grenoble 1817 - La Tronche, Isère 1909). David d'Angers ve daha sonra Paul Delaroche'un öğrencisi. 1839 sergisine katılan *Tasso Hapishanede* (Le Tasse en prison) adlı tabloyla ilk başarısını elde ettikten sonra yirmi iki yaşında Roma Büyük Ödülü'nü kazandı. Ama asıl ünü ona *Sıtma* (La Malaria) getirdi. Bu acı çeken kadının dönemin biricik ülküsünü temsil ediyordu. Herbert her şeyden önce bir klasik ressam olmasına karşın, uzun meslek yaşamı boyunca Sylphide'ler⁽¹⁾, odalıklar ve Ophelia'lar, lirik ve coşkulu bir hava içinde her türlü acılı ve yalın kadın yüzleri betimlediği için sembolistler arasında yer almayı hak etmiştir.

(1) Hava perisi; dal gibi kadın. (Çev.)



ANTOINE-AUGUSTE-ERNEST HEBERT: *Ophélie*.

HENNER, Jean-Jacques (Bernwiller 1829 - Paris 1905). Alzas kökenli olan Henner, on iki yaşında ilkin Altkirch'li bir ressamın, Gutzwiller'in atölyesine girdi, daha sonra Strasbourg'da Gabriel Guérin'in yanına geçti. 1847 yılında Paris'e gelip Güzel Sanatlar Okulu'na girdi ve Drolling ile Picot'nun atölyelerinde çalıştı. 1858 yılında, *Habil'in Cesedini Bulan Adem ve Havva* (Adam et Eve retrouvant le corps d'Abel) tablosuyla Roma Ödülü'nü kazandı. Koyulukların içinden yüzler ya da aydınlığın içinde ışıltıyan çıplaklar belirginleştiren çok özel tarzı kısa zamanda büyük bir başarı kazanmasını sağladı. Düşünceli genç kızları, çeşme başındaki Nympha'ları⁽¹⁾ bitkin Magdalena'ları⁽²⁾ acılı nitelikleriyle onu sembolist harekete bağlarlar.

(1) Peri-tarıncı. (Çev.)

(2) Peri-Madeleine, Sainte-Marie, Azize Meryem, Mecedelli Meryem, İsa'ya yakın olan kadınlardan biri. (Çev.)

HODLER Ferdinand (Berne 1853 - Cenevre 1918). Yoksul bir ailenin çocuğudur. Babası marangoz, annesi Berne hapishanesinde açşıydı. Yedi yaşında babasını, on dört yaşında annesini yitirdi. Berne'den ayrılıp Cenevre'ye gitti. Bu kentten Güzel Sanatlar Okulu'nda, Ingres'in öğrencisi ve Corot'nun dostu



FERDİNAND HODLER: Kendi Portresi.

Savaşçılar Alayı'nda (le Cortège des lutteurs) (1884) ortaya çıktı. Ama *Gece* (la Nuit) (1890) onun büyük sembolist yapıtıdır. Gül + Haç sergisinde sergilenen *Düş Kırıklığına Uğramışlar* (les Déçus) ve beyazlar giyinmiş beş kişinin bir sıra üzerine yan yana oturduğu *Yaşam Yorgunları* (les Las de vivre) gibi tarihsel ve sembolist konuların betimlemelerinde gördüğümüz, benzer biçimlerin yinelenmesi ilkesine dayalı benzerlik kuramını bu yapıtında tamamen uyguladı.

Hodler, büyük duvar kompozisyonlarının dışında, 1914 yılında Reims katedralinin yanmasını protesto eden İsviçreli sanatçılara kendisiyle birlikte önderlik eden arkadaşı, mimar James Vibert'inki de aralarında olmak üzere çok sayıda portre yaptı. Özellikle İsviçre manzaralarını resimledi; dağların, göllerin, çiçeklenmiş ağaçların betimlemesini ender bir başarıyla



FERDİNAND HODLER: *Gece*.

Barthélemy Menn'in yönetiminde altı yıl çalıştı. Yıllar boyunca, yoksulluğa, düşmanlıklara ve anlayışsızlığa karşı savaşmak zorunda kaldı. Sırayla Calame ve Diday ödüllerini kazandı. Bir İspanya yolculuğu yeni ufuklar keşfetmesine ve görüşlerinin boyut kazanmasına olanak sağladı. Velazquez, Holbein ve Raffaello'nun tablolarına hayran kalıp bu ustalardan etkilendi. 1884 yılında, ateşli Wagner ve Baudelaire meraklısı Cenevrelî sembolist şair Louis Duchosal'a tanıştı. Bu tanışma araştırmalarının gelişiminde belirleyici oldu. O zamana kadar ışığın renge ağır bastığı manzara resimleri ve arkadaşlık ettiği marangoz, saatçi ve ayakkabıcı gibi zanaatkârlardan esinlendiği "genre"⁽¹⁾ sahneleri yapmıştı.

Çok kişisel bir sembolist üslûba ulaşmak için dogmacı gerçekçilikten yavaş yavaş uzaklaştı. Sembolist görüşleri, katı bir düzenlemede simetrisinin egemen olduğu bir anıtsal sanata uydu. Bu yeni tarz ilk kez

la gerçekleştirdi. François Fosca bu bağlamda şunları yazmaktadır: "Turner'den bu yana dağın yapısını, kaya kitlelerinin yığılmasını, dorukların gökyüzündeki girinti ve çıkıntılarını, tepelerin insan dışı büyüklük ve sürekliliğini hiç kimse Hodler gibi yansıtamadı... Hodler'in bunları bunca iyi yansıttasının nedenini kendi yaşamında bulabiliriz: İnatçı ve direşken bir çalışmanın simgesi olan yaşamı, anlayışsızlığa, yoksulluğa, kötü niyetlere, sinsi kıskançlıklara karşı savuşımla geçmişti." Sanatı her şeyden önce İsviçreli'dir. Ülkesinin büyüklük ve özel niteliklerini güçlü bir şekilde yansıtmak, Ortaçağ ve Rönesans ustalarından esinlenerek bunları yüceltmek istedi: Savaşçı ve ücretli askerleri betimlediği *Marignan Geri Çekilmesi* ve şenliklerini resimlediği *Savaşçılar Alayı* örneklerinde olduğu gibi. Buna karşılık, gizemci kompozisyonları, bir sungu hareketiyle kollarını uzatan bir çıplak kadının görüldüğü *Sonsuzla Uyuşum*

(1892) tablosunda özellikle belirginleşen kamutanrı-cı (panteist) bir idealizmden geçerek bizi bir düş ev-renine götürürler.

Konuyu bağlamak üzere, Jean Rudel'in *Sanat ve Modern Dünya*'da yer alan yargısını aktaralım: "Hodler'in yapıtları bizi, çizgilerin ısrarlı etkisinin kişileri gerçek sorunlara dönüştürdüğü yeni bir resim dünyasına sokar: Ortaya kesinlikle uygun biçimler koymak, Pont-Aven sembolistinin düşünceleriyle bir ölçüde buluşarak Yeni Üslûp'a yönelen bir tarzı gerçekleştirmek kaygısına uygun düşen bir özellik."

C. A. Loosli: *Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass, IV t.* Berne 1921 - 1924 - W. Hügelshofer: *Ferdinand Hodler*, Zurich 1952 - J. Brüscheiler: *Ferdinand Hodler im Spiegel der Zeitgenössischen Kritik*, Lausanne 1971 (Almanca ve Fransızca baskı) - P. Selz: *Ferdinand Hodler*, Berkeley 1972.

- (1) Portre, manzara, deniz ve tarihsel konulu resimlerin dışında kalan resim türü - ev içi, natürmort ve hayvan resimleri, vb. - (Çev.)

HOFMANN Ludwig von (Darmstadt 1861 - Pillnitz 1945). Öğrenimine, amcası tarih ressamı Heinrich Hofmann'ın öğretmenliğini yaptığı Dresden Akademisi'nde başladı, sanat eğitimini daha sonra Münih ve Ferdinand Keller'in yönetiminde Karlsruhe'de ta-

mamladı. 1889 yılında geldiği Paris'te, üslûbunda Puvis de Chavannes ve Hofmann'ın etkilerini taşıyan Albert Besnard'ı keşfetti. 1890'dan itibaren Berlin'e yerleşti ve Anton von Werner'in yönettiği Berlinli Sanatçılar Birliği'ne (*Verein Berliner Künstler*) karşıt olarak Max Liebermann'ın kurduğu XI Toplu-luğu'nun üyesi oldu. 1892 yılında, Münih'te, üslûbu üzerinde belirgin bir etkisi olan Hans von Marés'nin yapıtlarının çekimine kapıldı. Tablolarının konuları genellikle semolistlerde görülen konular-dır: Gerçek dışı bir dünyanın yereldiği çobanlı ve kırsal manzaralar, bir mitoloji dünyası. Biçimsel bir güzellik gerçekleştirmek isteyen Hofmann, işlediği sembolist konulara örtülü bir cinsel nitelik vermek için Yeni Üslûp'tan esinlendi. Tablolarından bazı-larını, konularının bütünlüğüne bir erotik anlam ve-ren bezekli bir çerçeve içine yerleştirdi. Kapalı an-lamlı kadın resimleri, düş ve özlem dolu bir kösnül-lüğün belirgin olduğu bir Sembolizmin etkilerini ta-şır.

1903 yılında Weimar Güzel Sanatlar Akademi-si'ne öğretmen olarak atandı. Bu dönemde kendisi-ne saray tiyatrosunun, Weimar Müzesinin salonları-nın bezeklenmesi gibi büyük çalışmalar ısmarlandı. Çağının çoğu ressamı gibi hem gravürü, hem de çi-zimciydi. Hugo von Hofmannsthal, Stephan George ve Theodor Daubler gibi dostlarının yapıtlarını re-simledi.

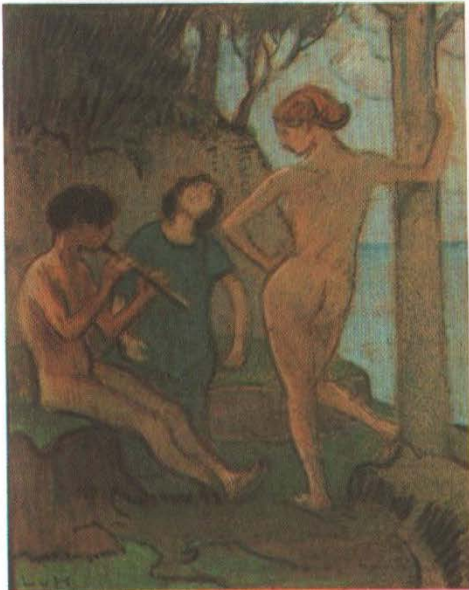
O. Fischel: *Ludwig von Hofmann*, Bielfend und Leipzig 1903 - H.H. Hofstatter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1973.

HUNT William Holman (Londra 1827 - Londra 1910). Hunt'un sanatçı olması için hiçbir neden yoktu. Babası ambar şefiydi, ailesinin tek tutkusu onu ticaret ve Londra Kenti'ne⁽¹⁾ yönlendirmektir; bu

William Holman Hunt'un Portresi: J. Ballantyne

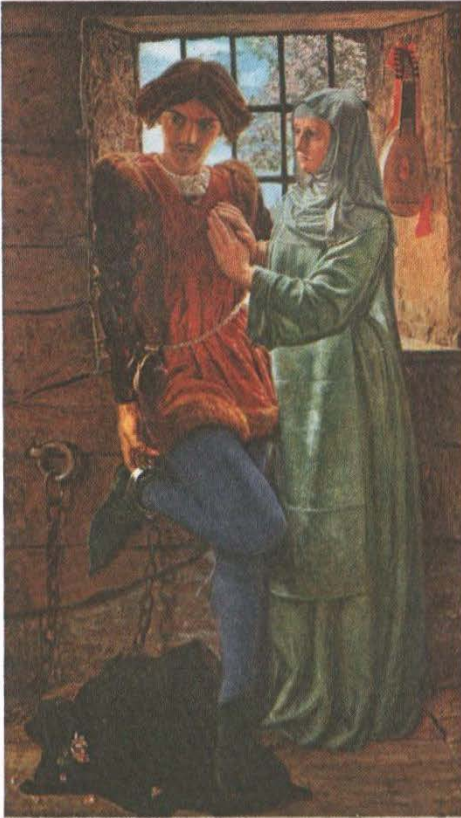


LUDWIG VON HOFMANN: *Pastoral Sähne*.



nedenle, 1841 yılından itibaren onu Londra'da bir işyerinde memur olarak görüyoruz. Bununla birlikte boş zamanlarında resim yapıyordu. 1844 yılında, bir deneme dönemi için Royal Academy School'a kabul edildi. Burada, o sırada on altı yaşında olan John Everett Millais ile dost oldu. 1848 yılında, modellerin doğadan alınmasını savunan Ruskin'in yeni kuramlarına göre tasarladığı *The Eve of St Agnes* (Azize Agnes Arifesi) adlı tablosunu Royal Academy'ye sundu. Sergiyi gezen Rossetti tabloyu görünce heyecanlandı ve Hunt'tan kendi öğrencisi olmasını istedi. Sonuçları bakımından çok önemli bir karardır bu. Çünkü, dersler, Ruskin'in yazılarının etkisi altında akademik ilkelerin reddi ve Rossetti, Millais ve Hunt'un *Pre-Raphaelite Brotherhood'u* (Önrafaelci Birlik) kurmalarıyla sonuçlanan tartışmalara olanak sağladı. Hunt kendine çizdiği yolda çalışmalarını sürdürdü. Öteki önrafaelciler gibi, konularını İtalyan

WILLIAM HOLMAN HUNT: *Claudio ve Isabella*. 1850



Rönesansı'ndan aldı ve sembolistler gibi ülküselleştirildiği doğadan esinlendi. Daha sonra, 1855'te, kutsal resme bağlandı. *The Light of the World* (Dünyanın Işığı) dönemin dinsel simgesi gibiydi. Kutsal Kitap konularının modellerinin "doğa kadar gerçek" olması için üç kez Kutsal Topraklar'a gitti. *The Shadow of the Death* (Ölümün Gölgesi) adlı tablosunda olduğu gibi, simgelerle dolu dinsel temalar yapıtına egemen olmayı sürdürdü. Yaşamının sonunda doğru ilk esin kaynaklarına, *Lady of Shalott* ya da *Isabella*'da daha yazınsal temalara dönüş yaptı.

1905 yılında, başlattıkları hareket hakkında temel bilgi kaynağı olan *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (Önrafaelcilik ve Önrafaelci Birlik) adlı bir kitap yayınladı.

(1) *City of London*: Londra'nın iş ve bankacılık merkezi. (Çev.)



FERDINAND KELLER: Kendi Portresi. 1889

W.H. Hunt: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, London 1905-1906 - T. Hilton: *the Pre-Raphaelites*, London 1970 - J. Ruskin: "*Le pré-raphaélisme* (1854)", in *L'Energumène*, 1976.

KELLER Ferdinand (Karlsruhe 1842 - Baden-Baden 1922). Çocukluğundan itibaren sanatlara karşı erken eğilimler gösterdi, modele göre taslaklar ve çalışmalar yaptı. Yirmi yaşında Karlsruhe Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi ve burada, Hans Thoma gibi, Johann Wilhelm Schirmer'in yönetiminde öğrenim gördü. 1866 yılında İsviçre ve Fransa'ya yolculuklar yaptı, sonra 1867-1869 yılları arasında iki yıl Roma'da oturdu ve bu sırada Anselm Feuerbach'la tanıştı. İtalya'dan daha sonra büyük tarihsel kompo-



FERDINAND KELLER: Böcklin'in Gömütü. 1901-1902

zişyonlarında yararlanacağı birçok manzara ve kişi çalışmaları getirdi. Her şeyden önce bir tarih ressamı olan sanatçı, bu alanda ünlü Avusturyalı ressam Hans Makart'ın adından yakıştırma "Baden'li Makart" lâkabıyla anılır.

1900'e doğru Böcklin'den etkilendi ve onun gibi ilkçağ mitolojisinden alınmış temalardan esinlendi. Romantik anlayışa göre yapılmış manzara resimlerinde, sık ormanların çevrelediği, üzerinde kuğular yüzün bir gölün kıyısında flüt çalan çobanlı kişiler



FERNAND KHNOPFF: Oksamalar. 1896

yer alır. Melankoliye gömülmüş sisli bir boğazdan kara servilerle sarılmış gizemli bir kapının belirmediği Böcklin'in Gölümü adlı tablosunda görüldüğü gibi, bu Narkissos mitosu ya da ölü tapıncı çağrışımından büyüsel bir hava yayılır. Böcklin'in Ölümler Adası'nın bir transpozisyonudur bu tablo ve sanatçının bu us-taya duyduğu hayranlığın bir sungusudur.

F.W. Gaertner: Ferdinand Keller, Karlsruhe 1912.



FERNAND KHNOPFF: Aziz Antoine'ın Günah Eğilimi. 1883

KNOPFF Fernand (Grembergen-lez-Termonde 1858 - Brüksel 1921). Dönemin eleştirmenlerince Belçika'nın büyük simbolist sanatçısı olarak kabul edilen Khnopff, Heidelberg kökenli zengin bir Ar-denne'li ailenin çocuğudur. Çocukluğu, kendisini belli bir melankoliyle etkilemiş olan Bruges'te geçti. Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmek için

FERNAND KHNOPFF: Bir Yalnız Kadın. 1891



Hukuk Fakültesi'ni bıraktı. Akademide Xavier Mel-
lery'nin öğrencisi oldu. Paris'te kaldığı kısa süre için-
de Delacroix'ya hayran kaldı ve Gustave Mo-
reau'nun imgelem gücüne karşı büyük bir ilgi duy-
du; ama üslubunu en çok etkileyenler Burne-Jones,
Rossetti ve Watts gibi önrafaelcilerdir. Onunla ilgili
olarak Philippe Julian, "Sanatçı ve estetikçi olan en-
der dekadarlardan biridir", der. Kendinde oluşturu-
duğu "sosyete dandysi" kişiliğini Verhaeren şöyle ta-
nımlar: "Çok keskin iki küçük madeni göz, hafifçe
uzun bir çene, küçümseyici bir ağız...; sert tavır, uy-
gun kıyafet, yalın kişilik. Açık saçıklıktan tiksinti.
Dandy'ye dönmüşen rahip."

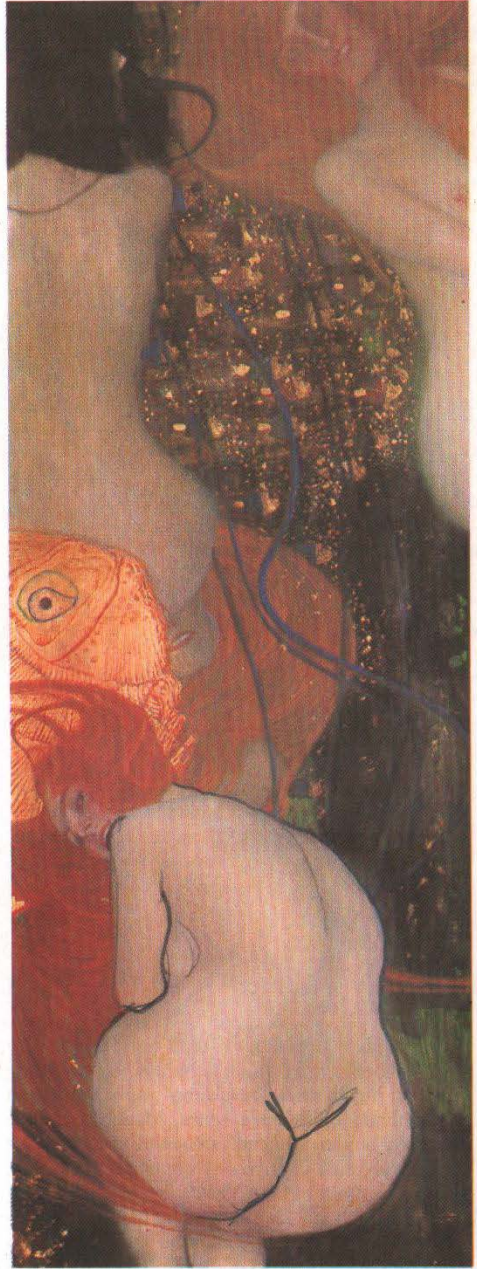
1883 yılında, Brüksel'de kurulan XX'ler Toplulu-
ğu'nun kurucu üyelerinden biri oldu, ama resimleri-
ni özellikle Paris'te sergiledi ve yapıtlarını birinci
Gül + Haç sergisinde sundu. Onun kişiliğinde idea-
lindeki hüsnayı bulan Péladan dostu ve hayranı oldu
ve romanı *Son Köhülük*'ün (le Vice suprême) kapa-
ğını yapmasını istedi. İkinci Serginin önsözünde Şâr
şunları yazar: "Sizi Gustave Moreau, Burne-Jones,
Chavannes ve Rops'a eşit düzeyde görüyorum. Sizi
hayran olunacak bir usta sayıyorum!" Sembolistlerin
çevresine karıştı ve Georges Rodenbach ve Grégoire
Le Roy gibi şairlerle dostluk ilişkileri kurdu. Tablo-
larında, yalnızlık, sfenks, düşlem, boş kentler gibi
sembolist yazarların gözde temalarını işledi. Kimi
zaman, örneğin *Uyuyan Esin Perisi*'nde olduğu gibi
Redon'u anımsatır ya da *Okşamalar*'daki (les Cares-
ses) gibi dişî kaplan vücutlu bir kadının birkaç an-
lamlı güzelliğini betimlediği zaman neredeyse Mo-
reau'yla örtüşür.

Çalışma alanı resimle sınırlı değildi. Heykel, pas-
tel, gravür ve kabartma resim çalıştı ve Brüksel'deki
Monnaie Tiyatrosu için büyük bezekler gerçekleştir-
di.

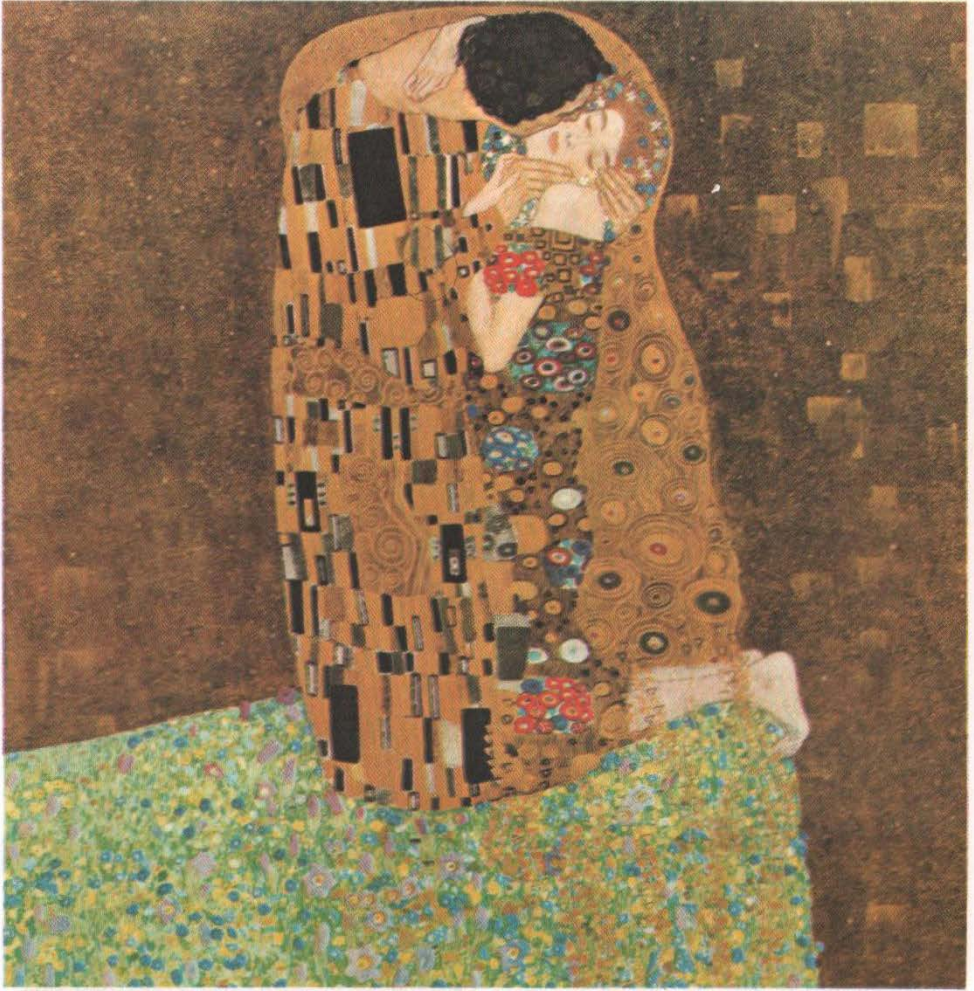
Çağdaşlarının çoğunluğu yeteneğini övmek konu-
sunda söz birliği etmelerine karşın, kimileri onu ko-
laycılıkla suçlarlar. Albert Aurier, birinci Gül + Haç
sergisi üzerine kaleme aldığı yazanakta onu "Resmin
Bouguereau'su"⁽¹⁾ olarak tanımlar, ama Félix Féné-
on şöyle yazar: "Ne Bay Fernand Khnopff'a ne de
birlikte sergi açtığı birçok meslektaşına, bir resmin
ilkün uyumlarıyla etkili olması gerektiğini ve bir res-
samın zengin yazınsal anlamları olan konular seçe-
rek çok küçük düşeceğini kesinlikle anlatamayaca-
ğız." Bununla birlikte Belçika Sembolizmi'nin en öz-
gün ustası olarak kaldı.

(1) Adolphe William Bouguereau, fransız ressam, 1825-
1905 (Çev.)

KLIMT Gustav (Viyana 1862 - Viyana 1918). Klimt
hiç kuşkusuz Viyana *Sezession*'ünün en ilginç kişisi-
dir. İlkın 1876-1883 yılları arasında Viyana Plastik



GUSTAV KLIMT: Kırmızı Balıklar. 1901-1902



GUSTAV KLİMT: *Öpüş*, 1907

Sanat Okulu'nda okudu ve 1880'den itibaren, kardeşi Ernst ve Frantz Matsch'la birlikte Viyana Burgtheater'in büyük duvar bezeklerini yaptı. Kardeşinin 1892 yılında ölümünden sonra, Matsch'la birlikte çalışmayı bıraktı ve kendi atölyesini açmaya karar verdi. Aralarında Olbrich ve Hofmann olmak üzere, bazı sanatçılarla birlikte Viyana *Sezession*'unu kurdu ve 1899 yılına kadar ilk başkanı oldu. 1903'e kadar *Ver Sacrum* dergisine etkin bir biçimde katkıda bulundu.

Başlangıçta Makart'ın etkisinde kalıp tarihsel kompozisyonlara ilgi duyduysa da, kısa bir süre son-

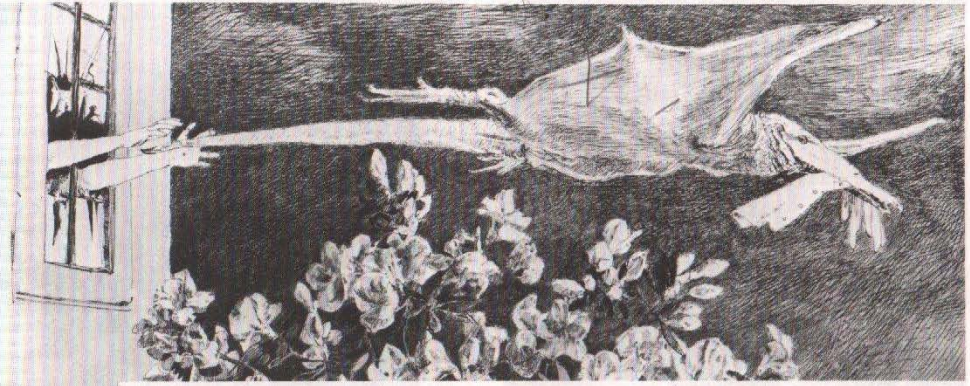
ra, doğanın sürekli gözlenmesine dayanan bezemeci bir biçimlemeye (üslûplaştırmaya) girişerek çok kişisel amaçlı bir Sembolizm yorumuna yöneldi. Bernard Champigneulle onunla ilgili olarak şunları yazar: "Viyana sosyetesı kadınlarının bu sevgilisinin teması olarak kadın, durmadan tekrarlanan ve her zaman yenilenen ilginç tabloların konusu olacaktır; silüet, Mısırlı uygarlığı ve Bizans mozaiklerinden esinlenmiş, birbirinin alabildiğine karşıt bezekler kümesi olarak ortaya çıkar, sanatçının genellikle altın ve gümüş renklerinden yararlandığı bu hârelenmiş bezeklerde en küçük bir öykünme söz konusu değildir;

bu katı kuruluşlu giysinin üst kesiminde, bir yüz, kimi zaman da bir yüzün yarısı, kösnülü ve marazi bir esrimenin izlerini taşıyan bir portre halinde çizilmiştir. Klimt'te, çok sağlam bir beğenin yönlendirmesi olmasa yalancı parlaklığa dönüşebilecek aşırı ve yapmacık bir yan vardır. Daha önce görülmüş olan hiçbir şeyi barındırmayan bu resimler, gençliğin gözünde, *Sezession*'un tümüne pay çıkan bir başarıya ulaştılar." Klimt Bizans etkisine 1903 yılında gittiği Ravenna'da girdi.

Klinger'in Beethoven heykelinin yanında, bestecinin insanlığın evrimi teması üzerine bestelediği *Dokuzuncu Senfoni*'nin özgür bir yorumu olan *Frise Beethoven*'ini sergiledi. Kendisine önerilen Viyana Akademisi'ndeki öğretmenlik görevini kabul etmedi. Brüksel, Londra ve kendi üslubunu Bonnard, Vuillard ve Vallotton'un üsluplarıyla karşılaştırdığı Paris'e gitti. Bu karşılaştırmadan sonra kendi anlatım dilini biraz yumuşattı; yeni bir renk seçimi ve daha az belirgin bir biçimleme gerçekleştirmek için, kendisine ününü sağlayan "yaldızlı üslup"u bıraktı. José Pierre'in cümlesiyle konuyu bağlayabiliriz: "... portre ve manzaraları değişik yollardan giderek, Gauguin'de görülen derinlik yoksunluğuna ulaştılar; her ikisi de, bütün simbolist dönem boyunca, resimlemek eylemini tutkun zevkin doğrudanlığıyla karıştırmayı yalnızca kendilerinin başarmış olduğunu ileri sürebilirler."

olarak kabul edilen bu sanatçı, ressam, gravürücü ve heykeldir. Karlsruhe Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrencilik yapan Klinger, öğütleri üslubu üzerinde belirleyici bir etki yapmış olan hocası Gussow'un peşinden Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitti. Burada gerçekçi hareket egemendi, ama bu eğilim, düşünüş ve düşünme yatkin olan Klinger'in özelemlerini doyurmuyordu. Yalnızca Böcklin'i kendine yakın hissediyordu, bu nedenle eski sanatçılara, özellikle oyma yapıtlarına hayranlık duyduğu Rembrandt, Goya, Menzel gibi ustalara yöneldi. Zaten ilk yıllarında ıslak kazı çalışmıştı. 1882 yılında, Berlin yakınlarındaki Albers villasının dekorasyonu için anıtsal bir resim yapmayı üstlendi. 1883 yılında, ilk heykel çalışması olan Schiller'in büstünü yaptı. Sonra Paris'te üç yıl yaşadı, daha sonra bitirdiği Beethoven heykeline burada başladı. Nihayet İtalya'ya gidip uzun süre Roma'da yaşadı (1889-1893). XV. yüzyıl İtalyan yapıtlarını keşfetmesi Klinger için büyük bir ipucu oldu. Çıplak, anatomi ve oylumların (hacimlerin) betimlenmesini inceledi. Bu dönem boyunca çok çalıştı ve çoktanrıcılık (paganizm) ile Hristiyanlığın esinlerini uzlaştırmayı denediği son tablosu *İsa Olympos'ta'nın taslağını* yaptı.

1897'den sonra yalnızca heykel yaptı ve Beethoven'ın anıtsal heykelini bitirdi. Sanatçının bu yapıtı, Sembolizmin büyük besteciye bir tür armağanı olarak, Gustave Klimt'in *Dokuzuncu Senfoni*'den esin-



MAX KLINGER: Bir Eldivenin Bulunması: Kaçırma. 1878

E. Pirchan: *Gustave Klimt*, Vienne 1956 - F. Novotny et J. Dobai: *Gustave Klimt*, Salzburg 1967 - W. Hofmann: *Gustave Klimt und die Wiener Jahrhundert-wende*, Salzburg 1970.

KLINGER Max (Leipzig 1857 - Grossjeina bei Naumburg 1920). Kimilerine göre Jugendstil'in öncüsü

lenerek yaptığı yedi panoyla birlikte 1902 Viyana *Sezession*'unda sergilendi.

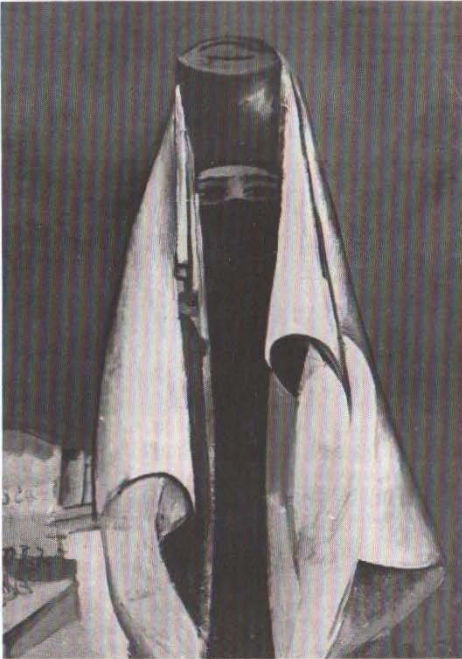
Klinger sanata ilişkin düşüncelerini *Resim ve Desen* (Malerei und Zeichnung) adlı kitapta açıkladı. H.W. Singer: *Max Klinger's Radierungen, Stiche und Steindruck*, Leipzig 1909 - H.H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundert-wende*, Köln 1973 - A. Dückers: *Max Klinger*, Berlin 1976.



Pavel Kousnetsov'un Portresi. 1912'ye doğru.

KOUSNETSOV Pavel Warfolomeivitch (Saratov 1878 - Moskova 1968). Okul arkadaşları olan Sarlan ve Petrov-Vodkine'le birlikte, 1897-1904 yılları arasında, Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nda Korovin ve Serov'un derslerini izledi. Borissov-Moussatov'un sanatından etkilendi. 1902'den

Pavel Kousnetsov: Bir Kırgız Kadını. 1914



itibaren, geçen yüzyılın sonunda Rus akademizmiyle mücadele etmek amacıyla oluşan "Mavi Gül" hareketi adı altında toplanan, simbolist eğilimli Moskovalı genç ressamların önceri olarak kabul edildi. 1906'dan itibaren birçok kez Paris'te bulundu ve Sonbahar Sergisi'nin üyesi ve seçici kurul üyesi oldu. Bu sırada Gauguin'i keşfedip etkisinde kaldı. Ama 1910'dan sonra, yavaş yavaş Sembolizmden uzaklaştı ve Volga stepleri ile Orta Asya'yı dolaşırken duyumsadığı izlenimleri en yalın biçimde yansıtabilecek bir anlatım tarzını araştırmaya başladı. Tiyatro dekorları yaptı, taşbaskı dizileri oydu. Yaşamının sonuna doğru manzara resimleri ve natürmortlar yaptı.

A.G. Romm: Pavel Kousnetsov, Moscou 1960.

KUBIN Alfred (Leitmeritz, Bohemya 1877 - Château de Zwickledt, Wernstein am Inn 1959). Bir süre fotoğrafçılıkla ilgilendikten sonra, Akademi'nin derslerini izlemek amacıyla 1898 yılında Münih'e gitti, ve Schmidt-Rottluff'un atölyesinde çalıştı.



Alfred Kubin'in Portresi. 1921

Bosch, Goya, Munch, Ensor, Rops gibi "düşsel" (imaginaire) ressamların yapıtlarını incelemeye koyuldu. Schopenhauer'in tilmizi olarak, H. von Weber'in 1903 yılında bir kitabını yayınladığı fantastik ve cinli perili resimlerde kötümser dünya görüşünü dile getirdi. Bu sırada Klinger'i keşfi onun için bir gi-

zemin açıklanması gibi bir şey oldu. Freud'un ku-ramlarının izinden giderek, konuları bilinçaltından geliyormuş izlenimi veren resimler yaptı. 1905 yılın-da, Paris'te bulunduğu sırada Odilon Redon'la tanış-tı. Onun etkisiyle suluboya ve tutkallı boyayı denedi, ama kısa bir süre sonra belirginliği nedeniyle yeğle-diği fırçaya dönüş yaparak bu teknikleri bıraktı. Bir-kaç yıl sonra, 1905 yılında, romanı *Öte Tarafı* (Die Andere Seite) yazdı; bu romanda fantastik ve sanrı-ya olan eğilimini yazıya dökmekte, gerçek dünyanın bütün bunalım ve sıkıntılarının birbirine karıştığı bir imgesel dünyayı betimlemektedir. Romanını resim-leler süsledi. 1909 yılında, Kandinsky'nin kurduğu Yeni Genç Ressamlar Derneği'ne üye oldu ve 1911'de *Blaue Reiter*'e katıldı. Bu dönemde Marc,



ALFRED KUBIN: *Loth'un Karısı*.

Klee, Feininger ve Kandinsky'le çalıştı. Poe, Nerval, Hauff, d'Aureville, Strindberg, Wilde ve Thomas Mann gibi fantastik yazarların yapıtlarını resimledi.

Kandinsky, *Sanatta ve Özellikle Resimde Tinsel Üzerine* adlı kitabında, 1912 yılında Kubin'le ilgili olarak şunları yazmaktadır: "Ortaya çıkan koyu ka-ranlığı yansıtan uyanık zihinler arasında en ön safta yer almaktadır... Karşı konulmaz bir güç bizi korkunç boşluğa atar. Bu güç, tıpkı romanında da orta-ya çıktığı gibi Kubin'in resimlerinden kaynaklan-maktadır." Hayatının sonuna kadar, bizi düşlerin ve karabasanların simge niteliği kazandığı ezici bir or-tama sokarak bu fantastik araştırmasını sürdürdü.

E.W. Bredt: *Alfred Kubin*, Munich 1922 - P. Raabe: *Alfred Kubin: Leben, Werk, Wirkung*, Hambourg 1957 - W. Schmied: *Der Zeichner Alfred Kubin*, Salzbourg 1967 - J.L. Daval: *Journal de l'art moderne 1884-1914*, Genève 1973.

KUPKA Frank (Opocno, Bohemya 1871 - Puteaux 1957). 1886-1889 yılları arasında, Prag Güzel Sa-



FRANK KUPKA: *Çiçek Toplayan Kadın*.

natlar Okulu'nda okudu. 1891'de Viyana'ya gitti, Alman filozof ve şairlerini okudu, astronomi ve giz-lililikle (occultisme) ilgilendi. Yeni Üslûp bu sırada doruk noktasında bulunuyordu. Gizemcilığe yönelik eğilimleri, sembolist estetiği kabul etmek için uygun bir ortam oluşturan Kupka, bu yeni anlayışın etki-sinde kalmakta gecikmedi. 1895 yılında Paris'e yer-leşti, gazeteler için mizahî desenler çizdi, birçok ki-tap resimledi. Fransa'daki yaşamının başlangıcında ilkin fovizmin daha sonra da kübizmin etkisinde kaldı. 1911 yılından itibaren, "rengi biçimden kur-tarmak" doğrultusunda araştırmalarını sürdürdü ve Soyutlama'ya yöneldi Figüratif döneminde sembo-listti. Bu evrede, düşüçü yeteneği Yeni Üslûp'un beze-meci biçemiyle belli bir benzeşim gösterir.

E. Deverin: "François Kupka", in *l'Art Décoratif*, juillet 1909 - E. Siblik: "Frantisek Kupka" in *Musaion*, VIII, 1928.

LACOMBE Georges (Versailles 1868 - Alençon 1916). Hali vakti yerinde bir ailenin çocuğudur. Kül-türlü ve sanat yeteneği olan annesi oğlunun sanata olan eğilimini destekledi, ama "sanat yapıtlarının satmadığını" sanıyordu. Genç Georges bir sosyete yaşıntısı sürdü ve nebi arkadaşlarını, annesinin dostu olan ve her konserin sonunda akşam yemekleri veren Madame Wengner adında Versaylı bir genç dulun davetlerine çağırırdı. 1897 yılında, Madame Wengner'in iki kızından biri olan, on sekiz yaşında-ki Marthe'la evlendi.



GEORGES LACOMBE: Kendi Portresi.

yaptı, ama bu çalışmalar ne yazık ki kayboldu. Lacombe da Gabrielle Wengner'in salonu için dört mevsimin allegorisini betimleyen büyük panolar yaptı. İlkbahar ve sonbaharı konu alan panolar günümüze ulaştılar. Sanatçı *İlkbahar*'da bir ormanın ortasında yaşamın değişik dönemlerini betimlemektedir. Ağaç heykellerinde Gauguin'in etkisinde kaldı. Panolarının her birinin çiftleşme, doğum, ölüm ve düşü simgelediği bir yüzey üzerinde bu sanatı gerçek değeriyle ortaya koydu; Agnès Humbert'e göre Maoriler'in heykellerinin düzeyine ulaşan bu çarpıcı yapıt Paul Klee'yi büyüledi. 1905 yılında, Baudelaire'in şiirinden esinlenerek *Lânetlenmiş Kadınlar* adlı üç alçak-kabartma yaptı.

J. Ansieu: *Georges Lacombe, peintre et sculpteur*, (Mémoire de l'Ecole du Louvre) 1969 - R. Negri: *Bonnard e i Nabis*, Milano 1970.



GEORGES LACOMBE: Kestane Toplayan Kadınlar. 1892

Lacombe, Roll'un atölyesinde çalıştıktan sonra, Julian Akademisi'ne girdi. 1888-1897 yılları arasında her yaz gittiği Camaret'de (Finistère) küçük bir sanatçı ve yazar topluluğuyla buluşuyordu. Bu sayede, 1892 yılında Sérusier ile tanıştı ve ertesi yıldan itibaren nebilerin sergisine katıldı. Sérusier, Lacombe'un Versailles'daki atölyesinin dekorasyonunu

LE SIDANER Henri (Port-Louis, Maurice Adası: 1862 - Versailles 1939). Ana-babası Dunkerque'e yerleşmek üzere Fransa'ya döndüklerinde Henri Le Sidaner on yaşındaydı. Dunkerque kentinin bir burunu kazanıp 1880 yılında Paris'e geldi. 1884 yılında kabul edildiği Güzel Sanatlar Okulu'nda Cabanel'in öğrencisi oldu. Ama, Manet ve empresyonist-

HENRI LE SIDANER: *Pazar*. 1898

lerden hoşlandığı için kısa zamanda klasik eğitimi bıraktı. 1882 yılında Pas-de-Calais'de Etaples'a yerleşti, ve bir kaplıca merkezi haline gelmiş olan bu küçük limanda beş yıl tek başına çalıştı. 1887 yılında ilk kez Fransız sanatçıları sergisine, daha sonra

Henri Le Sidaner'in Portresi: Marie Duhem



1894'te de Güzel Sanatlar Ulusal Derneği'nin sergisine katıldı. Henri Martin ve Ernest Laurent'la dostluk bağları kurdu, ve yapıtları 1896 yılından itibaren daha yazınsal bir etkiyi yansıtmaya başladı. 1898-1899 yıllarında, Rodenbach'ın övdüğü Bruges'e gitmek üzere Etaples'dan ayrıldı. Bu kent sanatçının başını döndürdü, berrak ışığıyla büyüldü, birçok sembolist yazar ve ressam gibi bu kentin etkisinde kaldı. Ama 1900 yılında Fransa'ya döndü. Kesinlikle Versailles'a yerleşmeden önce ilkin Beauvais'de, daha sonra buraya pek uzak olmayan Gerberoy adlı, sevimli bir küçük kentte oturdu. Sanatı, her ayrıntısında, sembolist estetiğe bağlıdır; doğayı yorumlamakla yetinmedi, Sembolizmin belirleyici niteliği olan tinsellik ve tatlı melankoliyi sanatına sindirmek istedi. Belleğin, doğrudan gözlemi tersyüz edip üzerine gizem geçirdiği, temelde entellektüel bir sanattır bu. Gabriel Mourey'nin yazdığı gibi, "Belirsiz düşlerin, hayata hayranlıkla bakan saf gözlü bembeyaz figürlerin oluşturduğu bir beyaz topluluk" olan beyazlar giyinmiş genç kızları bir "çanççekleri ortamı"nda dönüştürdüğü zaman, bir "ruh ressamı"dır Le Sidaner.

Son resimlerinde, içinde insan varlığı bulunmayan, üzerimizde dinginlik ve içe dönüş etkisi bırakan bahçelerin, rahibe 'yurtlarının, sessiz sokakların yer aldığı manzaralar betimledi.

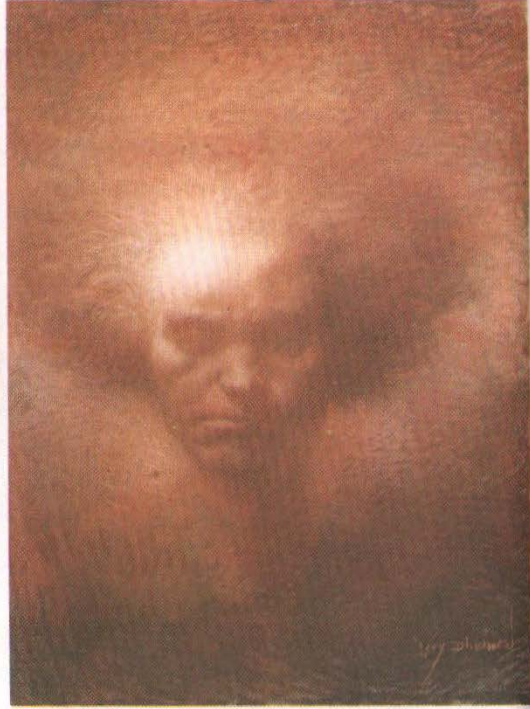
C. Maclair: *Henri Le Sidaner*, Paris 1928 - P. Jullian: *Les Symbolistes*, Paris 1973.



LUCIEN LÉVY-DHURMER: *Appassionate*.

LEVY-DHURMER Lucien (Cezayir 1865 - Le Vénis-1953). 1879'dan itibaren, Belediye Resim ve Heykel Yüksek Okulu'nun derslerini izledi. Paris'te Bréguet Sokağı'nda bulunan bu okulda Vion ve Wallet'nin öğrencisi oldu. 1886'ya doğru, öğretmenlerinden yararlandığı Raphaël Collin'le tanıştı. 1887-1895 yılları arasında, Clément Massier'nin yönettiği, Golfe-Juan'da bulunan çini fabrikasında nakkaş olarak çalıştı. Daha sonra bu yapımevinin sanat yönetmeni oldu ve madenî cila tekniğini yeniden bulgular. Yalın biçimli seramiklerinde her zaman bir bitki bezeği vardır.

Otuzuncu yaşına doğru, İtalya'da bir inceleme gezisine çıktı. Burada, öteki sembolist ressamın ve



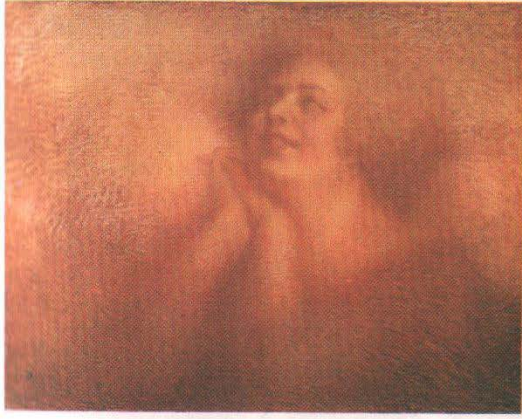
LUCIEN LÉVY-DHURMER: *Beethoven*

LUCIEN LÉVY-DHURMER: *Salomé*. 1896



bunlardan önce de önrafaelcilerin düşüncelerine uygun düşen klasik İtalyan sanatıyla tanıştı.

İlk sergisini 1896 yılında Georges Petit galerisinde açtı. Bu sergide, Lévy soyadına annesinin soyadının (Goldhurmer) bir bölümünü ekleyerek Lévy-Dhurmer imzasını kullandı. İlk resimlerinde ve pastellerinde, gizem yüklü sembolist konularını işlemek amacıyla, yetkin bir akademik teknik ile empresyonist dünya görüşünü uzlaştırmayı başaran bir sanatçıyla karşılaşırız. Bu sergi, Camille Mauclair, Gustave Soulier, Georges Maurey, Léon Thévenin ve Francis de Miomandre gibi sembolist sanata duyarlı eleştiricilerin hayranlığını kazandı; bu eleştiriciler Lévy-Dhurmer üzerine önemli yazılar yazdılar. Portresini yaptığı Georges Rodenbach, dostluğu ve desteğiyle sanatçıyı onurlandırdı. Sanatçılar arasında olduğu kadar sosyete çevrelerinde de büyük bir başarı kazandı. Bu evreden başlayarak, değişik esinli yapıtlar gerçekleştirdi, önrafaelcilerin etki izlerini taşıyan ülküsel konular, Khnopff'unkilere benzeyen sarmaşan kadınlar, Empresyonizme bağlılığını sürdüren portreler, manzaralar, Fransa ya da yabancı

LUCIEN LÉVY-THURMER: *Sevince Övgü*

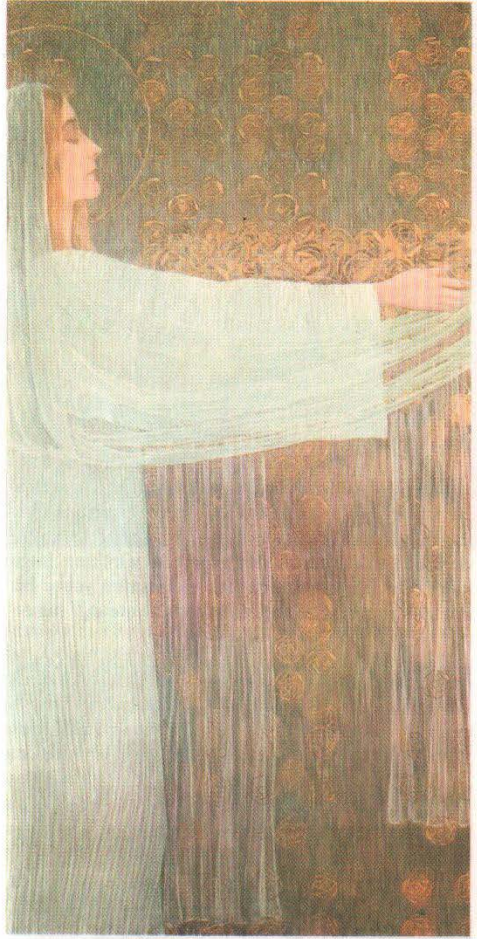
ülkelerde yaptığı geziler sırasında rastladığı ilginç yüzler, müzik ya da yazınsal konuların esinlendirdiği düşsel silüetler işledi.

Meslek yaşamının başında itibaren düzenli olarak Fransız Sanatçıları Sergisi'ne, 1897 yılından sonra Güzel Sanatlar Ulusal Derneği'nin sergilerine ve 1930'dan sonra da Sonbahar Sergisi'ne (Salon d'automne) katıldı. Özellikle, 1937 yılında Charpentier Galerisi'nde açılan sergi, 1952 yılında Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde açılan sergi, Grand Palais'de "Lévy-Dhurmer çevresinde, 1900'de hayalciler ve içtenciler" adı altında açılan sergi aralarında olmak üzere birçok özel sergisi açıldı. 1973 yılında, Grand Palais'de açılan sergi, haksız yere unutulmuş bir yapıtı taçlandırmak olanağını sağladı.

Lévy-Dhurmer, kimi zaman özentili ve duygulu içeriğiyle zengin anlatımlı, kimi zaman belli belirsiz yalınlık ve ağırbaşlılığıyla, Sembolizmi çok değişik görünümleri içinde sundu.

Catalogue *Autour de Lévy-Dhurmer, visionnaires et intimistes en 1900*, Paris Grand Palais 1973 - P. Jullian: "La belle époque comme l'a rêvée Lévy-Dhurmer" in *Connaissance des Arts*, 1973.

LIST Wilhelm (Vienne 1864 - Viyana 1918). Viyana Akademisi'nde Griepenkerl'in öğrencisi oldu, sonra Paris'te Bouguereau'nun derslerini izledi. 1897 martında, Viyana *Sezession*'unun kuruluşuna katıldı. Osbert ve Klimt'e yakın olan List, *Siyah-Beyaz Giyinmiş Kadın* adlı tablosunun da kanıtladığı gibi, üstün nitelikli bir portre ressamı olarak kendini kabul ettirdi. Bu tabloda, görülen, mavinin egemen olduğu, uzun ve ince fırça vuruşlarıyla ayrılmış renk tonları tekniği, Aman-Jean'nın o dönemde yaptığı re-

WILHELM LIST: *Sungu*. 1900

simleri anımsatır. Ama List, özellikle, ağaçbaskı ve taşbaskıdan yararlandığı oymacılık sanatıyla tanınır. 1898-1903 yılları arasında, *Ver Sacrum* dergisine katkıda bulundu. Viyana *Sezession*'unun 1902 yılında Beethoven'e ayırdığı katalogun on iki resimleyicisinden biridir.

Catalogue *Le Symbolisme en Europe*, Paris, 1976.

MAILLOL Aristide (Banyuls-sur-Mer 1861 - Perpignan 1944). Maillol, hayran olduğumuz o büyük heykeltarihi kimliğini kazanmadan önce, resim ve duvar halısı alanlarında başarıya ulaştı. Sembolizm Ansiklopedisi'ne özellikle bu niteliğiyle girmektedir.



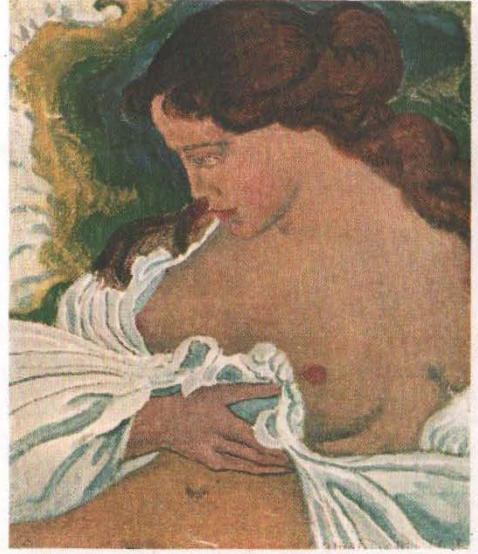
Aristide Maillol'un Portresi: Maurice Denis. 1902

İspanya sınırındaki küçük balıkçı limanı Banyuls'den bir küçük tüccarın dört çocuğundan ikincisi olan Maillol, halası (teyzesi) Lucie tarafından yetiştirildi. Ömrü boyunca doğduğu yere ve kendisini derinden etkileyen Akdeniz ışığına yürekten bağlı kaldı. On üç yaşında, okulda ilk resmini yaptı. Bir denizciyi çizmişti. Kendinde sanatçı yeteneği hisset-



ARISTIDE MAILLOL: Gece. 1902

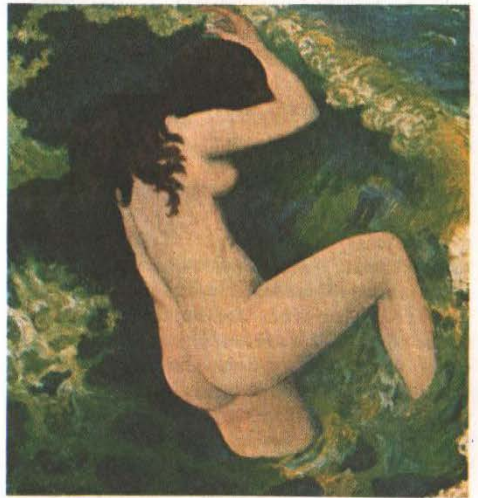
mişti. Yirmi yaşında Paris'e geldi, Güzel Sanatlar Okulu'nun sınavında başarılı olamadı, fakat Cabanel onu atölyesine kabul etti. Güzel Sanatlar'da beş yıl çalıştı ve her yaz Banyuls'a gidip güneş dolu manzara resimleri yaptı. Daniel de Monfreid onu Gauguin'le tanıştırdı. Bu tanışma daha sonraki çalışmaları için bir dönüm noktası oldu. Daha yalın, bezekçi bir üslûba yönelmek için geleneksel kurallara sıkı sıkıya bağlılıktan uzaklaştı. Cluny Müzesi'nde duvar halısı sanatını keşfedince, yeni araştırmalara göre bu sanatı yenileştirmeye karar verdi ve halası-



ARISTIDE MAILLOL: Deniz. 1895

nın Banyuls'daki evinde küçük bir atölye kurdu. Güzel Sanatlar Ulusal Derneği ve Özgür Estetik (Libre Esthétique) sergilerinde sergilenen yapıtları belli bir başarı kazandı. 1893 yılında, ressam Rippl-Ronai'nin aracılığıyla nebilerle ilişki kurdu, ve Maurice Denis'nin sanatçı üzerinde derin bir etkisi oldu.

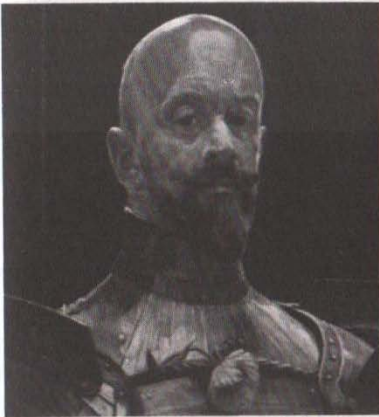
ARISTIDE MAILLOL: Dalga. 1898



Ama gözlerindeki ağır bir hastalık yüzünden tasarımlarını değiştirmek zorunda kaldı. Resim ve duvar halıcılığını bırakıp büsbütün heykele bağlandı. 1902 yılında Vollard'da sergi açtı ve Rodin'le tanıştı. Nebilere daha yakın olabilmek için Marly-le-Roi'ya yerleşti ve ertesi yıl ilk kez Sonbahar Sergisi'ne katıldı. 1905 yılında Kont Kessler'le tanıştı ve kont sanatçının hayranı, dostu ve koruyucusu oldu. 1905 yılında sergilenen *Akdeniz* adlı bronz heykeli, Gide'in de belirttiği gibi, çağının büyük heykeltcisi olarak kabul edilmesine yol açtı. André Gide'e göre "Modern sanat bu *Akdeniz*'den doğacaktı".

M. Denis: A. Maillol, Paris 1925 - Judith Cladel: *Aristide Maillol, sa vie, son oeuvre, ses idées*, Paris 1937 - J. Rewald: *Maillol*, Paris 1939 - D. Chevalier: *Maillol*, Paris 1970 - W. George: *Maillol*, Paris 1971.

MALCZEWSKI Jacek (Radomin 1854 - Krakov 1929). Krakov Güzel Sanatlar Okulu'nda Lonozki-evish ve Mateiko'nun öğrenciliğini yaptıktan, 1876-1878 yılları arasında Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim gördükten sonra, Münih'te çalıştı ve Yunanistan, Küçük Asya ve İtalya'ya birçok yolculuklar yaptı. Krakov'a dönünce, Güzel Sanatlar Akademisi'ne rektör olarak atandı. Başlangıçta, Rus emperyalizmine karşı yürütülen mücadeleden esinlenen gerçekçi tabloları, kısa bir süre sonra Semboliz-



JACEK MALCZEWSKI: Kendi Portresi. 1914

me yönelik araştırmalara döndü. Renkleri daha canlı, daha hafif oldu, ama acılı isyan ve yurtsever anlayışını korudu. Yakın çevresini resimledi; bu tablolarda gerçek kişiler, yakın dostları, mitolojik kişilerle, faunalar, sirenler, meleklerle birlikte yer alırlar. Öyle ki, bir yeniyetmenin çizgileriyle sunulan



JACEK MALCZEWSKI: Kısıf Döngü

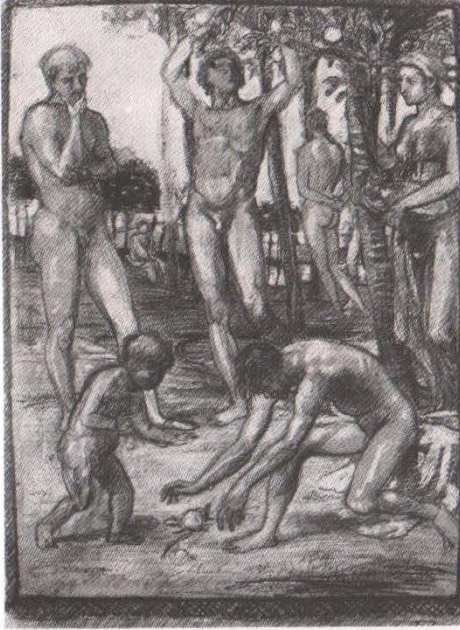
ölüm-tanrı *Thanatos*, çiçek açmış bir ağacın arkasından, evinin penceresinin altında son uykusunu uyuyan sanatçının babasını seyrederek. Aynı şekilde, *Kasırga* adlı tablosunda, bir kadın silüeti olarak betimlenen ölüm, zincirlenmiş çocukları bir toz kasırgasının içinden güneşli bir ovaya götürmektedir. Malczewski'nin yapıtlarında, ölüm ve insanlığın yazgısı teması, Polonya'nın özgürlüğü temasıyla nöbetleşe kullanılır; biraz özsözünü ettiğimiz iki tablo bunun kanıtlarıdır.

A. Jakimowicz: *Jacek Malczewski et son époque*, Varşovie 1970 - K. Wyka: *Thanatos et la Pologne ou bien Jacek Malczewski*, Cracovie 1971.

MAREES Hans von (Elberfeld 1837 - Roma 1887). Babası eski soylu sınıftandı, annesi Yahudiydi. Sanat eğitimine Berlin'de, 1854-1855 yıllarında hayvan resimleri ressamı Carl Steffek'in yanında başladı. 1857'de yerleştiği Münih'te eğitimini sürdürdü; Adolf Lieber ve 1863 yılında portresini yaptığı Franz von Lenbach'la dost oldu. Kont Schack adlı bir Alman sanat koruyucusunun dikkatini çekti. Kont Schack sanatçıya İtalyan Rönesansı yapıtlarının kopyalarını ısmarladı. Bunun üzerine, 1864 yılında, Lenbach'la birlikte Roma'ya gitti. İlkçağ dünyasıyla karşılaşması resim anlayışının değişmesine yol açtı ve ona, kırmızımsı kahverengiler ve altın rengi ışıklarla aydınlanmış koyu bir tarz esinlendirdi. Marçel

Brion onunla ilgili olarak şunları yazar: "Hans von Marées'nin tablolarında yer alan tanrılar, tıpkı Böcklin'de olduğu gibi, klasik niteliklerinden kurtulmuş ve, daha çok, görülmeden varlıkları duyumsanan toprak ve orman tanrılarıdır."

Ne var ki, Kont Schack sanatçının yeni tarzını beğenmedi ve maasını kesti. Ama İtalya'da yazar Conrad Fiedler'le tanışması araştırmalarını sürdürmesine olanak sağladı. İspanya, Hollanda ve Fransa'yı birlikte dolaştılar. Bu sayede, Rembrandt'ın mirascısı olarak gördüğü Delacroix'nin yapıtlarını yakından



HANS VON MARÉES: Yaşamın Çağları. 1873-1874

tanıdı. Bir süre Berlin ve Dresden'de yaşadıkdan sonra, 1873 yılında İtalya'ya döndü ve Napoli'ye yerleşti. Burada Böcklin'le tanıştı ve heykeltçi Adolf von Hildebrand'la birlikte büyük dekorasyonlar gerçekleştirdi. Kısa bir süre Floransa'da yaşadıkdan sonra kesinlikle Roma'ya yerleşti. Burada, gölgeyle sarılı kişilerin, gizemli bir bahçeye dağılmış heykellerin görkemiyle birlikte betimlendiği *Hesperidler'in*⁽¹⁾ *Bahçesi* adlı kompozisyonuna başladı.

Yapıtının, Böcklin'inkine benzeyen temel teması insanın doğayla uyumudur. Aynı zamanda, özellikle ilk çağ betimlemeleri olan *Arcadia* ve *Altın Çağ* adlı tabloları nedeniyle sık sık karşılaştırıldığı Puvis de Chavannes'a da yakındır.

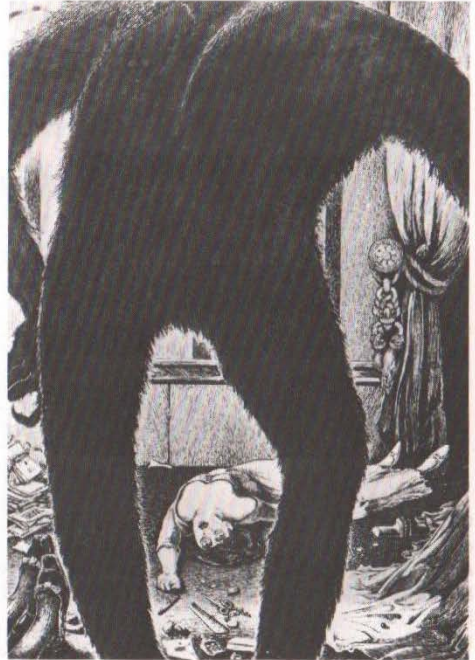
1891 yılında, Münih'te açılan büyük bir retrospektif sergisi, Alman resim sanatının gelişimi üzerinde yaptığı etkinin başlangıcı oldu. Bu etkiyi Franz Marc ve Paul Klee de kabul etmektedirler.

J. Meier-Graefe: *Hans von Marées, sein Leben und sein Werk*, Munich-Leipzig 1909-1910 - B. Degenhart: *Marées Zeichnungen*, Berlin 1953.

(1) Hera'ya evlilik armağanı olarak verilen altın elmaları ejderha Ladon'la birlikte bekleyen üç kızkardeş. (Çev.)

MARTINI Alberto (Treviso 1876 - Milano 1954). XVI. yüzyıl Alman grafizmine, özellikle de Dürer ve Cranach'ın sanatına olan tutkusu nedeniyle, Jugendstil'le ilk ilişkilerini kuracağı Münih'e gitti. 1895'ten itibaren gravüre ve kitap resimlemeye başladı. Edgar Poe'yu keşfetti ve 1905-1909 yılları arasında, Poe'nun öykülerini resimleyerek, sembolist okulun en büyük İtalyan gravürcüsü olduğunu kanıtladı. Fantastik eğilimi, Dante, Boccaccio, Rimbaud, Verlaine ve Mallarmé'nin yapıtlarından yaptığı yorumlamalarda tam anlamıyla kendini belli eder.

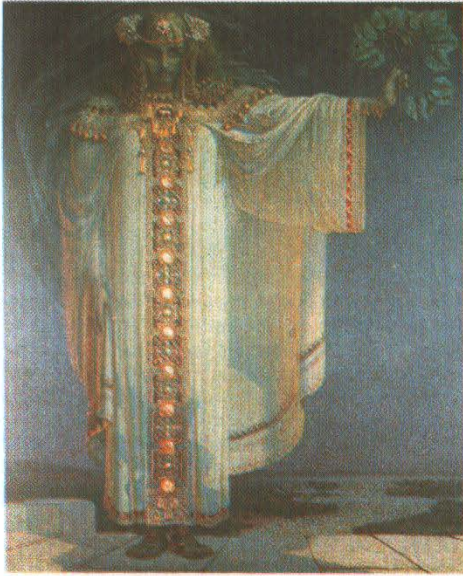
ALBERTO MARTINI: *Morgue Sokağında Çifte Cinayet*. 1905-1907



Resimlerinde düşlere ve psikolojik içebakışa başvurur. 1928-1931 yılları arasında Paris'te yaşadı, burada sürrealistlerle tanıştı, ama onların kuramlarının peşinden gitmedi. 1934 yılında yerleştiği Milano'da ölünceye kadar yaşadı.

Çini mürekkebiyle yaptığı *Aşk İçin Savaşım* adlı doksan desenden oluşan diziye özel bir önem verilmektedir; 1903-1905 yılları arasında gerçekleştirdiği bu dizi, dokunaklı üçkünlük ve büyük acısıyla Munch'a yakındır. Buna karşın, Poe için yaptığı resimlemelerde bizi fantastiğe ve sanrılı bir Sembolizme götürür.

G. Baldi: *Il mago del bianco e nero*, Milano 1945 - M. Lorandi: *Racconti del mistero e dell'orore*, Milano 1974.



KAREL MASEK: *Kâhin Kadın Libuse*. 1893

MASEK Vítězslav Karel (Komarau 1865 - Prag 1927). Yeni Üslûp'un Çekoslovakya'da önde gelen temsilcisi olan Masek, Prag'da başladığı sanat eğitimi daha sonra Münih ve Paris'te sürdürdü. Paris'te Seurat'nın tilmizi oldu ve onun noktacılığını (pointillisme) Osbert ya da Henri Martin benzeri bazı Fransız sembolistlerin tarzında uyguladı. 1894 yılından itibaren, Münih ve Dresden'de sergiler açtı ve, 1898'de, Prag Dekoratif Sanatlar Okulu'na öğretmen oldu. Louvre Müzesi'nde bulunan *Kâhin Kadın Libuse* 1903, (Libuse Bohemya kraliçesiydi) adlı tab-

losu, kendisinden sonra Klimt'in sahip çıkacağı bir parıltılı renkler sanatına ulusalcı bir tema getiren Masek'in Sembolizminin belirleyici bir örneğidir.

P. Faveton: "La vague 1880-1900" *Connaissance des Arts*, Ekim 1973.



CHARLES MAURIN: *Annelik*. 1893

MAURIN, Charles (Le Puy-en-Velay 1856 - Grasse 1914). 1875 yılında, Puy'de Crozatier yarışmasını kazanınca bir burs elde etti. Julian'ın öğrencisi oldu ve iki yıl sonra Güzel Sanatlar Okulu'na kabul edildi. 1892, 1895 ve 1897 yıllarında, Gül + Haç sergileri, 1895 ve 1897 yıllarında Brüksel'de Özgür Estetik (la Libre Esthétique) sergileri de aralarında olmak üzere çeşitli sergilere katıldı: 1893 yılında, Toulouse-Lautrec'le birlikte Valadon, 1895 yılında Volard ve 1901 yılında Sagot galerilerindeki sergiler.

Revue blanche'a katkıda bulundu, Vallotton'la dostluk kurdu. Çeşitli alanlarda çalıştı: Pastel, resim, duvar halısı, klasik üslûpta nü gravürleri, portreler yaptı. Sade renkler kullandığı bu çalışmalarında, birleşimcilerin yeniliklerinden aşırı sembolist kompozisyonlara kadar her şeye açıktır.

U. Rouchon: *Charles Maurin*, Le Puy-en-Velay, 1922.

MAXENCE Edgar (Nantes 1871 - La Bernerie-en-Retz, Loire-Atlantique ili 1954). Elie Delaunay ve Gustave Moreau'nun öğrencisiydi. Yaptıklarını 1894 yılından itibaren Fransız Sanatçıları sergilerinde ve 1895-1897 yılları arasında Gül + Haç sergilerinde sundu. Her şeyden önce portre ressamı olan sanatçı, manzara resimleri de yaptı, ama *Ormanın Ruhu*



EDGAR MAXENCE: *Tavuslu Profil*. 1896'den önce.

(1898) ya da *Dinginlik* (1912) gibi önrafaelcilerin etkisi altında yaptığı, Ortaçağ efsanelerinden esinlenmiş kompozisyonları nedeniyle sembolist ressamlar arasında yer almaktadır.

Focillon, 1913 sergisi dolayısıyla yazdığı eleştiride Maxence'la ilgili olarak şunları söylemektedir: "Maxence'in sanatı bilinçli olarak boştur. Hâlâ birçok ressamın atölyesini dolduran ve coşkusuzca yorumlanan şu romantik terekenin pılıpırtısından, üslûbuna özgü bir duyarsızlık ve eski zaman işi bir katıllıkla her yıl takıştırdığı birkaç Ortaçağ takısı saklamıştır: Niteliksiz ve anlatımı olmayan bir-iki örnek. Gene de birçok güzel ve yumuşak resimle anımsadığımız, başarı ve satışın şişirdiği işinin ustası bir ressamdır."

MELLERY Xavier (Brüksel 1845 - Brüksel 1921). Mellery 1860-1867 yılları arasında Brüksel Akademisi'nin derslerini izledi. 1867 yılında, Akademi'de büyük resim ödülünü kazandı. 1870 yılında Roma

Büyük Ödülü'nü kazanınca İtalya'ya gitti ve burada Carpaccio ve "Sixtine" Kilisesi'ne⁽¹⁾ hayran kaldı. 1879 yılında, Charles de Coster'in bir kitabını resimlemek üzere Marken Adası'na gitti, adamın görünümlerini bir geri perdesi gibi kullanan bu kitabı be-



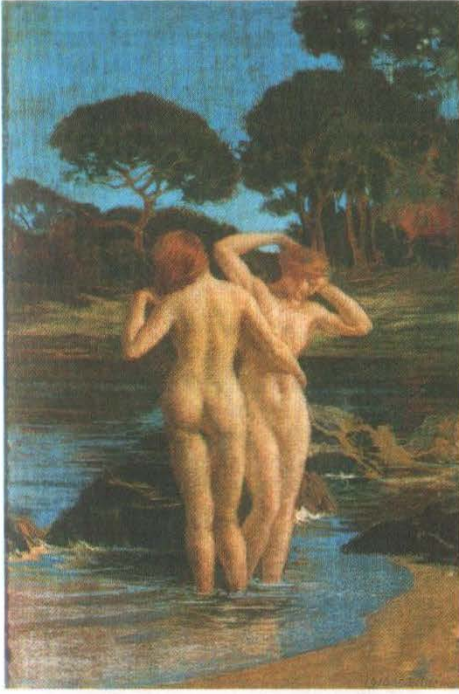
XAVIER MELLERY: *İdeale Doğru*.

timleyen resimler, Nuenen dönemi Van Gogh'una yakındırlar. Almanya, İsviçre ve Avusturya'ya yaptığı yolculuklardan sonra kendini dekoratif sanata verdi ve, altın rengi fon üzerine yaptığı büyük kompozisyonlarında, kendini singeler ve allegorilerle dile getirdi. Her şeyden önce bir içtenci (intimiste) ressamdır; derinlemesine aykırılıklar içeren ev içi resimleri, gizem ve şiir dolu sessiz bir yaşamı betimlerler. Oscar Maus'un dostu olan sanatçı yapıtlarını *Özgür Estetik'te* (la Libre Esthétique) sergiledi. Khropff'a öğretmenlik yaptı.

J. Potvin: *Xavier Mellery comme édicateur*, Bruxelles 1925 - F. Hellens: *Xavier Mellery*, Bruxelles 1932 - F.C. Legrand: *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles 1971.

(1) Adını Papa IV. Sixtine'den (Francesco della Rovere) alan Vatikan'daki kilise. Botticelli, Ghirlandajo, C. Rosselli, Signorelli ve Michelangelo tarafından bezeklenmiştir. (Çev.)

MENARD Emile-René (Paris 1861 - Paris 1930). Baudry ve Bouguereau'nun öğrencisi oldu, bir yandan da Julian Akademisi'nin derslerini izledi. Çocukken Barbizon'da tanıdığı Millet ile Théodore Rousseau'nun etkisinde kaldı. Ama onun üzerinde en büyük entellektüel etkiyi babası ile filozof olan amcası yaptı. Ona İlkçağ sevgisini aşıladılar. Ménard, 1897 yılından itibaren, sırayla Yunanistan, Sicilya, Filistin ve İtalya'yı ziyaret ederek, hellenik anıların peşinde Akdeniz havzasını dolaştı. Bu yolculuklarından, Paris Hukuk Fakültesi ya da Sorbonne'daki



EMILE-RENÉ MÉNARD: Yikanan Kadınlar. 1916

Ecole des Hautes Etudes'ün dekorasyonu için yaptığı büyük kompozisyonlarda yararlandığı yüzlerce taslak getirdi. İlk yapıtlarında İncil'in bölümlerinden ve İlkçağ efsanelerinden esinlendi, daha sonra, birkaç kez işlediği *Pâris'in Kararı* (le Jugement de Pâris) adlı tablosunda da görüldüğü gibi, mitoloji konularını ele aldı. Ama, çobanıl görünüm içinde devinen az ya da çok soyunuk Nymphalar'ın yer aldığı pastoraller gözde temaları olarak kaldılar. Puvis de Chavannes'ın idealizmi ile Empresyonizmin ışık anlayışlarını uzlaştırmaya çalışan Ménard, modası Birinci Dünya Savaşı'na kadar giderek büyüyecek ve Le Sidaner ile Lévy-Dhurmer gibi sanatçıları ortaya çıkartacak olan içtenciliği (intimisme) benimseyen ilk ressamlardan biri oldu.

Catalogue *Le symbolisme en Europe*, Paris 1976.

MILLAIS Sir John Everett (Southampton 1829 - Londra 1896). Jersey kökenli bir ailenin çocuğuydu. Sass Resim Okulu'na girdiği dokuz yaşına kadar bu kentte yaşadı. 1840 yılında kabul edildiği Royal Academy'de (Krallık Akademisi) altı yıl okudu. Dâhi



John Everett Millais'nin Portresi: W. Hunt. 1860

çocuktuk. Öyle ki, Ruskin, onun yedi yaşında çizdiği desenin bir yetişkinin deseni kadar belirgin olduğunu anlatır. Rossetti ve Hunt'la tanıştıktan sonra, bu iki dostuyla birlikte, *The Pre-Raphaelite Brotherhood* (Önrafaelci Birlik) kurdu. İlk önrafaelci yapıtı olan *Isabella*, Keats'in *Isabella ve Fesleğen Saksısı* adlı şiirinin bir bölümünü betimler. 1849 yılında Royal Academy'de sergilenen bu resim, ülküselleşmiş biçimlerin fotoğrafa yakın gerçekçi yanı kimi eleştiricilerin kafasını karıştırdığı için, beklenen başarıyı kazanamadı. Millais, evlendiği yıl olan 1855'e kadar bu üslûpta direndi. Halkın hoşuna gitmek için tarzını değiştirdi ve birçok çarpıcı portre yaptı, halkın hoşuna gidecek konuları işledi. Baronnet unvanını aldı, Royal Academy'nin başkanlığına atandı, başarısının doruğunda yıllık geliri otuz bin sterling lirası

JOHN EVERETT MILLAIS: *Ophélie*. 1852

(600.000 altın frank) dolaylarındaydı. Biri, 1851 yılında, sanki bir düştüymüşcesine yapılmış, ikincisi, kızı Marie'nin bir geleneksel portresi olan iki değişik *Nedime* tablosu arasında yapılacak bir karşılaştırmanın da kanıtlayacağı gibi, bu dönem tabloları önrafaelci hayallerin hakkından geldiler. 1866 yılında, Millais'nin yüz elli dokuz tablosundan oluşan büyük bir sergi Grosvenor Gallery'de açıldı. William Hunt, Millais'nin o sırada dostlarına: "Olgunluk döneminin, gençliğimin umut ve tutkularını tatmin etmediğini itiraf etmekten utanmıyorum", dediğini aktarır.

Önrafaelcilik onun için, geleneksel üslubu yenileyen yeni teknikleri denemesine olanak sağlayan bir geçiş dönemi oldu. Bu dönemde, üstün nitelikli bir düzenleme duygusu ve olağanüstü yorumlama yetenekleriyle, duyarlılığını ve imgelem gücünü gösterdi.

H. Spielmann: *J.E. Millais*, Paris 1903 - A. Fish: *J.E. Millais*, New York 1923, - Catalogue *Works of J.E. Millais*, Liverpool-London 1967 - T. Hilton: *The Pre-Raphaelites*, London 1970.

149. GEORGE
MINNE:
Ağlayan
Anne. 1890



GEORGE MINNE: *Ölen
Çocuğuna Ağlayan Anne*.
1886.

MINNE George (Gand 1866 - Laethem-Saint-Martin 1941). George Minne ve Constantin Meunier, XIX. yüzyıl sonunun iki büyük Belçikalı heykeltiricisi. Bunlardan Meunier naturalist anlayışa bağlı kalırken, Minne Sembolist ya da Tinselci (spiritualiste) adı verilecek olan, temelde insancıl bir sanata yöneldi.

Yeteneğine inanmayan bir mimar babanın oğlu olan Minne başlangıçta çok güçlük çekti. 1882-1884 yılları arasında Akademi'ye kabul edildi, 1889'a kadar yalnız çalıştı. Fırtınalı ve gizemcilğe yatkın ruhu onu dostluk kurduğu Maeterlinck, Grégoire Le Roy, Van Lerberghe, Verhaeren gibi Sembolist şairlere yaklaştırdı. Toplantılarında katıldı, araştırmalarında kendilerini yardımcı oldu, şiirlerini resimledi. Örneğin, Maeterlinck'in *Sıcak Limonluklar*'ı için yaptığı kimi görkemli, kimi özentili desenler her zaman büyüleyici güzelliktedir.

İlk heykelleri olan *Çarmıha Gerili İsa* (le Christ en croix) (1885), *Ölen Çocuğuna Ağlayan Anne* (Mère pleurant son enfant mort) (1886), *İki Çocuğuna Ağlayan Anne* (Mère pleurant ses deux enfants), etkili ve ağır üsluplarıyla, hem Rodin'in, hem Ortaçağ heykeltiricilerinin etkilerini taşırlar.

1899 yılına doğru Laethem-Saint-Martin'e çekildi ve burada kendisi gibi bir inanç ve coşku sanatı yaratmayı amaçlayan birkaç yakın dostunun yanında bir sessizlik ve içe dönüş hayatı yaşamaya başladı. Flaman Primitiflerinin 1902 yılında Bruges'de açılan sergisi onu bu yolda destekledi ve daha üst düzeyde bir saflık ve kesinliğe ulaşmak için onların deneyimlerinden esinlendi. 1914-1918 yıllarını Galler ülkesinde resim yaparak geçirdi. Belçika'ya dönünce, her zamanki gibi egemen teması ana ve çocuk olan mermer ve granit heykeller yonttu.

André Ridder, George Minne'nin üzerine yazdığı bir kitapta şunları söyler: "Bu düşüğü ve kendi içine kapalı sanatçı, taşkınlıktan, bezeklemeden, fazlalıktan, çizgiyi değiştiren devrimden sürekli olarak kaçtı. Onun yaptığı derin lirik tınılı, tamamen içsel bir içe dalgı ve sessizlik sanatıdır... Minne, yüzün anlatımından çok, ruhun, mahrem olduğu oranda iletkenliği artan bir biçimde kendini dile getirdiği jest ve davranışların anlatım gücünü yakalamaya çalıştı."

"George Minne" in *Ver Sacrum*, Vienne 1901, cahier 2 - L. Van Puyvelde: *George Minne*, Bruxelles 1930 - A. de Ridder: *George Minne*, Anvers 1947 - F.C. Legrand: *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles 1971.

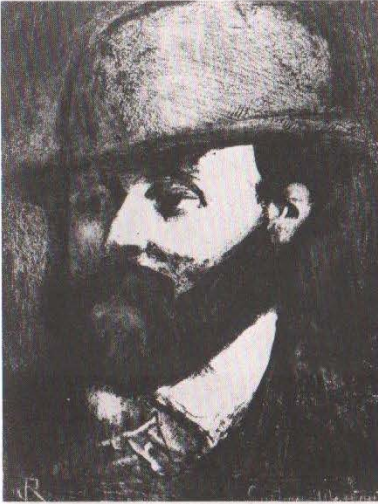
MOORE Albert Joseph (York 1841 - Londra 1893). İlk babası William Moore'un öğrencisi oldu; Londra Royal Academy'de William Etty'nin derslerini izledi. Kuzey Fransa'yı dolaştıktan sonra 1862-63 yıllarında Roma'da yaşadı, daha sonra Londra'ya dönüp *Dört Mevsim* adlı tablosunu Royal Academy'de sergiledi. Alma Tadema, Poynter ve Leighton gibi romantik klasisizmin temsilcileriyle tanıştı, ve Whistler'e dostluk ilişkisi kurdu. Whistler'in estetikle ilgili düşüncelerinden yararlandı. İmza olarak hurma dalı biçiminde bir motif seçti, ve 1860'tan iti-

baren dekoratif sanatlar alanında çalışmaya başladı, efrizler, duvar halıları ve vitraylar yaptı.

1877 yılında, Grosvenor Gallery'de, ve 1884'ten itibaren ortak üyesi olduğu Royal Watercolour Society'de (Krallık Suluboya Birliği) sergiler açtı. 1890'a doğru sağlığı bozuldu. Klasik tekniğinde simgesel ve duygusal bir evrim olduğu söylenebilir.

A.L. Baldry: *Albert Moore*, London 1904 - Q. Bell: *Victorian Artists*, London 1967 - R. Spencer: *The aesthetic movement: Theory and Practice*, London 1972.

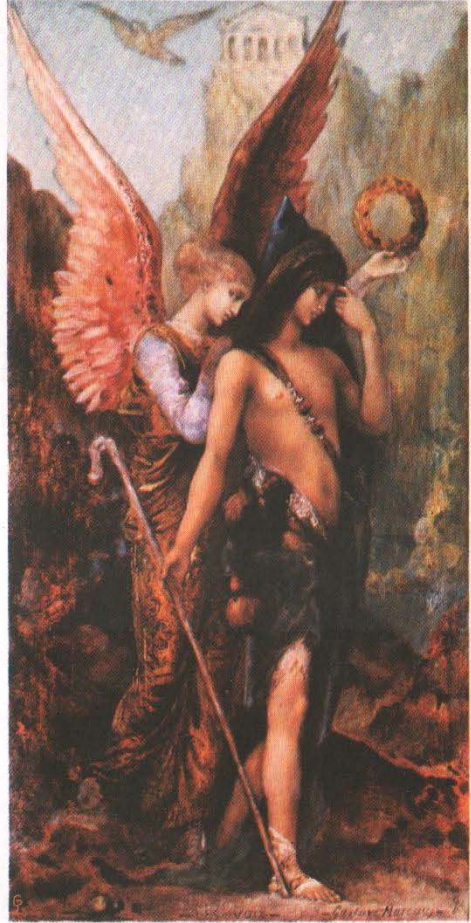
MOREAU Gustave (Paris 1826 - Paris 1898). Babası Paris Belediyesi mimarlarındandı. Gustave Moreau resim ve desene pek erken yaşta yetenek gösterdi. Ana-babasının desteğiyle, 1846 yılında, Güzel Sanatlar Okulu'na girdi; burada François Picot'nun atölyesinde mesleğin önbilgilerini öğrendi. Roma



Gustave Moreau'nun Portresi: Georges Rouault.

Ödülü'nde başarısız oldu, Picot'nun atölyesinden ayrıldı. Delacroix'ya hayran oldu. 1852 Sergisi'nde sergilenen *Pietà*⁽¹⁾ gibi ilk tablolarında kullandığı üslûpta Delacroix'nın etkileri görülür. Bu dönemde, 1856'daki ölümüne kadar etkisinde kalıp, öğütlerine uygun biçimde çalışacağı Chassériau ve manevi mirascısı olduğu Puvis de Chavannes'la dostluk ilişkileri kurdu. Delacroix gibi onda da kadın vücuduna karşı sevgi, zengin takı ve donanım düşkünlüğü vardır. Delacroix 10 Ekim 1856 tarihinde günlüğüne şunları yazmaktadır: "Zavallı Chassériau'nun takımı. Aralarında Dauzats, Diaz ve genç ressam Moreau var. Bu gençten epeyce hoşlandım."

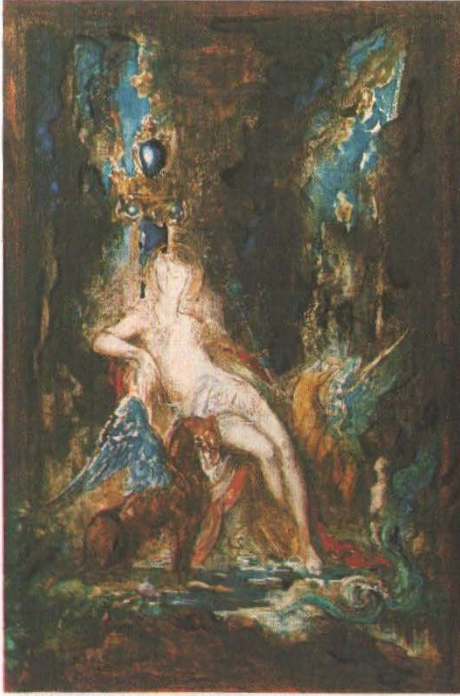
Moreau otuz yaşında İtalya'ya gidip iki yıl kaldı. Dönüşünde yanında Rönesans'ın büyük ustalarından yapılmış birkaç yüz kopya vardı. Ayrıca, Corot'yu anımsatan pastel ve suluboya resimler de yapıyordu. Bu dönemde, Bonnat, Elie Delaunay ve ilk araştırmalarında yardımcı olduğu genç Degas ile tanıştı. Benimsediği ve bundan böyle kendinin olacak



GUSTAVE MOREAU: *Sesler*.

olan romantik esinli üslûp, devinim ve eylemi dışlayan bir devinimsizlikte (hiératisme) dondu.

1864 yılı Gustave Moreau'nun meslek yaşamında bir dönüm noktasıdır. Bu yılın sergisinde (Salon) *Oidipus ve Sfenks*'i (Oedipe et le Sphinx) sergiledi; bu tablo birçok tepkiye neden oldu, ama ne olursa ol-



GUSTAVE MOREAU: Kartal başlı Aslanlı Peri Kızı.

sun eleştiriciler ona karşı kayıtsız kalamadılar. Simgesel ve alegorik özelliklere sahip olan bu tablo, Moreau'nun sanatının gerçek başlangıcıdır. Artık tablolarının konularını mitoloji ya da Kutsal Kitap'tan alacak, kadını yeğleyecek ve bu kadına, Ebedî Kadın anlayışına denk düşen tavırlar ve ruh halleri verecektir. Efsanevi, gerçekdışı, güzel vücutlu, mücevherle donanmış güzel bir kadındır bu. Bu kadın, yerine göre, Troya'lı Helena, Salome, Leda, Pasiphae, Galateia, Kleopatra adını alır ve yerine göre, erkeğin yazgısına karar veren karşı konulmaz kadın, ya da erkeği baştan çıkartan dişi kadındır. Değerli taşlarla bezenmiş görkemli giysiler giyinmiş bir hayalet olarak ortaya çıktı. Moreau hiç evlenmedi ve 1894 yılına kadar yaşayan annesi, düşüncelerinin gözbebeği ve tek sırdaşıydı. Bu olgu, Kadın'ın onun yapıtında tuttuğu büyük yeri belki de açıklayabilir.

1869 yılında Sergi'ye gönderdiği *Prometheus ve Europa* ağır eleştiriler aldı. Bunun üzerine, *Salome ve Hayaleti* (Salomé et l'Apparition) gönderdiği 1876 yılına kadar Sergi'ye (Salon) katılmadı. Kadının savaşı ve ölümün nedeni sapkın bir yaratık olarak görüldüğü *Troya Surları Önünde Helena* (Hélène sous

les murs de Troie) ve Kyklops'un üç gözüyle boş yere hayran hayran seyrettiği doyumsuzluk nesnesi olarak sunulduğu Galateia ile, 1880 yılında, son kez yapıtlarını sergiledi.

Sergi'den çekilmesine karşın, çalışmalarını büyük bir istekle sürdürdü. Atölyesine kapanıp, görkemli ayrıntılar eklediği, *Talipler* ya da *Thespius'un Kızları* gibi büyük alegorik kompozisyonlara girişti ve sulu-boyaya başladı. Özellikle *La Fontaine*'in Masalları'ndan esinlendiği, bu büyük bir anlatım özgürlüğü ve büyük bir doğallığa sahip denemeler, akıcılıkları ve ayrıntılarına inilmiş resimlerinde bulunmayan zarif saflıklarıyla bizi etkilerler.

Yalnızlığı seçen Gustave Moreau geniş halk kitlelerinden uzaklaştı ve kışkırtıcı tavırlı Salome'leri ve Galateia'ları ya da likornları okşayan gizemli genç kızları işlediği mitolojik ya da Ortaçağ'a özgü Sembolizmini değerlendirmek yeteneği olan gelişmiş bir seçkinler topluluğuna seslendi. Bu efsane kişileri, Théodore de Banville ve José-Maria de Hérédia'dan Jean Lorrain ve Albert Samain'e, Henri de Régnier ve Huysmans'dan Jules Laforgue ve Milosz'a kadar Parnaslı ve simbolist şairlerce dile getirildiler. Artık, Robert de Montesquiou ile Oscar Wilde'ın hakkında

GUSTAVE MOREAU: Sodom'un Melekleri.





GUSTAVE MOREAU: Likornlar.

övgüler düzdükleri Faubourg Saint-Germain evlerinin gözdesidir. Marcel Proust'a gelince, *A la Recherche du temps perdu* (Yitik Zaman Peşinde) adlı romanında, ressam Elstir'i atlatışını anımsamaktır.

Hayli merdümگیرiz (insandan kaçan) olan Moreau, resimlerini sergilemeyi reddediyor, dahası röprodüksiyonlarının yapılmasını kabul etmiyor ve çekinerek satıyordu: "Sanatımı öylesine seviyorum ki

ancak yalnızca kendim için yaptığım zaman mutlu oluyorum" diye yazıyordu. 1888 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne seçildi; dostu Elie Delaunay'ın sürekli ısrarları üzerine, onun yerine Güzel Sanatlar Okulu'na öğretmen ve atölye şefi olmayı kabul etti. Gözde öğrencisi Rouault'nun anılarına ve Evenepoel'in mektuplarına göre bir karara varacak olursak, olağanüstü bir öğreticiydi.

XX. yüzyılın ilk yarısında Gustave Moreau'nun yapıtları unutuldu; fakat André Breton ve sürrealistler sayesinde yeniden keşfedildi. Rouault, Matisse, Marquet, Manguin ve Camoin gibi genç kuşağın bazı ustalarını yetiştirmek onuru onundur. Gerçekten de, kendi çalışmalarıyla etkilemeksizin ve geçmişin büyük ressamlarının yapıtlarına yönlendirerek bu ressamların kişiliklerini geliştirmeyi başarmıştır. Matisse bu konuda şunları yazmaktadır: "Moreau'nun en büyük niteliği, bir gün sanatçı olup en büyük yarışmalarda başarı kazandığında bile, öğrenciyi, kafasında yanlış düşüncelerle hâlâ otuz yaşlarında bırakan değişik okul yarışmalarına girmeye teşvik etmesinden değil, fakat genç bir öğrencinin düşünce biçiminin bütün yaşam boyu gelişmesi gerektiğini anlamasından kaynaklanmaktadır." Odilon Redon'un *Oidipus ve Sfenks*'i görünce kendi yeteneğinin bilincine vardığını ve ilk resimlerini Moreau'nun yapıtlarından esinlenmiş olduğunu unutmayalım.

Öldüğü zaman, konağını, atölyesini, bin iki yüz kadar resim ve suluboyasını, on binden fazla desenini devlete vasiyetle bıraktı. Hayattayken pek azını sattığı için, yapıtlarının hemen hemen tümünü bu müzede hayranlıkla seyredebilir ve en yüksek tinsel yükseklığe ulaşmak tutkusunu asla bırakmamış olan bir sanatın bütün açılımlarına tanık olabiliriz.

Gustave Moreau belki eşsiz bir simbolist ressam olarak kabul edilebilir. Ama, onun sanatında bizi kendine çeken özellik, öz ve içeriğin parlaklığından çok, renkçi inceliklerinden çok, içrek (bâtını, ésotérique) amaçlarından çok, soyut sanatın habercisi olan soyut başlangıçları ortaya çıkartan teknik araştırmalarıdır.

A. Renan: *Gustave Moreau*, Paris 1900 - R. de Montesquiou: *Un peintre lapidaire*, Gustave Moreau, préface de l'exposition Gustave Moreau, Paris 1906 - G. Desvallières: *L'oeuvre de Gustave Moreau*, Paris 1912 - G. Rouault: *Souvenirs intimes*, Paris 1926 - P. Biehler: *Trois possédés de l'idéal*: Gustave Moreau, Burne-Jones et Félicien Rops, Paris 1948 - R. Von Holten: *L'art fantastique de Gustave Moreau*, Paris 1960 - S. Alexandrien: *L'univers de Gustave Moreau*, Paris 1975, - P.L. Mathieu: *Catalogue raisonné de l'oeuvre achevé*, Fribourg 1976.

- (1) *la Pietà*: Çarmıhtan indirilmiş İsa'nın vücudunu (cesedini) dizleri üzerinde tutan Meryem Ana'yı betimleyen heykel ya da tabloya verilen ad. *Mater Dolorosa*. (Çev.)

MORRIS William (Walthamstow 1834 - Kelmscott Manor 1896). Ressam ve desenci, yazar ve şairdi. Sanayi yöneticilerinin yerine sanatçıların geçip bütün emekçilere mutluluk ve Güzellik ve sevgisi verecekleri bir altın çağına gelişine inanmıştı. Kuramlarına uygun olarak yaşadı ve çeşitli çalışmalarıyla bunları gerçekleştirmeye, uygulamaya çalıştı.

Hali vakti yerinde bir ailenin çocuğuydu, gençliğinde bir hevesli yaşamı sürdü. Sanayi uygarlığının çirkinlikten başka bir şey getirmediğini çok erken farketti. Çevrenin niteliğinin korunması ve Taine'nin "cehennemin son sınırı"na lâyık cezaevleriyle bir saydığı iç karartıcı ve sağlığa zararlı konutlara yığılmış işçilerin gündelik yaşamlarının çerçevesini iyileştirmek için harekete geçenlerin başında gelir.

Makineyi ve sanai üretimi büyük bir felâket sayıyordu, bu yüzden kırdı yaşamak için Londra'dan ayrıldı. Oxford'da arkadaşı olan Burne-Jones'un tablolarından heyecanlanarak, resim yapmak için mimarlık öğrenimini bıraktı. İseult efsanesinden coşup



William Morris'in Portresi: G. F. Watts

onun resmini yaptı ve İseult'un somut örneği saydığı modeliyle evlendi. Philip Webb'le birlikte Londra dolaylarında kendine ev yaptı. Örgensel anlayışa uygun olarak yörenin kırmızı tuğlalarıyla yapılan ev, *The Red House* (Kırmızı Ev), cephesinin yapısını belirleyen odaların pratik kullanımına göre planlanmıştı. Mobilyaları ve gündelik eşyaları Morris çizdi ama iç dekorasyonu ressam dostlarına bıraktı.



WILLIAM MORRIS: Kraliçe Guinevere. 1864

Yeni Üslup'a doğru ilk evredir bu. İkinci evreyi, Londra'da 1861 yılında "Morris, Marshall, Faulkner ve Ortakları" firmasının kurulması oluşturdu. Bu dekorasyon mağazasında, mobilyalar, seramikler, vitraylar, eşyalar, mobilya kumaşları, duvar kâğıtları bulunuyordu. Aranılan amaç, halkın yararlı sanat yapıtlarıyla ilişki kurmasına olanak sağlamaktır. Rossetti ile Burne-Jones da bu girişime ortak oldular. Toplumsal anlayışın harekete geçirdiği Walter Crane, Mackmurdo, Charles Annesley Voysey gibi sanatçılar da onlara katıldılar. Böylece zanaatın saygınlığını gerçekleştirdiler ve sanatçının toplumsal yaşama katılmasını kabul ettiklerini gösterdiler.

Evin iç düzenlenmesiyle ilgilenen Morris, yalnızca küçük sanatlarla yetinmedi, ama grafik sanatı da yenedi. Yeni bir basım harfi türü, *Golden type*, yarattı, ve Ortaçağ'ın süslü elyazmaları havasını veren, girişik süsler, arabeskle ve sarmaşanlarla bezenmiş çiçekli sayfa kenarlarıyla kitaplara daha çekici bir görünüm kazandırdı.

İlkelerini, "*Dekoratif Sanatlar, Modern Yaşamla İlişkileri*" adlı yapıtında açıkladı. Yıkıcı düşüncelerini söz ve yazı ile savunup yaymayı sürdürdü, ve işi, "Zenginlerin ellerinde bulunanlarla bir sevinç ateşi yakmak gerek", demeye kadar vardırdı.

William Morris, London 1958 - P. Henderson: *William Morris, His Life, Work and Friends*, London 1967 - P.

Thompson: *The Work of William Morris*, London 1967 - G. Naylor: *The Arts and Crafts Movement. A study of its sources, ideals and influence on design theory*, Cambridge 1971 - P. Meier: *La pensée utopique de William Morris*, Paris 1973.



ALFONS MARIA MUCHA: Slavія. 1908

MUCHA Alfons Maria (Ivancice, Moravya 1860 - Prag 1939). Bu Moravyalı Çek ilkin aktör ya da müzisyen olmak istemişti. Tiyatro çevresine girmek için, on yedi yaşında, Viyana'daki *Theater am Ring*'in dekorlarını boyadı. Sanat öğrenimini, koruyucusu Kont Khuen Belassi'nin yardımıyla Münih Sanatlar Akademisi'nde yaptı. 1887'de yurttaşı Masek'le birlikte Paris'in yolunu tuttu. Başlangıçta Jean-Paul Laurens'le çalıştı ve onun etkisiyle mesleğe tarih ressamı olarak girdi. Daha sonra Julian Akademisi'ne

girdi, *Figaro illustré* ve öteki gazetelere resimler vermeye başladı.

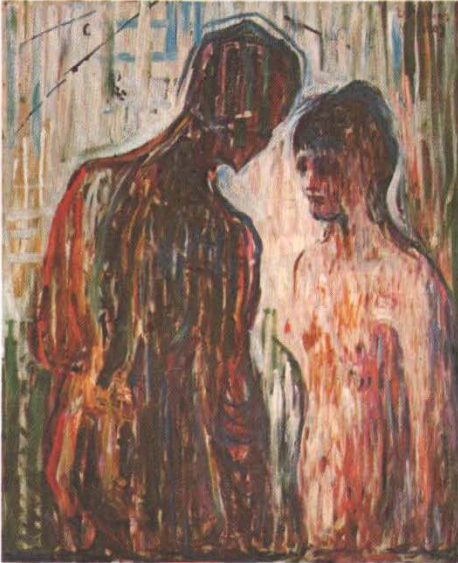
Sarah Bernhardt'ın, başrolünü oynadığı Victorien Sardou'nun *Gismonda* piyesinin afişini ısmarlaması, 1894 yılını meslek yaşamının dönüm noktası yaptı. Mucha'nın Yeni Üslup'a tam anlamıyla uygun tarzı ilk kez ortaya çıktı ve büyük bir başarı kazandı. Bunun üzerine Sarah Bernhardt *Aiglon*'a kadar oynadığı bütün oyunların afişlerini ona ısmarladı. Aktrisin isteği üzerine vitray, dekoratif pano, ziynet eşyası ve giysi taslakları çizdi.

İspirtizma olaylarıyla ilgilendi ve atölyesini, o sırada moda olan içrek Sembolizmin yandaşlarını kabul ettiği gerçek bir "Dindışı Kilise"ye dönüştürdü. Maeterlinck ve Huysmans dostları arasındaydı. İpnotizmacı Albert de Rochas ile dostluk kurup ondan para-psikolojik olguları öğrenmeye çalıştı.

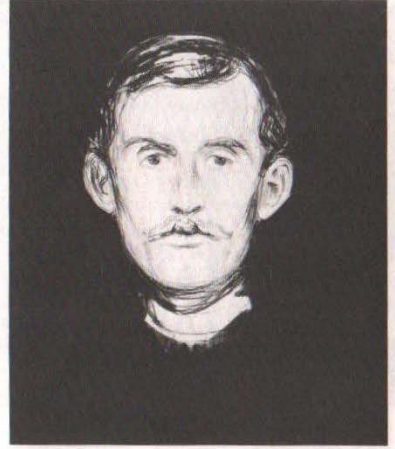
Arzu etmesine karşın bir ressam olarak ün kazanmayı başaramadı ama bütün dünyanın en çok aranan afişçisi oldu. 1904 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne gitti, başlangıçta güçlüklerle karşılaşmasına karşın daha sonra dekorasyon işleri aldı. 1911'den itibaren, ülkesine döndü ve bir dizi resimde Slav destanını yüceltti. Ama saygın bir sembolist olmasına karşın, Mucha, sembolist çizime kazandırdığı özel canlılıkla tanındı.

La Plume, Numéro consacré à Alphonse Mucha, Paris 1897 - B. Reade: *Art nouveau and Alphonse Mucha*, London 1963 - J. Mucha: *Alphonse Mucha, his life and art by his son*, London 1966.

EDVARD MUNCH: Aşk ve Psyke. 1907



MUNCH Edvard (Loiten, Norveç 1863 - Ekely, Oslo yakınları 1944). Babası doktordu. İçlerinde dinadamları, subaylar, öğretmenler bulunan bir Norveç burjuva ailesinde dünyaya geldi. Çocukluk ve yetişmelik yıllarını hastalık ve ölüm kararttı. Annesi veremden öldüğünde beş, kendisinden bir yaş büyük olan ablası Sophie aynı hastalıktan öldüğü zaman



EDVARD MUNCH: Kendi Portresi. 1895

on dört yaşındaydı. Beş çocuğunun öğrenimlerine özen gösteren babası, ailenin havasını bozan para sıkıntıları içindeydi. Edvard, o dönemle ilgili olarak, daha sonra şunları yazdı: "Hastalık, delilik ve ölüm, beşliğimin baş ucunda nöbet bekleyen ve ömrüm boyunca yanımdan ayrılmayan kötü meleklerdir." Delilik sözcüğüyle, günler boyu odasında dua eden babasının gizemcilik bunalımına gönderme yapmaktadır.

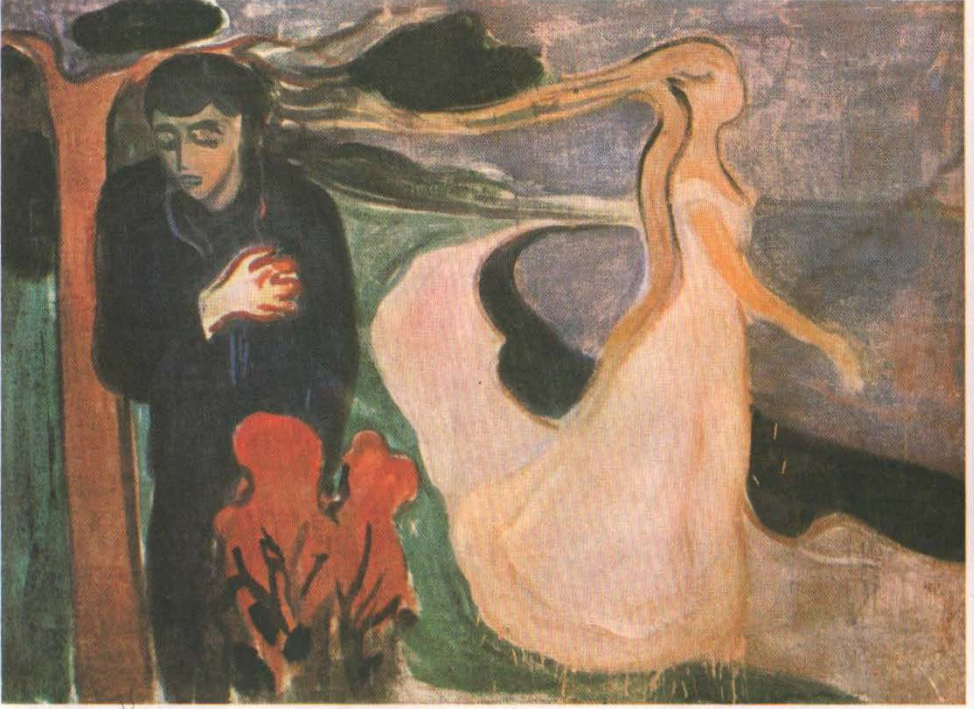
Oslo Teknik Koleji'nde bir yıl öğrenim gördükten sonra -babası mühendis olmasını istiyordu-, resim tutkusu nedeniyle, buradan ayrılmış Sanat ve Zanaat Okulu'na yazıldı. Yeteneğini ilk kabul edenlerden biri olan ressam Thaulow, 1885 yılında, üç haftalık bir Paris yolculuğu için gereken olanakları sağladı. Empresyonist resimleri görmesi, araştırmalarının gelişimini değiştirdi ve resim yolunu aydınlattı. Dönüşünde, ablası Sophie'yi betimleyen *Hasta Çocuk* tablosunu yaptı; tam anlamıyla empresyonist renkli bir atmosfer içinde, şiirsel ve biresimsel bir betimlemedir bu. İlk sergisini 1889 yılında Christiania'da açtı. Bu sergide yüz on yapıtını sergiledi; resimlerde yer alan yüzlerin katılığı ve bu yüzleri saran atmosferde Munch'un sert mizacı belli oluyordu. Bu sergiden sonra hükümet kendisine bir gezi bursu verdi,



EDVARD MUNCH: *Madonna (Meryem Ana)*, 1894

bu sayede Paris'te üç yıl yaşadı. Bonnat'nın atölyesinde dört ay çalıştı ve Manet'yi, Gauguin'i, Seurat ve nebileri keşfetti. Noktacılık'ın etkisinde kaldı ve

bazı tablolarını bu yöneme göre yaptı. Ama, onun için nasıl resim yapacağı değil de neyin resmini yapacağı önemli olduğu için bu yöntemi hemen bırak-



EDVARD MUNCH: Ayrılış, 1893

tı: "Soluk alıp veren, hisseden, acı çeken ve seven canlı varlıklar olmaları gerekir. Bir dizi bu tür resim yapacağım; insanlar bunların kutsal niteliğini kavrayacaklar ve sanki kilisedelermişçesine bunların karşısında şapkalarını çıkartacaklar." Avrupa'yı dolaştı: İtalya'ya, şairler ve yazarlarla tanıştığı Berlin'e gitti. Portresini yaptığı Strindberg ve aralarında *Kıskançlık* olmak üzere kendisine birçok resim esinlendiren Norveçli kadın Ducha ile dostluk ilişkileri kurdu. 1892 yılında, Berlin'de açtığı sergi açtığı sergi öylesine bir skandal yarattı ki kapatmak zorunda kalındı, ama Berlin *Sezession*'unun bu sergiden kaynaklanmış olduğunu söyleyebiliriz. Bu harekete üye oldu ve temel izleği aşk ve ölüm olan ünlü *Hayatın Efrizi*'ni gerçekleştirdi.

1908 yılına kadar Almanya'da kaldı, ama bu, Paris'e gitmesine ve yazılarını Norveç'te geçirmesine engel olmadı. 1896 yılında yaptığı Paris yolculuğu, Gauguin, Emile Bernard, Maurice Denis ve Mallarmé gibi sembolist şairlerle tanışması bakımından çok önemli. Bu sırada, ıslak kazı, ağaç üzerine gravür ve taşbaskıya başladı. Karşıdan görünen, sanırlı bakışlı, solgun yüzlerde aşırı yalınlığa ulaşmış anla-

tım biçimlerini içeren bir dışavurumcu (ekspresyonist) Sembolizm olarak tanımlanabilecek üslûbuna tam egemen durumda, bir renk fırtınasına tutulmuş gökyüzü ile yılankavi çizgili bir görünümünden ortaya çıkan yüzün, *Çığlık*'ın, ilkin resmini, sonra gravürünü yaptı. Ertesi yıl, 1896'da, bu tam anlamıyla Yeni Üslûp olan tarzı, solgun yüzlerin ölüm korkusunu yansıttığı *Korku* adlı tabloda görüyoruz. Bu ölüm korkusu, yetiştikliği bütün duyumsuzluklara sunulmadığı zamanlarda, yerine göre Harpya⁽¹⁾, vampir ya da iffetsiz madonna olan kadına karşı kuşkuyla yanyana bulunmaktadır. *Öpüş* adlı tabloyla ilgili olarak, Strindberg *la Revue blanche*'da şunları yazmaktadır: "... bitlerin, mikropların, vampirlerin ve kadınların törelerine uygun olarak, küçüğü büyüğünü gövdeye indirmekte olan iki varlığın birleşmesi". 1908 yılında, Munch, duygusal çalkantılarının, sanatına yansıyan saplantılarının ve aşırı alkolün neden olduğu bir sinirsel bunalım tehlikesiyle karşı karşıyadır. Kopenhag'da bir sinir kliniğinde yedi-sekiz ay tedavi gördü ve burada portrelere ve taşbaskıyla resimlediği bir öyküye, *Başlangıç ve Son'a*⁽²⁾ (Alfa ve Omega) çalıştı.

Klinikten iyileşip çıkmıştır ama, artık sanatsal yarattığını yeni bir anlayış yönlendiriyor gibidir. Yapıtında artan bir şiddet ve uyumsuzluk gösterir, oysa insan olarak, yatışma ve dinginliği bulmuştur.

Rahat rahat çalışabilmek için Oslo fiyordunda bir mülk satın aldı. 1910 yılında, Oslo Üniversitesi tören salonu için kendisine dekorasyon ismarlandı. Yaptığı kompozisyonlar, güneş, insan dağı ve araştırmacılarıyla yeni bir *Hayatın Efrizi* oluştururlar. Ama burada 1892 yılının Munch'unu aramak boşunadır.

Bir ulusal öğünce durumuna geldi. Onurlandırılmayı hak etmişti ve Norveç onun için büyük sergiler açtı. Munch'un Germen ülkelerinde büyük bir etkisi oldu; söz konusu etki, uygulamalarından çok yapıtının özünden kaynaklanıyordu, çünkü anlayış olarak sembolistti ama üslup bağlamında Ekspresyonizmin (dışavurumculuk) habercisiydi. Onun belirgin nitelikleri olan umutsuzluk, boğuntu ve "hayatı değiştirmek"e gücü yetmemek duygusunu ne *Brücke*'nin ne de *Blaue Reiter*'in ressamları hissettiler, ama bu duyguyu dile getirme, tualden yansıma tarzı ekspresyonistlere özgüdür.

Buna karşılık, onu bir sembolist ressam kabul etmek mantığa uygundur, çünkü Almanya'ya gitmeden önce Fransa'da aldığı etkiler ve esininin özü bakımından gerçekten bu akımın içinde yer alır. Munch'un sanatında yer alan her şey simgesel ya da alegoriktir, aşk ve ölüm korkusu iki gözde temasıdır. Michel Hoog, 1974 sergisinin kataloğu için yazdığı önsözde çok haklı olarak şunları yazmaktadır: "Çağdaşlarından çoğu için olduğu gibi onun için de resim, empresyonistlerin güneşli kaygısızlığından, Manet ve Stevens'in ilgisizliğinden, Gauguin'in Maori ülkesine kaçışından, Gustave Moreau ya da Böcklin'in tarihsel düşünden daha başka bir şey dile getirebilir ve dile getirmek zorundadır." Moreau şöyle demişti: "Ne dokunduğum şeye, ne de gördüğüm şeye inanıyorum. Ancak görmediğim şeye ve yalnızca duyumsadığım şeye inanıyorum." Kaba gerçekçiliğin kalıntılarını reddetmek konusunda onunla aynı düşüncüyü paylaşan Munch, "saat köstekli tanrılar"ın resmini yapmayı reddetmek konusunda ondan ayrılıyordu. Munch, Wagnercilik dalgası diyebileceğimiz şeye ve o sırada çok güçlü olan halk ozanı Sembolizmine karşı duyarsızdır, yabancısıdır. "Ben gördüğüm şeyin resmini yapmıyorum, ama görmüş olduğum şeyin resmini yapmıyorum", diye yanıtlar Moreau'yu. Daha çok, tanıyıp portresini yaptığı Mallarmé'de yaklaşmış gibi görünmediği Verlaine'de, benzeri bir tutum duyumsadığımız Redon'da, bunların kişiliklerinde var olan şeydir bu. Moreau ve Maeterlinck kaçarlardı. Munch kaçmaz, içinden çıkmadığı cehennemini ve gizli oturumunu resimlerken içindekileri dışa vurur.

G. Schliefler: *Edvard Munch, graphische Kunst*. Dresde, 1923 - J.H. Langaard: *Edvard Munch, Maleren*, Oslo 1932 - J.P. Hodin: *Edvard Munch: Nordens Genius*, Stockholm 1948 - F.B. Decknatel: *Edvard Munch*, Boston 1950 - H.E. Gerlach: *Edvard Munch, Sein Leben und sein Werk*, Hambourg 1955 - E. Göpel: *Edvard Munch. Selbstbilde und Dokumente*, Munich 1956 - J.H. Langaard et R. Revold: *Edvard Munch*, New York et Toronto 1964 - J. Selz: *Edvard Munch*, Paris 1974 - *Catalogue exposition au Musée National d'Art Moderne*, Paris 1974.

- (1) *Harpya'lar*: (Grek) Thaumasa'la Okeanos kızı Eletek'ra'nın çocukları olan kadın yüzlü iki yırtıcı kuş: *Aello* (kasırga), *Kelaino* (bora) (Çev.)
- (2) "Var olan ve var olmuş olan ve gelecek olan, her şeye kadir olan Rab Allah diyor: *Alfa* ve *Omega* benim." (İncil, Yuhanna'nın Vahyi, 1-8) (Çev.)

OSBERT Alphonse (Paris 1857 - Paris 1939). Güzel Sanatlar Okulu'nda Lehmann, Cormon ve Bonnat'nın öğrencisi oldu. Başlangıçta İspanyol sanatının özellikle de Ribera'nın etkisinde kaldı. 1887 yılından sonra, Puvis de Chavannes, Séon ve Seurat ile tanışması tekniğini değiştirdi. Koyu renkleri bırakıp, genellikle, uzun beyaz giysiler giyen kadın silü-

ALPHONSE OSBERT: *Denize Övgü*. 1893





ALPHONSE OSBERT: İlkçağ Akşamı 1908

etlerinin, düşsel güzellikte görünümüler içinde hareketsiz ve sessiz durdukları ülküsel konulara yöneldi. Sembolist şairlerin, özellikle de Stuart Merrill'in dile getirdikleri kadınların kızkardeşleridir bunlar. Sanatçının 1899 yılında açtığı sergiyle ilgili olarak Fagus şunları yazıyor: "Hep aynı düzlük, hep aynı gökyüzü, aynı ağaçlar, aynı renk ve usanmadan tekrarlanan hep aynı kadın."

Gül + Haç sergilerine düzenli olarak katıldı, yabancı ülkelerde, Almanya ve Belçika'da sergiler açtı. Nebiler çevresiyle ilişki kurdu, Maurice Denis'yle tanıştı. Georges Petit galerisinde açtığı özel sergi dolayısıyla, eleştirci Degron, Azize Geneviève'in *Gizli Görüntüsü* (la Vision de sainte Geneviève) adlı tablosundan söz ederken, bir İnanç'ın betimlenmesinin söz konusu olduğunu ileri sürer: "Çevresinde bir arılık aylası, iffet simgesi bir tül gibi toplanmış beyaz kuzular".

H. Degron: Alphonse Osbert, in *la Plume*, 1896 - P. Jullian: *Esthètes et magiciens*, Paris 1969.

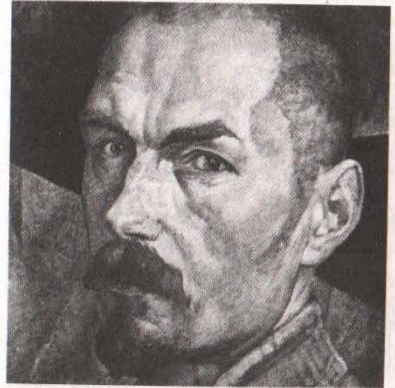
PELIZZA DA VOLPEDO Giuseppe (Volpedo 1869 - Volpedo 1907). Öğrenimine 1883 yılında Bergamo ve Milano Sarayı'nda başladıktan sonra, Roma'da ve daha sonra edebiyat ve sanat tarihi okuduğu Floransa'da sürdürdü. İlk yapıtlarındaki doğrusu (vériste) üslubu kısa sürede bırakıp bölmecilik'i (divisionisme) benimsedi. Resimleri gizemli ve dinsel yankılar yansıttığı halde, Tolstoy'un etkisiyle,

toplumsal sorunlarla ilgilendi. 1900 Paris Evrensel Sergisi dolayısıyla *Hayatın Aynası'nı* sergiledi. Bu sa-yede, empresyonistlerin ve Seurat'ın resimlerine hayran kaldığı Fransa'ya bir kez daha gitmek olanağına kavuştu. İtalya'ya dönüşünde, Previati'ninkileri anımsatan zarif tonlu uyumlar içeren alegorik bir Sembolizm benimsedi. *Yaşam Sergisi* adlı üç kanatlı tablosunda bu dönemin özellikleri vardır. Bir dizi resimlerinde güneşi temel izlek alıp, onu coşkun bir güçle donattı. Bu tablolarla soyutlamaya yöneldiği gözlemlenebilir. Son resimleri Balla ve Boccioni'ninkilere yakındır.

Pelizza da Volpedo İtalyan bölmecilerinin en büyüğü olarak kabul edilir, ama o üslubu noktacılığın (pointillisme) uç sınırlarına kadar geliştirmekten çok yeni bir Empresyonizm biçimine dönüş yapmayı yeğlemiştir.

S. Bellotti: *Giuseppe Pelizza da Volpedo*, Bergamo, 1944 - A. Scotti: *Catalogue Lo Studio di Pelizza*, Volpedo, 1974.

PETROV-VODKINE Kosma Sergeivitch (Chwalynsk-Volga 1878 - Leningrad 1939). Saint-Petersbourg'da Stieglitz Okulu'nda desen ve resim okudu, daha sonra, 1897-1905 yılları arasında, Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nda eğitim gördü. Bundan sonra Münih, Londra'ya gitti ve İtalya'yı dolaştı. 1906-1908 yılları arasında Paris'te çalıştıktan sonra Kuzey Afrika'ya gitti. Daha sonra Saint-Petersbourg'a dönüp 1918'den 1933 yılına kadar Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretmenlik yaptı. 1924-1925 yılları arasında Fransa'da bulunduğu sırada gerçek bir ün kazandı. 1920'ye doğru, kendi yapıtlarına uyguladığı küresel perspektifi işlediği bir *Renkler ve Oylumlar Kuramı* hazırladı. Ayrıca



KOSMA SERGEIVITCH PETROV-VODKINE: Kendi Portresi. 1918



KOSMA SERGEİVİTCH PETROV-VODKİNE: *Susamış Savaşçı*. 1915

dramlar, öyküler ve iki özyaşamöyküsel anlatı yazdı: *Chlynowski* 1930 ve *Eukleides'in Uzamı* 1932.

Meslek yaşamının ilk yıllarında, özellikle Puvis de Chavannes, Maurice Denis ve Hodler'inkiler olmak üzere Fransız sembolistlerinin etkisinde kaldı. O dönemde, Puvis de Chavannes'in düşüncesine uygun bir yöntemle, düşsel görünümde içinde, dalgın ve içe dalmış kadın yüzlerini betimleyerek, ruhun dinginliğinde vücudun güzelliğini, aşkı ve mutluluğu dile getirmeye çalıştı. Ama yavaş yavaş Sembolizm-den uzaklaşarak gerçekçiliğe yöneldi.,

V.A. Kostin: *K.S. Petrov-Vodkine* (1878-1939), Moscou 1966.

PREVITAI Gaetano (Ferrara 1852 - Lavagna 1920). Öğrenimine, romantik resamlara öğrencilik ettiği Ferrara ve Floransa'da başladı, daha sonra Milano'ya yerleşip 1877-1880 yılları arasında Brera'da

GAETANO PREVİATI: *Paolo ve Francesca*. 1901'e doğru.



(Saray) öğrenimini sürdürdü. Edgar Poe'nun öyküleri için yaptığı resimler onu Avrupa Sembolizmi'yle, Rops ve Redon'un Sembolizmiyle ilişkiye geçirdi. Yeni tekniklere açıldı ve Grubicy'nin etkisiyle bölmeçiliği (divisionisme) kabul etti. 1891 yılında, Brera'nın üç yıllık sergisinde, İtalyan bölmeçilerinin ilk kez halk huzuruna çıkması dolayısıyla, büyük yapıtı *Annelik'i* sundu. Bu yapıtın sergilenmesi olumlu-olumsuz şiddetli tartışmalara yol açtı. Bununla birlikte, bunun sayesinde, 1892 yılında Gül + Haç Sergisi için Paris'e davet edildi. Paris sanat çevreleriyle kurduğu ilişki, gizemci-simgesi (mistiko-sembolizm) ve dekadans eğilimlerini pekiştirdi. Ama 1907 Venedik Bienali için yaptığı "*Düşsü Salon*" unkiler gibi, gösterişli bir dekoratif allegorik Sembolizmle gerçekleştirdiği kompozisyonlarından çok, daha az iddialı olan yapıtları, kendisine özgü bir altın parıltı içinde renk ve ışığın inceliğine olan tutkusunu dile getirirler. Balla ona karşı hayranlık duyuyordu. Futüristlerin bildirilerini imzalayanları onu anti-natüralizmin savunucusu ve öncüsü olarak kabul etmişlerdi.

F. Bellonzi et T. Fiori: *Archivi del divisionismo*, Roma 1968.

PUVIS DE CHAVANNES Pierre (Lyon 1824 - Paris 1898). Sembolizm estetiğe bağlı olan bütün sanatçılarından daha çok, Puvis de Chavannes bu akımın resimselden çok yazınsal bir özellik taşıdığını kanıtlar bize. Sembolizm olduğunu kabul etmez, ama bununla birlikte, bütün büyük kompozisyonları simgeler ya da allegorilerden esinlenmiş oldukları için, herkesten daha çok sembolisttir. Resimlerindeki deniz kıyısındaki genç kızlar kendi çağının genç kızları değildir; çıplak büstleri ve beyaz kumaşa sarınmış ötekiler yanlarıyla bütün zamanların genç kızlarıdır.

Puvis, kendini, saray ve tapınakların duvarlarını bezekleyen freskçilerin mirasçısı sayan, mizaç bakımından klasik bir anti-Manet'dir. Parlak renkleri, devinimsiz kişileri ve yalınlaştırma eğilimiyle, klasik ve zamana bağımlı olmayan bir ressamdır ve kendisi de bu kamıdadır. Onu Gustave Moreau ile karşılaştıracak olursak, Moreau'nun tablolarında da, kişilerle ilgili olarak, aynı devinimsizlik ve görkem anlayışıyla karşılaşırız, ama renklerin zenginliği, bezek ve takırların bolluğu bambaşka bir düşünceden kaynaklanmaktadır.

Puvis, özü bakımından, bezekçi bir ressamdır, ondan anıtsal olan'ın duygusu vardır ve kompozisyonları bütün Fransız resminde bir benzeri bulunmayan soylu ve görkemli bir düzenleme ustalığına sahiptir.

Bu büyüklük kaygısı, bize İtalyan Rönesans freskçilerini anımsatan *Zavalı Bahkçı* adlı tablosu gibi en

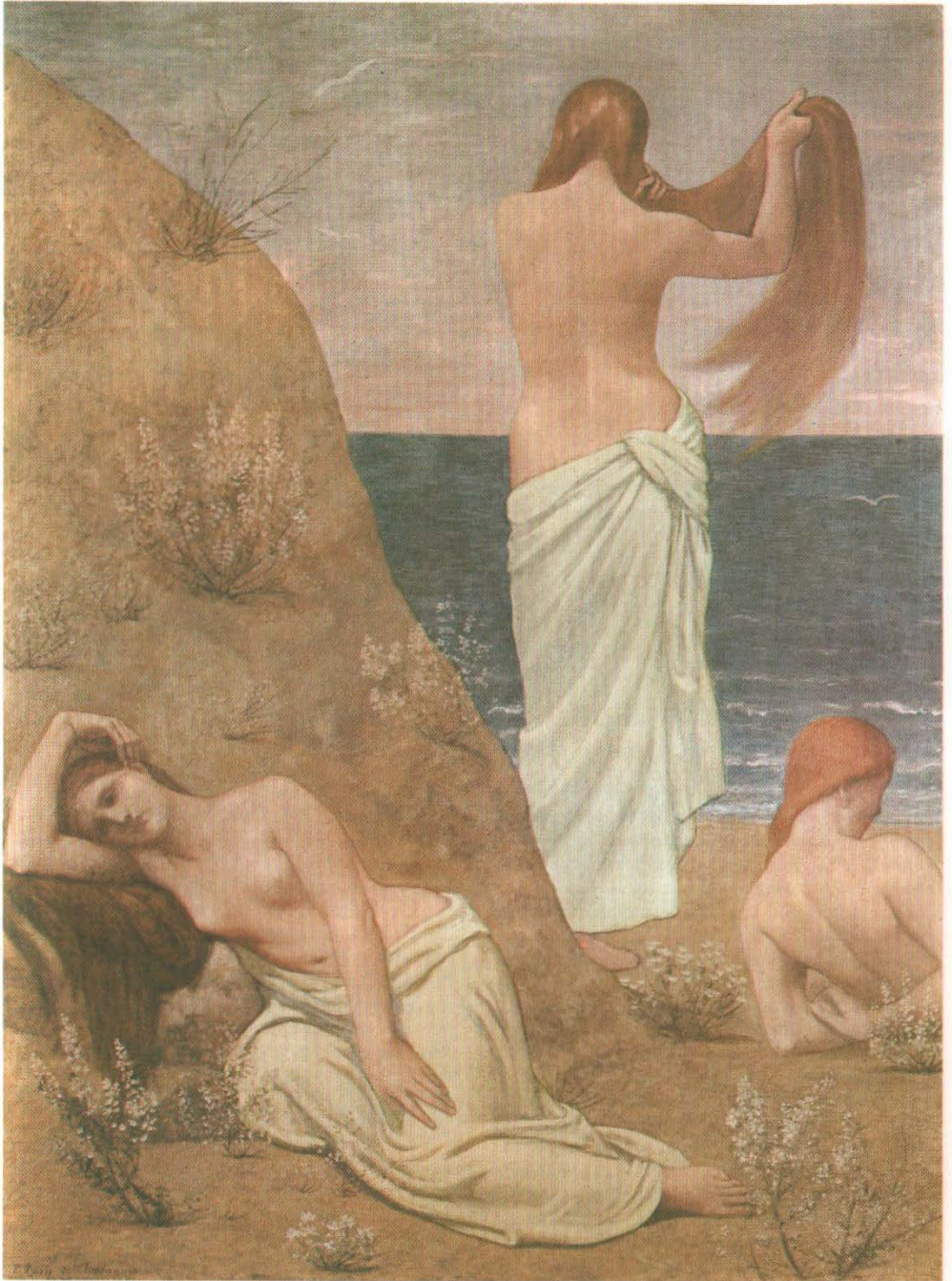


PIERRE PUVIS DE CHAVANNES: Sanatlar ve İlham Perileri İçin Önemli Kutsal Orman. 1884-1889

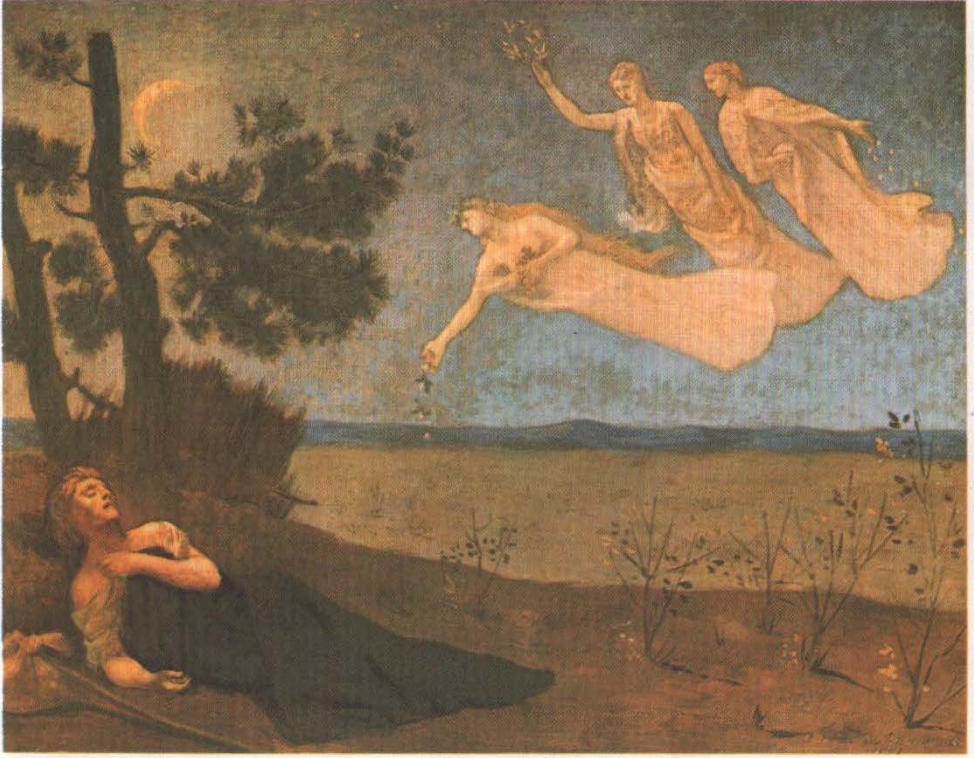
küçük boyutlu resimlerine kadar bütün resimlerinde vardır. Sorbonne ya da Panthéon'daki büyük dekoratif kompozisyonlarını gördüğümüz zaman aklımıza Masaccio ya da Ghirlandajo gelir. Chassériau'nun etkisi ve 1847 yılında yaptığı İtalya yolculuğu, mesleki oluşumunu, çalıştığı atölyelerin (Henri Scheffer, Delacroix ve Thomas Couture'un atölyeleri) verdiği eğitimden daha çok yönlendirdi. 1850 Sergisinde bir *Pieta* sergiledi, ama ikinci kez katılmak için 1859 yılına kadar beklemesi gerekti. Portreler, dinsel ya da Kutsal Kitap'tan esinlenmiş resimler yaptı, daha sonra büyük kompozisyonlar yapmaya girişti. Daha 1854'te, erkek kardeşinin Brouchy'deki (Saône-et-Loire) evinin yemek salonunu bezeklemişti. 1863 yılında, Amiens müzesinin bezeklenmesine katkıda bulunan Savaş ve Barış, Çalışma ve Dinlenme, besleyen Picardie⁽¹⁾ allegorilerini yaptı. 1866'da, Claude Vignon'un Passy'deki konağının holünü ve Marsilya'daki Longchamp sarayını bezekledi. Sonra, *Genç kızlar ve Ölüm, Oduncular ve Yaz*'ın ardından, Poitiers Belediye Sarayı için iki büyük kompozisyon gerçekleştirdi: *Sarrasinler*⁽²⁾ *Yenen Charles Martel* (Charles Martel vainqueur des Sarrasins) ve *Radegonde Saint-Croix Manastırında* (Radegonde au couvent de Saint-Croix). Daha sonra, 1874-1878 yılları arasında, Panthéon duvar resimlerinin *Azize Geneviève'nin Yaşamı*'nı (La vie de sainte Geneviève) konu edinen ilk evresini, 1882'ye doğru ressam Bonnat'ın konağının, 1884'te Sorbonne'un merdiveninin, 1887'de Lyon müzesinin, 1888 Rouen müzesinin ve Paris Belediye Sarayı'nın Zodiak (Burçlar Kuşağı) salonunun, 1892 yılında aynı yapının onur merdiveninin duvar resimlerini yaptı. Bunun ardından Boston kütüphanesinin bezeklerini ve Panthéon

duvar resimlerinin, birincisi gibi *Azize Geneviève'nin Yaşamı*'nı konu alan, ikinci evresini gerçekleştirdi. Bütün bu büyük "şeyler" daha küçük boyutlu yapıtlara çalışmasına engel olmadılar. Bunlar arasında en ünlüsü, 1881 Sergisinde sergilenen ve daha başından itibaren eleştirmenleri şaşırıp birbirine düşürten *Zavallı Balıkçı* (le Pauvre Pêcheur) adlı tablosudur. Albert Wolff, Panthéon'daki kompozisyonlarını sevmesine karşın, resmin konusunu bayağı ve sanatçıya "yakışmaz" buldu. Huysmans, "Kutsal Kitap'ın yüceliğinin bu beceriksiz ve gülünç taklidi"ne öfkelenildi. Pek az resim böylesine şiddetli bir saldırıya hedef olmuştur. Camille Mauclair bu konuda şunları yazıyordu: "Yazgıcı, yalın ve bir halk şarkısı kadar dokunaklı bir şiirdir bu, acıların insanının, ilk çağların ya da günümüz insanının şiiridir. Kesinlikle bireşimsel olan bir sanatın etki gücü, su götürmez bir güzelliği olan, ama karşısında resim sanatını tümüyle unuttuğumuz bu garip tabloda olduğundan daha iyi asla ortaya çıkmadı." Puvis de Chavannes, duvar resimlerinde olduğu gibi sehpa resimlerinde de perspektif yasalarını umursamaz ve pırıl pırıl ışıktaki solgun biçimler boyar. Dekoratif kompozisyonlarında rengi taşla uzlaştırmak kaygısı vardır; ve gökyüzü, Flandrin'in Hristiyan panathenaiolarında,⁽³⁾ Puvis'in Panthéon cfrizlerinde yararlandıkları, "Bizans işi" (altın sarısı fonlar, donmuş biçimler) denilen üsluptan kaynaklanan o fildişimsi renk ya da zamandan bağımsız altın rengi görünümüne bu yöntemle ulaşmaktadır.

İşık-gölge (açık-koyu) kullanımını yavaş yavaş bıraktı. Şekilleri solgunlaştı ve renklerin donuklukları onların düşü niteliklerini pekiştirdi. Bu da, "ne yazık ki bütün biçimlerini gerçekliklerinden uzaklaştı-



PIERRE PUVIS DE CHAVANNES: *Deniz Kıyısında Genç kızlar*, 1879



PIERRE PUVIS DE CHAVANNES: *Düş*, 1883

ran bir özetçi yorum ve keyfi boyama yöntemi kabul etmiş" olduğu için, eleştirilmesine yol açtı. Ne dokunsal ton değerleri, ne de oylum vermeye çalışıyordu; ayrıntıyı umursamaması kınanıyordu.

Tarih sahnelerini hor görüyor ve inanç, saflık ve yalnızlığı değerlendiren kutsal temaları yeğliyordu.

Puvis de Chavannes'ın resmi, bütün olarak, ömrü boyunca sürüp giden şiirsel bir düştən başka bir şey değildir. Gauguin onunla ilgili olarak şunları söyler: "Puvis düşüncesini açıklıyor, evet, ama betimlemiyor." Ve şöyle sürdürüyor Gauguin: "Puvis bir tabloya *Saflık* adını verir ve, bunu açıklamak için, eli zambaklı bir genç bâkire çizer; böyle bir simgenin anlaşılması olanaksızdır. Gauguin'e gelince *Saflık*'ı betimlemek için saydam suların resmini yapar." Ne var ki, Puvis de Chavannes, genellikle, Gauguin'in anlayışına uygun simgeden çok allegoriden yararlanır. Ama, bu konuda saygı uyandıran, ne var ki betimlerinin çekiciliğine karşın belli bir soğukluk içeren bir ağırbaşlılık ve amaç yüceliğiyle çaba gösterir.

Gauguin, ne söylemiş olursa olsun, ona karşı duyarsız değildi, çünkü Tahiti'deki kulübesini Puvis'in iki değişikliğini yaptığı *Umut*'un bir röprodüksiyonuyla süslemişti. Bu iki değişikden birinde, gençkız uzun bir beyaz giysi içindedir, ikincisinde ise çıplaktır. 1872 yılında yapılmış bu resimde de bir allegori söz konusudur, çünkü Puvis 1870 savaşına anıştırmada bulunmaktadır. Resim eleştirmenlerce iyi karşılanmadı. Bertall, *le Grelot*'da şöyle yazıyordu: "Bay Puvis de Chavannes'ın *Umut*'u. Çok cılız!.. Gerçek şu ki yurtseverliği biraz fazla eksik." Castagny'ye gelince: "Çocuksu tepelerin karşısında elinde bir tutam ot tutan şu cılız küçük kız, nasıl bir yürek kabarması yaratabilir bizde? *Umut* için çok yetersiz", der.

Puvis, yaşamı boyunca olduğu gibi, ölümünden sonra da ağır eleştirilerden kurtulamadı. Ottawa'ya gitmeden önce, bu yakınlarda Grand Palais'de açılan büyük retrospektif de ikilemi çözümlemeyi başaramadı: Gecikmiş (tehirli) biri mi, yoksa bir yenilikçi mi? Bununla birlikte, bir duvar ressamı olarak, çağı-

mızda, Gotik dönemi ve ön-Rönesansın büyük İtalyan freskçileriyle karşılaşılabilen tek kişi olduğu tartışılmaz bir gerçek. Başlangıçta Chassériau ve Ingres'den esinlendi ve Delacroix ile Couture'ün deneyimlerinden yararlandı, ve bu çelişiklere karşın, bütün modaların dışında kalıp kendine özgü bir estetik yaratarak yapıtlarını gerçekleştirdi.

A. Decalieux: *Puvis de Chavannes et ses oeuvres*, Lyon 1928 - C. Maudclair: *Puvis de Chavannes*, Paris 1928 - J.P. Foucart: *La genèse des peintures murales de Puvis de Chavannes au Musée de Picardie*, avec préface de J. Cassou, Amiens 1976 - Catalogue *Puvis de Chavannes*, Paris 1976-1977, Ottawa 1977.

- (1) Fransa'nın, Amiens kentinin bulunduğu bölgesi. (Çev.)
- (2) Ortaçağ'da Batılıların Müslümanlara verdiği ad. (Çev.)
- (3) *Panathenaia* (Grek): Atina kentinin koruyucusu tanrıça Athena için Atina ve bütün Attika'da yapılan ulusal ve büyük bayram. (Çev.)

RANSON Paul (Limoges 1861 - Paris 1909). Paul Ranson doğduğunda babası Gabriel Ranson, Limoges belediye başkanıydı. Doğumundan birkaç gün

sonra, annesi bir atardamar tıkanması sonucu öldü. Bu ölüme son derece üzülen babası, bu cılız, hasta ve huysuz çocuğun yetiştirilmesi için kayın ana-babasını yardıma çağırdı. Oğlunun ortaya çok erken çıkan resim yeteneğini görünce, onu Limoges Dekoratif Sanatlar Okulu'na verdi. Paul Ranson daha sonra bu okuldan ayrılp Paris'teki okula girdi. 1888 yılında girdiği Julian Akademisi'nde Sérusier ile tanıştı. Nebilere katıldı. Erginlik yaşına ulaşmadan, kendisi gibi büyük burjuva kökenli on yedi yaşında bir gençkızla evlendi. Bu hercai gönüllü, kültürlü genç hanım evinin kapısını büyük bir incelikle kocasının arkadaşlarına açtı ve Ranson'un Montparnasse Bulvarı 25 numarada bulunan atölyesi nebilerin "tapınak"ı durumuna geldi. Atölyenin bulunduğu bu eski konakta, Madame de Maintenon, Madame de Montespan'ın çocuklarını yetiştirmişti. Ranson zaman zaman nevrasteni nöbetleri geçirmektedir, ama öte yandan şen-şakrak bir arkadaşır ve "tapınak"ta gürültücü bir arkadaş topluluğu bir araya gelmektedir. Burada bir kukla tiyatrosu kurup, Ranson'un rahip Prout'a adanmış farslarını oynadılar, içki içtiler,

PAUL RANSON: *Pastoral Sahné*.





Paul Ranson'un Portresi: Paul Sérusier. 1890

gülüp eğlendiler, "güzel ikonali nebi" Maurice Denis'nin "solgun genç kız" Marthe Meurier'le nişanını burada kutladılar, ve Paul Sérusier, nebi kıyafeti giymiş Paul Ranson'un portresini burada yaptı. "Tapı-

PAUL RANSON: "Çiçekli Ağaç Altında İki Kadın". Duvar halısı



nağın ışığı" France Ranson, aylık akşam yemeklerine kabul edilmedi. Ranson bu arkadaşlarıyla birlikte, Le Barc de Boutteville'de (1892-1896), sonra Vol-lard'da (1897), 1895 yılında Güzel Sanatlar Ulusal Derneği'nde ve 1894, 1895, 1898 yıllarında Brüksel'de la Libre Esthétique'te sergiler açtı. 1906 yılında, Druet'de açtığı özel serginin kataloğuna Charles Morice önsöz yazdı.

Aristide Maillol ve Rippl-Ronai'nin ardından, ne-biler duvar halısı yapmaya giriştiler. Ranson çok sa-yıda duvar halısı taslağı hazırladı; karısı, bunların bazılarını, dokuma tezgâhı kullanmadan, kalın yün kullanarak, geniş ilmek yöntemiyle kanavice kasna-ğında işledi. Yıllankavi hatları daha sonra Matisse ta-rafindan kullanılan bu kompozisyonlar, gözüpek ve ince çizgilerle doludur ve mimar-dekoratör Gui-mard'ın o dönemde yaptığı metró istasyonu girişleri-ne esin kaynağı olan Yeni Üslûp tarzındadır. Ranson 1908 yılında kendi adını taşıyan, ölümünden sonra kansının yönettiği ve Denis, Bonnard, Maillol, Sérusier, Vallotton ve Van Rysselberghe gibi arkadaşları-nın öğretmenlik yaptıkları Akademi'yi kurdu.

Schuré'nin metinlerinden, derin bir Doğu kültür-leri ve iğreklik (bâtınlık, éso-térisme) bilgisinden beslenen Ranson'un Sembolizmine güçlü bir imge-lem ve arabesck tutkusu egemendir. Arkadaşı Bon-nard'dan daha çok bir "Japonsu nebi" dir.

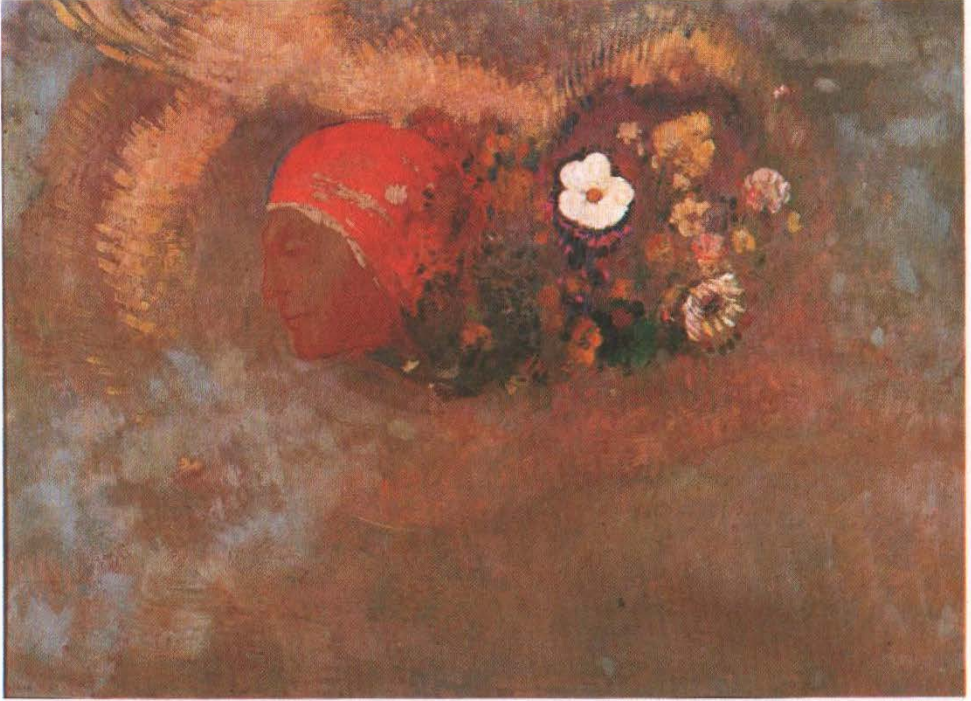
R. Negri: *Bonnard e i Nabis*, Milano 1970.

REDON Odilon (Bordeaux 1840 - Paris 1916). Bor-deaux'da suluboya ressamı Stanislas Gorin'in, sonra Paris'te Gérôme'un öğrencisi oldu. Doğduğu kente dönünce bitkibilimci Clavaud'nun ve gravürücü Bresdin'in öğütleri doğrultusunda çalıştı. 1870'ten sonra Paris'e yerleşti. Özellikle füzlele çalışırken, Fantin-Latour'un salık vermesi üzerine, taşbaskıla-rında "siyahları"nı kullanmaya başladı. 1879 yılında yayınlanan *Düşte* (Dans le rêve) adlı albümünü, tek tek gravürler ve *Kökenler* (1883), *Gece* (1886), *Düş-ler* (1891) adlı albümler izledi.

Aralarında Baudelaire'in *les Fleurs du Mal*'i olmak üzere kitaplar da resimledi (1890). 1881 ve 1882 yıl-larında açtığı iki özel sergi nedeniyle Mallarmé, Huysmans ve Hennequin'in dikkatlerini çekti. 1884 yılında, kurucularından olduğu Bağımsızlar Sergi-si'ne (Salon des indépendants), 1889'da sekizinci empresyonistler sergisine, 1887 ve 1890 yıllarında Brüksel'de XX'ler sergisine tekrar katıldı. Başarısı kanıtlandı; Emile Bernard gibi sanatçılar ve nebilerle birlikte, resimlerini Durand-Ruel ve Vollard galeri-sinde sergiledi. 1894, 1895 ve 1897 yıllarında la Lib-re Esthétique'e, 1894'te La Haye'e ve 1903 yılında da Viyana *Sezession*'una davet edildi.



ODILON REDON: Kırmızı Dikenler



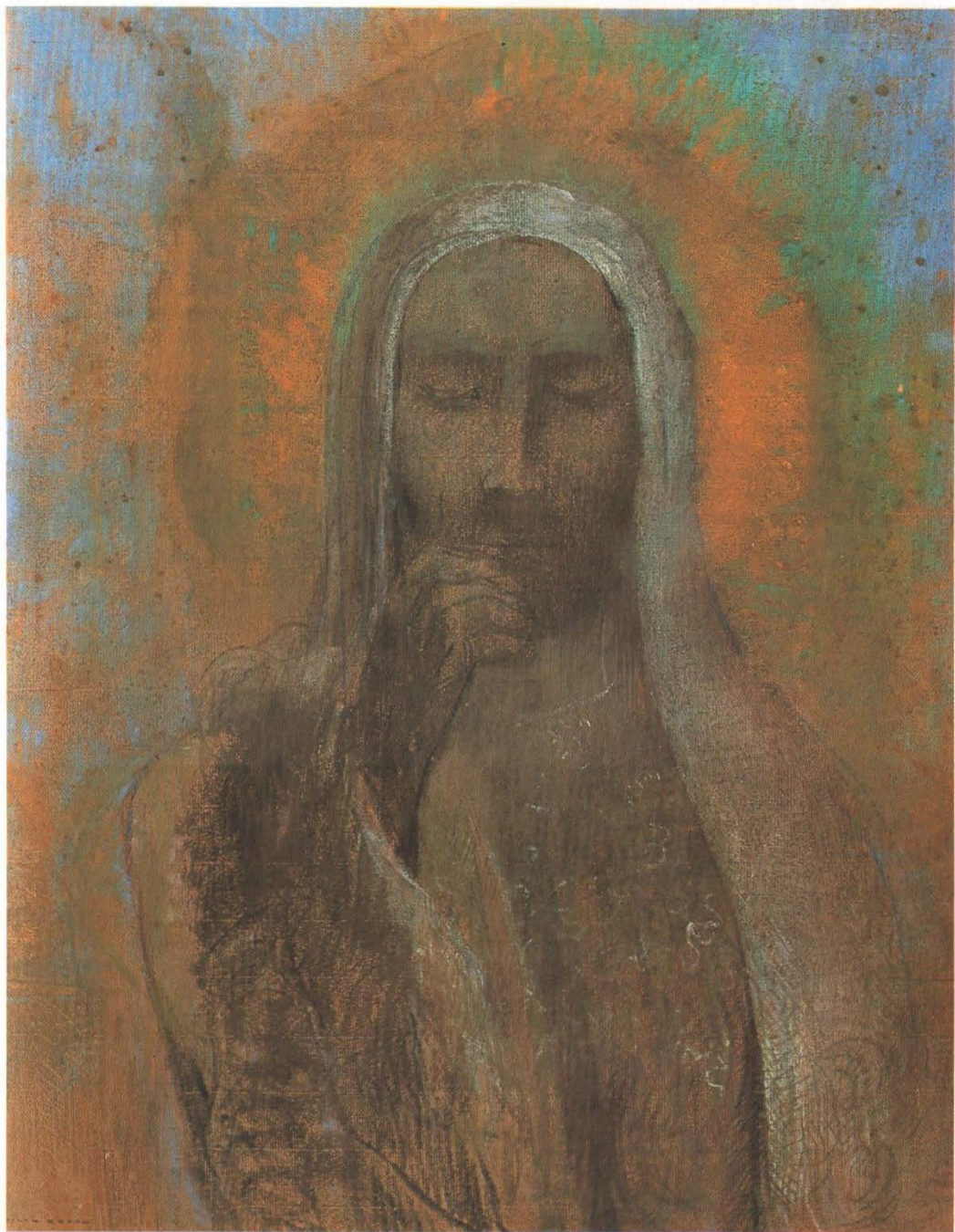
ODILON REDON: Yıldızsal Baş

Yaşamının sonuna doğru, dünyasına uzun süre egemen olmuş olan karamsarlık yerini güven ve neşeye bıraktı, ve özellikle pastellerinde ve çiçek resimlerinde evrenini karartmış olan siyahların yerini renk aldı.

Odilon Redon, katkısız durumuyla düşü, en güven verici görüşlerin arkasından sükun eden gizi ve her zaman en gündelik gerçekten doğmaya hazır olan fantastik'i yorumladı. İmgenin gerçeği düşsele dönüştürmesi, bitkinin bir yüz, topun bir göz olması onun sanatında çok doğaldır. Fantastik bir tema, bir mitos değildir, doğallıkla ortaya çıkar. Redon bu konuda şunları söyler: "En gerçekdışı yaratımlarıma yaşamın yanılsamasını vermek yeteneğini kimse elimden alamaz." Ama onun yapıtında gerçekdışı, düşselin büyüsunü yaşamın güven verici temasıyla birleşir. Onun özgünlüğü "İnanılmaz varlıkları, gerçeksinin yasalarına göre, insanca yaşatmak"tan kaynaklanmaktadır. Gustave Moreau, mitoloji ve Kutsal Kitap'ın kahramanlarına bağımlı kaldığı halde, Odilon Redon kendi bilinçaltının kuşku ve hayallerini dile getiren görüntüleri yalnızca kendi iç dünyasından

çıkarmaktadır. "Alışılmamış olan", onun yapıtında, her zaman olağanüstü bir önem kazanır, ve bu nedenle bizi düşündürür ve allak bullak eder. İnsan yüzlü bir örümcek bize gizemle gülümser, gözleri kapalı bir kesik baş bir bardakta durur, bir çiçek sapı üzerinde melankolik gözlü bir çocuğu tutar ve bir gözün içine yerleşmiş bir başkası, bataklık çiçeği bir soytarı başını inci çiçeğinin çanlarıyla birleştirirken, bizi keskin bakışlarla dikkatle inceler. Redon'a göre çiçeklerin bir ruhu vardır, çiçekler yaşarlar ve acı çekerler; kimi bitkibilimciler de aynı şeyi söylemezler mi? Ve böyle doğa bizi durmadan gözetlediği için de, Redon, her yerde, ormanda, belleğinin odalarında, gözkapaklarında açmış uykunun haşhaşına karşın faltaşı gibi açılmış gözler görür.

Fantastik, onda, iç yaşamın bizzat ifadesi haline geldi. Yaşamının sonunda, 1910 yılı temmuzunda açılan sergisinin kataloğunun önsözünde, sanatçı estetiğini şu sözlerle özetler: "Yürek duyarlığının gizli ve gizemli yasalarına, kısır açıklamalardan medet ummadan, uysallıkla boyun eğenlere sesleniyorum ben."



ODILON REDON: *Susanne*

Redon, zihinsel bir isteğe (zihnin direktmesine) asla boyun eğmedi; görüntü onun bilinçaltından kendiliğinden doğdu; bir düşün, bir içsel görmenin özdekleşmesi, somutlaşmasıdır bu. Gençlik ustası Bresdin, siyah ve beyaza, "düşsel, gerçekdışı nesnelerin yeniden üretimi"ne inandırmıştı onu. *Kendine* (A soi-même) adlı kitabında, Bresdin'in şu sözlerini anar: "Telkin edici sanat, gölgelerin gizemli oyununa başvurmaksızın hiçbir şey veremez." Ve Redon, kendi yolunu ilkin füzen ve gravürde buldu. Işık-gölgeden yararlandı, ışığın etkilerini daha iyi belirginleştirmek için gölgeleri (koyulukları) derinleştirdi. İlk gravür kitabının açınlayıcı bir adı vardır: *Düşte* (Dans le rêve). Düşe, bilinçaltına yönelmeyi sürdürdü; bir deniz kabuğunu betimlemekle yetindiğinde bile, rengin belirsizliği onu alışılmamış bir nesneye dönüştürmüştür. Redon, Goya ve Edgar Poe'ya olan saygısı nedeniyle, fantastiğe olan tutkusunu sürdürse de nesneyi betimler. Kederli gözünü üzerimize dikmiş tepegöz dev, ölü bir kafaya bakan (açılan) duvar, pencereye tünemiş karga sonsuza yönelmiş garip bir topa benzeyen göz, hüznünlü yas çanı çalan maske, omuzlarında bir kukuletalı papaz pelesini atmış oyuncu, gençliğinin bunalıtcı boğuntusunu yansıtan anlam yüklü sorulardır.



ODİLON REDON: Parsifal. 1892

Daha sonra, Redon'un saplantısı daha dingin, daha aydınlık görünüm kazansa da, gizemliliğini, anlaşılmazlığını gene sürdürür. Sessizliğe çağıran, dudakların üzerine konmuş parmaklar figürü, çiçekli bir bahçede kendi içine dönmüş bir Buda, alışılmamış bir deniz üzerinde bir kırmızı sandal, renk taşkın-

dan Angélique'i kurtaran bir Roger, Redon'un dünyasının hiçbir zaman gündelik yaşamın dünyası olmayacağını bize anımsatırlar. Portrelerinde bile, çiçek demetlerinde bile gerçekdışı bir şey, belirsiz bir şey vardır. Yaşamının sonuna kadar gerçekdışının ve düşselin ressamı olarak kaldı.

"Benden olanlar (beni anlayanlar) için, anlamlı, telkin edici, belirsiz bir sanat yaptığuma inanıyorum," diye yazıyor. Ve şöyle sürdürüyor: "Telkin edici sanat, düşünmeye yönlendirerek, kendisini aydınlatan, kendisini yücelten düşleri kışkırtmak amacıyla, birbirine yakın ve düzenli değişik plastik öğelerin ışımasıdır."

"Duyguların sürekli merkezi ve her zaman esnek sevdiği ve dikkatle izlediği dünyanın harikalarından büyülenmiş" ve "kendi serüveninden, yazgının kendisini içine attığı bu mutlu ya da büyüsel, bu eşi benzeri bulunmayan olgudan vazgeçmeksizin", "kendini saran evrensel dünyanın itkilerinin öldürücü ritmine günü gününe katlanan" sanatçı olmayı başardı.

Bilinçaltının keşfine girişerek, Sürrealizmi hazırladı ve mustuladı, Freud'un evcilleştirmeye uğraştığı bilinçaltının canavarlarına kapıyı ardına kadar açtı.

Ama, René Huyghe'nün *Gerçek'in Nöbet Değişimi*'nde (La Relève du Réel) söylediği gibi, "Redon'un uyarısı, tıpkı Cézanne'inki gibi, ancak kısmen duyuldu. Ve gerçek'ten kaçmayı ve öznelin labirentlerine ya da katkısız soyut oluşumlara sığınmayı yeğleyen modern sanat, kendi kışkırttığı belâların önünde rasgele sürüklenen bir çagın karışıklıklarına tanıklıktan başka bir şey değildir. Redon, doğayla uyum halinde olan, ama onu aşan ve onu ancak bir insanın tasarlayabileceği ve -belki de duruma karşına- ardından koşacağı bir serüvene sürekliyen insanın sonsuz zenginliklerine dönmüş yapmak istiyordu."

Redon, gerçekten de, tam anlaşılamamıştır. Onun sessizlik ve gizem dünyası, boğuntuları ve sanrılarıyla, hayranlık ve coşkularıyla, koştur bir dünyanın, bilinçaltının dünyasının kapılarını açarlar bize.

Sembolizm ve Empresyonizm arasında seçim yapmak zorunda kaldı, ama bu harekete en ağır eleştiriyi yöneltenin de kendisi olduğunu unutmayalım: "Tavanımı çok basık bulduğum için empresyonist gemiye binmeyi reddettim," dedikten sonra, empresyonistlerin "gerçeğin sarayından" ancak "ocağın bacasını" görebildiklerini ekleyip şöyle sürdürüyor: "Gizem alanında, çözümlenmemiş olanın bulanıklığında ve o tadına doyum olmaz tedirginliğinde nesneyi aşan, aydınlatan ya da oylumunu genişleten ne varsa onlara tamamen kapalıdır. Simgeye yol açan her şeyden, beklemedik, belirsiz, tanımlanmaz sanatımızın kapsadığı ve ona gizeme benzeyen bir görünüm veren her şeyden kendilerini korurlar ve bun-

lardan korkarlar. Nesnenin sözcüğün tam anlamıyla asalağı olan bunlar, sanatı yalnızca görsel alanda işlediler ve onu, tinsel yaşamın ışığını kavrayabilecek ve en basit girişimlerle, hâttâ siyah renklerde bile yaratabilecek şeye karşı kapattılar. Zihnimize egemen olan ve her türlü çözümlenmeden kaçıp kurtulan bir balkımanın sözünü ediyorum.”

A. Mellerio: *Odilon Redon*, Paris 1923 - S. Sandström: *Le monde imaginaire d'Odilon Redon*, Lund 1955 - R. Bacou: *Odilon Redon*, Genève 1956 - *Catalogue exposition Odilon Redon à l'Orangerie*, 1956 - V. Bloch (préface): *Odilon Redon*, La Haye 1957 - C. Roger-Marx (préface): *Odilon Redon, Magicien du Noir et Blanc*, Paris 1958 - K. Berger: *Odilon Redon*, Köln 1964 - J. Selz: *Odilon Redon*, Paris 1971 - J. Cassou: *Odilon Redon*, Milano 1976.

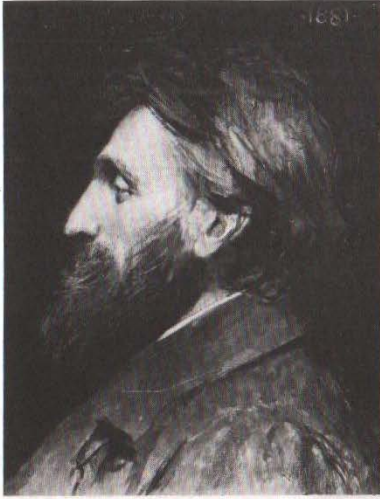
JOZSEF RIPPL-RÓNAI: "Güllü Genç Kadın". 1898. Duvar halısı



JOZSEF RIPPL-RÓNAI: Kendi Portresi

RIPPL-RONAI Jozsef (Kaposvar 1861 - Kaposvar 1927). Babası ilkokul öğretmeni. Jozsef, Budapeşte'de eczacılık eğitimi yaptıktan sonra, 1884 yılında Münih'e gitti. Burada kabul edildiği Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1887'ye kadar çalıştı. Macar hükümetinin bir bursunu alması üzerine Paris'e gitti. İlk Macar ressam Munkacsy'nin atölyesine girdi. Ertesi yıl Lazarine Bourdrion'la tanıştı ve evlendi. Aristide Maillol'yla dost oldu, Vuillard ve öteki nebi ressamlarla tanıştı. Sembolist harekete katıldı ve *la Revue blanche*'a katkıda bulundu. 1889 yılında, ilk tablosu *Beyaz Benekli Giysili Kadın*'ı (la Femme en robe à pois blancs) yaptı. Sanatçının kişisel tekniğinin gerçek bir ürünü olan bu tablo üslup bakımından Vuillard'inkine yakındır. Bu dönemde yaptığı resimler, pasteller ve taşbaskılar, eğik çizgisi tutkusu, ince zevk uyumları ve bezekleme zevkiyle Yeni Üslup'a (Art nouveau) özgü estetiği yansıtır. Bing yayınevinin yayınladığı renkli taşbaskı kitabı Belçikalı şair Rodenbach'ın bir metnini içermektedir. Bu stilize biçimlerin tersine, "siyah dönem"de çok değişik araştırmalara yöneldi ve sonra, Macaristan'a dönünce, kişisel tekniğinden uzaklaşmaksızın, porte ve manzara resimlerinde gerçekçiliği büyük ölçüde göz önünde bulundurdu. Başlangıçta, sembolist resimlerine karşı kararsız davranan Macar eleştirmenler yeteneğini kabul ettiler. Öldüğü zaman ünü doruğundaydı.

RODIN Auguste (Paris 1840 - Meudon 1917). Mütevazı bir ailenin çocuğudur. Kalem eline ilk aldığı andan itibaren Rodin'in bir tek tutkusu oldu: Resim yapmak. On altı yaşında girdiği Paris Resim Okulu'nda üstün nitelikli bir öğretmenin öğrencisi oldu, Lecoq de Boisbaudran onun gelişmeye elverişli yete-



Auguste Rodin'in Portresi:
F. Flameng, 1881

neklerini farketti. Bunun yanısıra, Museum'da Bar-
ye'nin derslerini de izledi, ama Güzel Sanatlar Oku-
lu'nun sınavlarında başarısızlığa uğradı. Hayatını
kazanmak için nakkaş olarak çalışmaya başladı;
sonra, girdiği 'Sèvres Fabrikası'nda Carrier-Belleu-
se'le tanışıp yardımcısı oldu. Onunla birlikte Brük-
sel'e gidip Borsa'nın dekorasyonunda çalıştı. Ayrıca
dostlarının büstlerini yontup *Kırık Burunlu Adam*'ı
(l'Homme au nez cassé) sergiledi. 1875 yılında Ro-
ma ve Floransa'ya gitti. Donatello ve Michelange-
lo'yu inceledi. Daha sonra heykeltçi Bourdelle'e şun-
ları söyleyecektir: "Geleneksel kurallara sıkı sıkıya
bağlılıktan beni Michelangelo kurtardı. Bana öğretti-
lenlere (İngres okulu) taban tabana zıt kurallar öğ-
retirek (gözlemlerimle) beni kurtardı."

1881 yılında, politikacıların gelip gittiği Madame
Adam'ın evinde, Léon Gambetta ve-yetenegini ka-



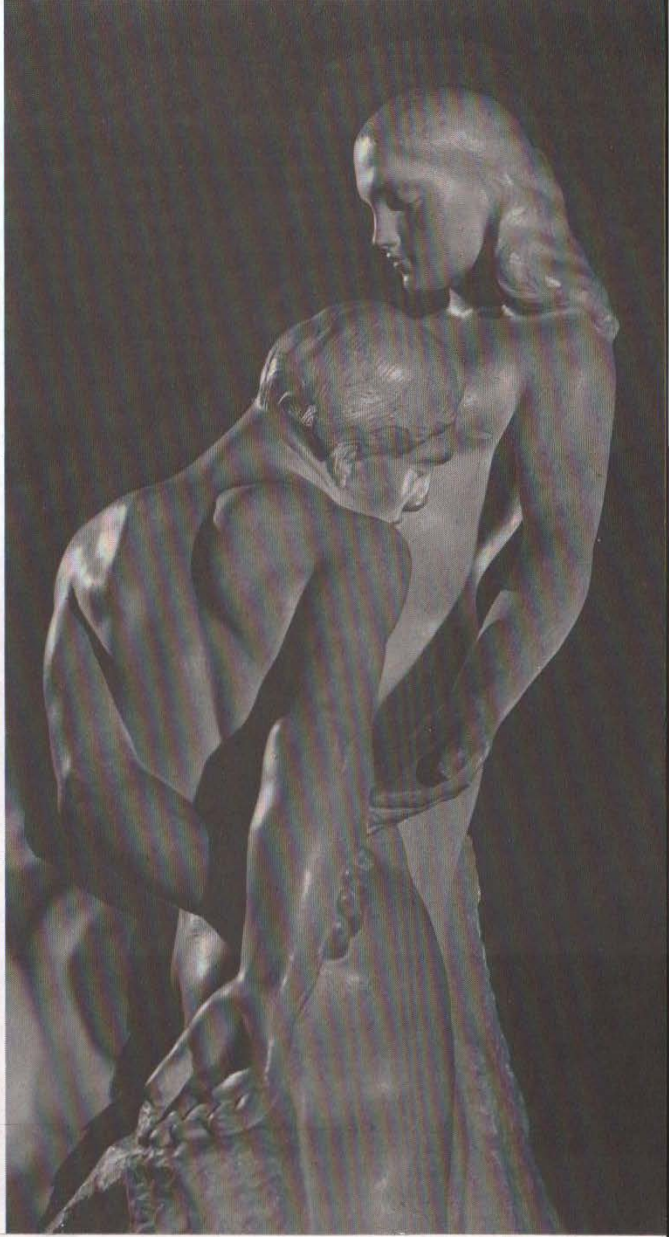
AUGUSTE RODIN: *Opusme*. 1886



AUGUSTE RODİN: *Düşünce*. 1886

AUGUSTE RODİN: *Ben Güzelim*. 1882

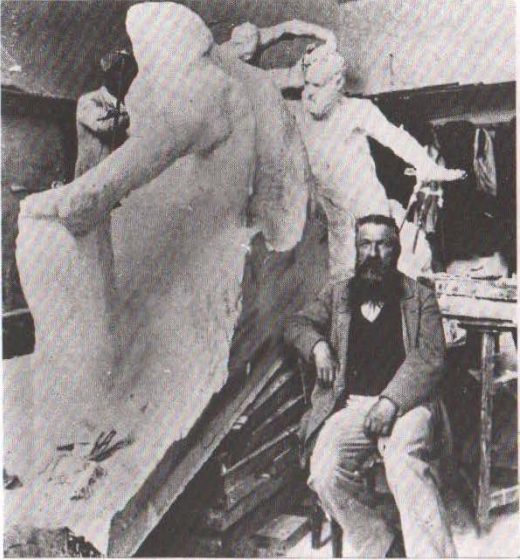
nıtlamasına yardımcı olan başka insanlarla tanıştı. Gelecekteki Dekoratif Sanatlar Müzesi'nin anıtsal kapısı devlet tarafından ısmarlandı. Dante'nin *Cehennem*'i okumalarından esinlenerek *Cehennem*'in *Kapısı*'nın alçak-kabartmalarının temasını çıkardı.



AUGUSTE RODİN: *Ebedi Gözde*. 1889

Bu, yaşamının büyük yapıtında, düş gücü tam anlamıyla özgürdür. Yirmi yıl aklından çıkmayan bu büyük yapıtı, heykellerini bir mimari çerçeveye oturtmakta güçlük çektiği için yarım bırakmıştır. Bu kapı, bütün biçimleriyle, Rodin'in yaşam sevgisini yansı-

maktadır; burada, etin şehveti en çılgın idealizmle karışır; bu kapı, onun bütün düşlerini, bütün özlemlerini simgeler ve yalvaçlarından biri olacağı yeni anlayışı dile getirir. Bernard Champigneulle, Rodin üzerine kaleme aldığı incelemede şunları yazar: "Rodin imgelem gücünü özgür bıraktı: Kutsal Kitap'ın tanrısını Grek tanrılarıyla, Dante'nin kahramanlarını Baudelaire'in lânetli kadınlarıyla harman etti. Gerçekte, aktöresi, dini ve ahret mutluluğu anlayışı, tek başına sanattır."



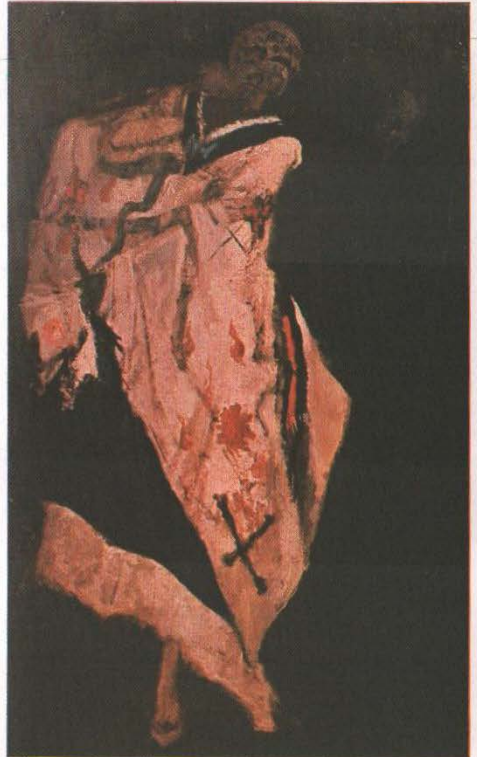
Auguste Rodin Atölyesinde, 1905

Hepsi bir kayanın üzerinde sunulan, mermerden yontulmuş bir dizi heykel, topraktan kopmuş ve ondan kurtulmak için boş yere çabalayan insan varlığının simgeleridir: *Fugit amor*, *Ebedi Gözde* (l'Eternelle idole), *Bakkhalar* (les Bacchantes), *Öpüşme* (le Baiser), *Ben Güzelim* (Je suis belle). Kimi zaman yontulmamış taştan bir baş yükselir: *Düşünce* (la Pensée) bunun en güzel örneğidir. Bakışları sonsuzlukta yiten, düşünceye dalmış yalnız yüz, Fernand Khnopff'un, iki el üzerine uyuşukça dayanmış, üzerinde durduğu masadan yükseliyormuş izlenimi uyandıran *Sessizlik*'ini anımsatmaktadır. Bizi ilgilendiren, her şeyden önce, Rodin'in Sembolizmle ilişkisi olan yapıtlarıdır. Ama, Romantizmin duygusal anlatımından, Natüralizmin gerçek kaygısından, Yeni Üslup'un acıcılık ve arabeskerlerinden de etkilenmiş olduğunu unutmayalım. 1902 yılında, 1905 yılında sekreteri olan Rainer Maria Rilke ile tanıştı. Meslek

yaşamı boyunca en ağır eleştirilere hedef olduktan sonra, yaşamının sonuna doğru üne kavuştu. Yüksek kişiler atölyesini ziyarete geldiler ve ününün doruklarında, geleceğin Rodin müzesi olacak olan Biron konağını kurtardı ve atölyesini buraya taşıdı. Rodin sanatsal vasiyetnamesinde şunları yazar: "Sanatçı büyük bir örnekler. Mesleğine tapar: Onun en değerli ödülü, işini iyi yapmanın kıvancındır... Dünya ancak bütün insanlar sanatçı ruhuna sahip oldukları zaman, yani hepsi yaptıkları işten zevk aldıkları zaman mutlu olacaktır."

Ch. Morice: *Rodin*, Paris 1900 - R.M. Rilke: *Auguste Rodin*, Berlin 1913. - C. Maclair: *Auguste Rodin*, Paris 1918 - J. Charbonneau: *Les sculptures de Rodin*, Paris 1949 - Judith Cladel: *Rodin - C. Goldscheider: Rodin, sa vie, son oeuvre, son heritage*, Paris 1962 - A.E. Elsen: *Rodin*, New York 1963 - D. Sutton: *Triumphant Satyr: The World of Auguste Rodin*, London 1966 - Y. Tallandier: *Rodin*, Paris 1967 - B. Champigneulle: *Rodin*, Paris 1967 - J. Cassou: *Rodin, Sculptures*, Paris 1970.

FÉLICIE ROPS: Ölüm Baloda. 1865-1875



ROPS Félicien (Namur 1833 - Essonnes 1898). İlk Namur Akademisi öğrencisi olan Rops, Brüksel Üniversitesi'nde hukuk eğitimi gördü. Bu sırada Saint-Luc'un atölyesine de devam etti; burada, Artan, Charles de Groux ve Dubois ile tanıştı. 1856 yılında, desenci yeteneğini kanıtladığı, *Uylenspiegel* adlı bir haftalık mizah dergisi kurdu. Sanat yaşamında üç evre vardır. 1855'ten 1860'a uzanan romantik dönem. Rops bu beş yıl boyunca, *Uylenspiegel*'de yayınlanan ya da ayrı basımı yapılan yüz doksan taşbaskısı yaptı. Vallon ve Flaman ülkelerinin burjuva ya da köylü töreleri üzerine çalışmalar, sanatçı, yazar ya da aktrist portreleridir bunlar.



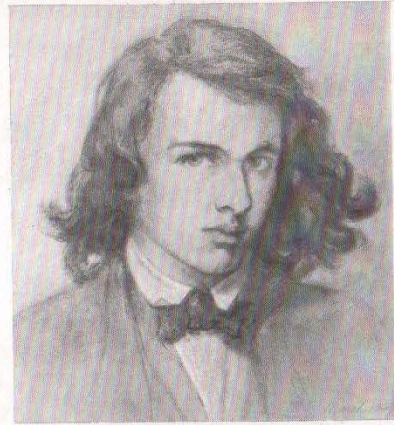
FÉLICIEEN ROPS: *Pornokrates*. 1896

1860-1870 yılları arası, Baudelaire, Glatigny ve Poulet-Malassis'in etki izlerini taşıdığı sembolist dönemini kapsar. Taşbaskıyı tamamen bıraktıktan sonra, ıslak kazı gravüründe tekniğini geliştirmek amacıyla 1862 yılında Paris'e gitti. İlk yaptığı gravürler başlangıçta hâlâ romantik özellikler taşıyordu, ama üslubu Romantizmden Sembolizme doğru hızlı bir evrim gösterdi. Bu olgu özellikle Poulet-Malassis'in bastığı gravürlerde kolayca gözlemlenebilir. Baudelaire, Péladan, Barbey d'Aurevilly gibi sembolist şairleri resimledi.

1872 yılından itibaren Sembolizmden ayrılıp Naturalizme yöneldi. Islak kazı tekniğini sürdürdü, ama bir süre sonra, yumuşak vernik ve lekebaskı yapmaya başladı.

Özellikle, gravürleri, kabartma desenleri ve guvaşlarıyla tanınan Rops, "sapkın" ve "şeytansı" kadın ressamı olarak da mükemmeldir. Başta, Péladan'ın "*Son Günâh*"ı ve Barbey d'Aurevilly'nin "*İblisler*"i (les Diaboliques) için yaptığı resimler olmak üzere, bu kadın resimleri, çağdaşlarını büyülemiştir. Ama onun, başlangıçta Daumier'nin, daha sonra da Courbet'nin etkisini yaşamış bir ressam olduğunu da unutmamalıyız. Genellikle sıcak tonlu yağlıboya çalıştı. Manzara ve deniz resimleri de yaptı.

E. Ramiro: *Catalogue descriptif et analytique de l'oeuvre gravé de Félicien Rops*, Brüksel 1893 - E. Ramiro: *Félicien Rops*, Paris 1905 - P. Mac Orlan et J. Dubray: *Félicien Rops*, Paris 1928 - L. Pierard: *Félicien Rops*, Anvers 1949 - F.C. Legrand: *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles 1971 - V. Arwas: *Félicien Rops*, Londres - New York 1973.



DANTE GABRIEL ROSSETTI: *Kendi Portresi*. 1847

ROSSETTI Dante Gabriel (Londra 1828 - Birching-ton-on-Sea 1882). İtalyan kökenli bir ailenin -babası siyasal mülteciydi- çocuğu olan Rossetti, çocukluktan itibaren İtalyan edebiyatına çalıştı ve *İlahi Komedî*'nin dizeleriyle büyüdü. Bu etki bütün yapıtında görülür. Dokuz yaşında Londra King's College'a yazıldı ve on dokuz yaşında Royal Academy'ye kabul edildi. Hunt ve Millais ile dost oldu ve onlarla birlikte, 1848 yılında, *The Pre-Raphaelite Brotherhood*'u (Önrafaelci Birlik) kurdu. 1845-1848 yılları arasında, Hunt ve Millais'nin üslubuna yakın önrafaelci tarzda yalnızca iki yağlıboya tablo yaptı. Buna



DANTE GABRIEL ROSSETTI: *Astarte Syriaca*. 1877

karşılık, hemen hemen bütün zamanını, betimleme-
nin doğruculuk'undan (vêrisme) uzak olan eğilimle-
rine ve mizacına daha denk düşen ve daha kendili-
ğinden olan suluboyaya, ve Dante, Shakespeare,
Browning ve Sir Thomas Malory'nin Kral Arthur
Destanı'nı resimlediği ve imgelem gücünü başboş
bıraktığı desene ayırdı.

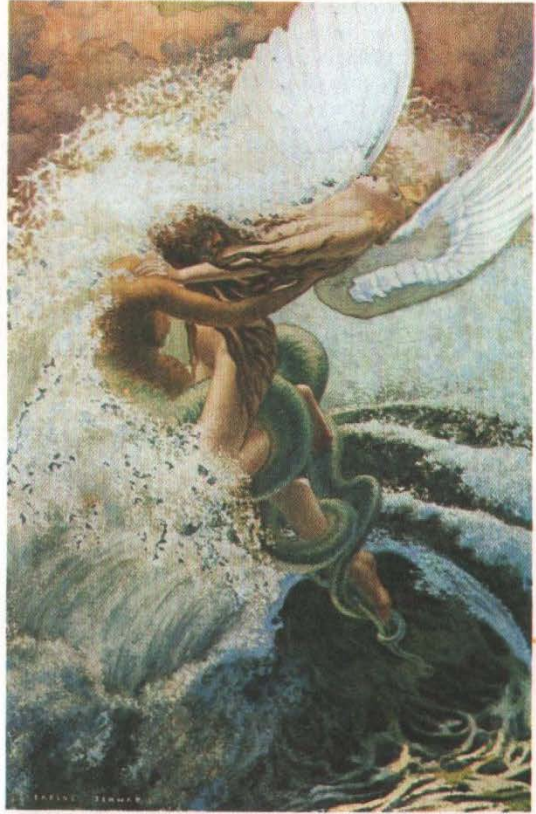


DANTE GABRIEL ROSSETTI: *Beata Beatrix*. 1863

1850 yılında, esin perisi Elizabeth Siddal'la tanıştı
ve onunla 1860 yılında evlendi. Bu dönemde, yağlı-
boya resme dönüş yaptı ve içlerinde her zaman Eli-
zabeth'in varlığını hissettiğimiz, ateşli ve tutkulu,
düşcül ve acılı kadın resimleri yapmaya başladı. Eli-
zabeth 1862 yılında intihar etti. *Beata Beatrix*
(1864), ölünceye kadar anısına bağlı kaldığı, düşleri-
nin kahramanı, bu sevgili ve ülküselleşmiş eşe bir
sungu idi. Karısının ölümü, onun fiziksel ve zihinsel
sağlığını etkiledi. Ruhsal durumu, yakalandığı para-
noya, yapıtında hissedilir. Giderek daha az resim
yapmaya başladı ve kendini ömrünün sonuna kadar
şiir ve çeviriye, yazınsal çalışmalara verdi.

J. Ruskin: Rossetti: *Pre-Raphaelitism Papers, 1864 to 1862*,
London 1899 - O. Doughty: *A Victorian Romantic: Dante
Gabriel Rossetti*, London 1960 - G.H. Fleming: *Rossetti
and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (1828-1882), Ox-
ford 1971 - F. Saunders-Boos: *The Poetry of Dante Gabri-
el Rossetti*. Etude critique, Paris 1976.

SCHWABE Carlos (Hambourg-Altona 1866 - Avon,
Seine-et-Marne 1929). Almanya'da doğdu, İsviçre'de
büyüdü, 1888 yılında Cenevre yurttaşı oldu. *Cenevre
Endüstri Sanatları Okulu*'nda okuduktan sonra,
Fransa'ya geldi; burada, ilkin Paris'e daha sonra da
Barbizon'a yerleşti. 1891 yılından itibaren yapıtlarını
Güzel Sanatlar Ulusal Derneği ve Gül + Haç sergi-
lerinde sergiledi. 1892 yılında, Durand-Ruel'de açıl-
an ilk Gül + Haç sergisinin afişini yaptı. Sembolist
gravürçülerin en ilginç ve Yeni Üslup (Art nou-



CARLOS SCHWABE: *Hüzün ve İdeal*. 1896

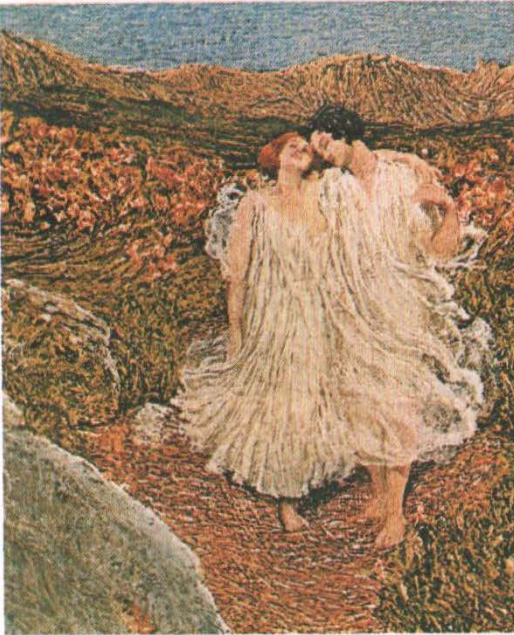
veau) resimleyicisi olarak da Mucha'nın rakibi
ünüyle kendini kabul ettirdi. Başlangıçta, yalankavi
çizgili stilize çiçek motifli duvar kâğıtları yaptı. Kendi-
sine özgü bir sembolist üslupta gerçekleştirdiği bit-
ki betimlemelerinde, yağlıboya resimlerinde ve kitap
resimlemeleri için yaptığı suluboyalarda, bu dönem-
den kalma bir rahat teknik kullandı.

Catulle Mendès'in *Çocukluğun İncili* için yaptığı suluboyaları ilk Gül + Haç sergisinde, Zola'nın *Düşü* için yaptıkları, 1892 yılı Güzel Sanatlar Ulusal Derneği'nin sergisinde, Baudelaire'in *Fleurs du Mal* için yaptıkları ise 1897 Ulusal Dernek Sergisi'nde ve 1900 Evrensel Sergi'de yer aldı. Albert Samain ve Maeterlinck'in şiirlerini de resimledi. Titiz ve zarif bir belirlirliği olan deseni, çoğu zaman, Dürer, Mantegna ve Botticelli'nin deseniyle karşılaştırılır. Bu bağlamda önrafaelci etkileri de unutmamak gerekir. Philippe Julian onunla ilgili olarak şunları yazar: "Uygun motiflerin kenarlarını işlediği ve daha geniş bir taslağın tam sayfası üzerinde çalıştığı bezemeciliği, işleme sanatından kaynaklanmaktadır."

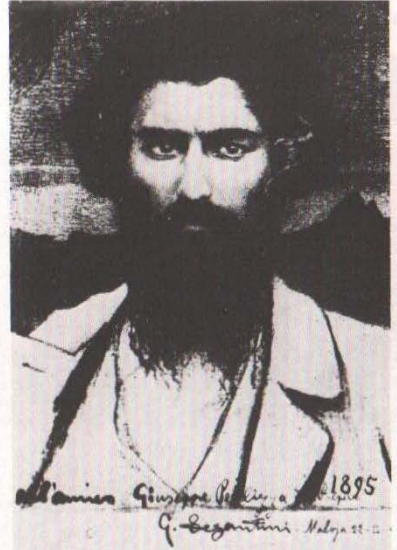
L. Benedite: "La peinture décorative au Salon" in *Art et Décoration*, 1^{er} semestre 1898 - G. Soulier: "Carlos Schwabe" in *Art et Décoration*, 1^{er} semestre 1899 - G. Soulier: "Oeuvres récentes de Carlos Schwabe", in *Art et Décoration*, 1^{er} semestre 1901 - P. Julian: *Les Symbolistes*, Paris 1973.

SEGANTINI Giovanni (Arco, Trentin 1858 - Schafberg 1899). Yoksulluk ve acıyla dolu, zor gençlik yıllarından sonra, eğitimi Milano Brera Akademisi'nde sürdürdü. Köy ve dağ görünümünden esin-

GIOVANNI SEGANTINI: Yaşamın Kaynaklarında Aşk. 1896



lenen ilk yapıtlarında güçlü bir gerçekçilik vardır. 1886'dan itibaren, ilk üslubundan yavaş yavaş uzaklaşarak neo-empresyonist bir tekniği benimsedi. Sembolist bir etkinin eşlik ettiği bu neo-empresyo-



GIOVANNI SEGANTINI: Kendi Portresi. 1895

nist teknik, "doğanın idealini yüreğimizin bize tanıttığı zihinsel simgelerle" karıştırmaya çalıştığı duyarlık ve coşku dolu resimlere yol açtı. *Yaşam Meleği* (1894) ve *Yaşamın Kaynaklarında Aşk* (1896) adlı iki sembolist tablosunun da kanıtladığı gibi, doğa ile ideal arasında bir bireşim yaratmaya çalıştı. Dostlarından birine *Yaşamın Kaynaklarında Aşk*'tan söz ettiği bir mektupta Segantini şunları yazar: "Bu resim, gençliğin ve ilkbaharın doğal coşkusu içinde birbirine sarılmış, kadının neşeli ve kaygısız aşkı ile erkeğin düşünceli aşkını betimlemektedir. Yürüdükleri yol dar yolun iki kıyısında çiçek açmış Alp zakkumları vardır; beyaz gıysiler (zambakların resimsel betimlemeleri) giymişlerdir." 1894 yılından sonra, başka Avrupa ülkelerinden ressamlarla tanıştı. Bu tanışmalar esin kaynaklarını zenginleştirdiler. Öte yandan, ailesiyle birlikte İsviçre'nin Grisons köyüne çekilip bol bol okudu ve inceleme yaptı: Tolstoy, D'Annunzio, Maeterlinck, Goethe, Nietzsche gözde yazarlarıydı. 1898 yılında, *Ver Sacrum*'da yayınladığı bir yazıda, önrafaelcilerin ideallerini, William Morris'in toplumsal düşüncelerini ve Wagnerci estetiği sanatın nasıl yansıttığını açıkladı. Son büyük kompozisyonu olan ve onun gizemli kamutanırlığına



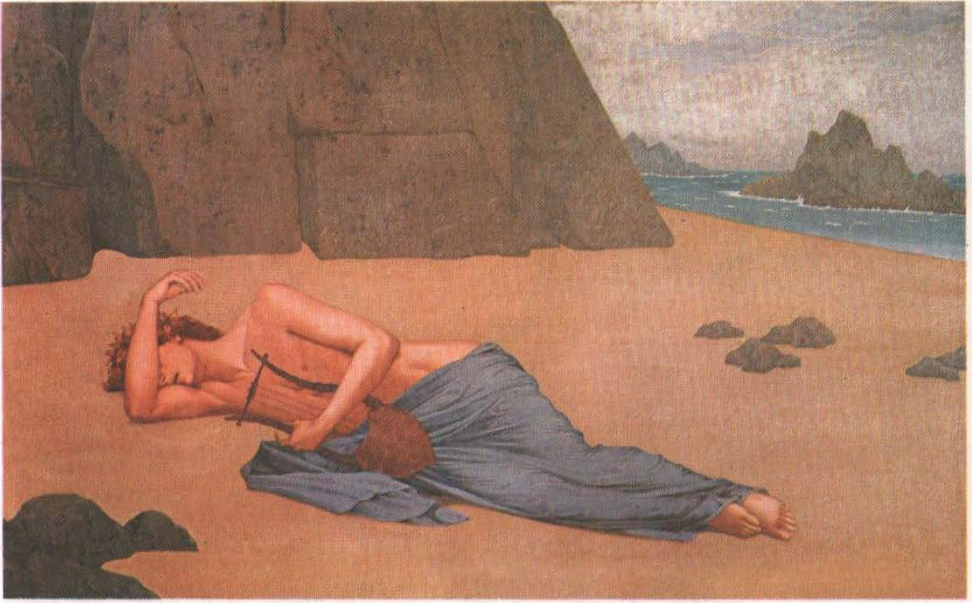
GIOVANNI SEGANTINI: Üvey Analar, 1894

(panteizm) tanıklık eden *Doğa Üçlemesi* bize bıraktığı vasiyetnamesidir.

B. Segantini: *Segantini scritti e lettere*, Torino 1910 - G. Nicodemi: *Giovanni Segantini*, Milano 1956 - L. Budigna: *Giovanni Segantini*, Milano 1962 - K. Abraham: *Oeuvres Complètes* 1907-1925, Paris 1965-1966 - M.C. Gozzoli: *L'opera completa di Segantini*, Milano 1973.

SEON Alexandre (Chazelles-sur-Lyon 1855 - Paris 1917). Lyon Güzel Sanatlar Okulu'nda başladığı sanat eğitimini Paris'te Lehmann'ın atölyesinde ta-

mamladı. 1881'de Puvis de Chavannes'in öğrencisi oldu, daha sonra bu ilişki on yıl süren bir iş arkadaşlığına dönüştü. Özellikle Panthéon'un bezetlenmesi çalışmalarına katıldı. Güzel Sanatlar Ulusal Derneği ve Fransız Sanatçılar sergilerinde yapıtlarını sergiledi. Empresyonistlerle, Le Barc de Boutteville'de sembolistlerle birlikte grup sergilerine, Péladan ve Kont de La Rochefoucauld'ya birlikte kurucularından biri olduğu Gül + Haç'ın çeşitli sergilerine katıldı. Osbert ve Seurat'nın dostu olan Alexandre Séon'un sembolist sanata ilişkin kuramlarını, Alphonse Ger-



ALEXANDRE SEON: *Orpheus'un Sızlanışı*. 1896

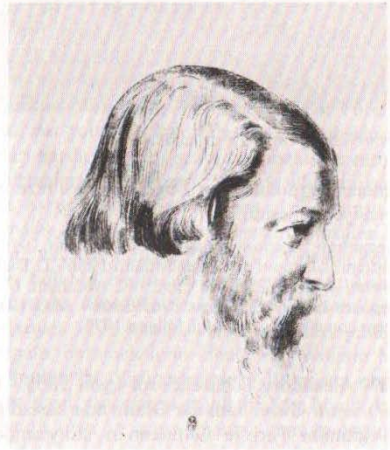
main *La Plumé*'de şöyle yorumladı: "Güzel tapıncına ilişkin neo-realist eğilimlere karşı tepkisini öğretisel olarak ilkin Séon açıkladı... İdealist bir yeniden doğuş için çalışır: Bir simgeyi abartılmış bir tipte çizgilerle somutlaştırmak, bu simgeyi renkler aracılığıyla türdeşleştirmek." Séon, Péladan, Mazel ve d'Hau-raucourt'un kitaplarını resimledi. Toplumsal sorunlarla ilgilendiği için "ölkücü-düşünceci" ressam olarak anıldı. Puvis de Chavannes'ın estetiğine bağlı kaldı. Resminde büyük bir saflık ve mutlak bir kesinlik olmasına karşın, yumuşak tonları, içinde mor, gri ve mavinin birleştiği armonilerle kullandı.

A. Germain: *Une peinture idéaliste-idéiste, Alexandre Séon*, Paris 1892 - C. Saunier: "Gazette d'Art-Alexandre Séon" in *La Revue Blanche*, main-août 1901.

SERUSIER Paul (Paris 1864 - Morlaix 1927). Flandres'in Fransız kesiminden bir ailenin çocuğu olan Paul Sérusier, ortaöğrenimini sürdürürken, sanatlara, felsefe ve Doğu dillerine eğilim gösterdi. Houbigant İtiryatçılık'ın yöneticisi olan babası onu ticarete yönlendirdi ve Joubert sokağındaki Marion Kırtasiyecilik'e yerleştirdi. Annesinin direnmeleri ve aile doktorunun girişimi sayesinde, eğilimini izlemek hakkına kavuştu. Julian Akademisi'ne girdi ve 1888 yılında, Maurice Denis, Ranson ve Bonnard'ın de-

vam ettiği küçük atölyelerin "massier" si (ortaklaşa masrafları toplayıp harcayan öğrenci) oldu. 1888 sergisine verdiği *Bréton Dokumacı İşliği* (Atelier de tisserand Breton) adlı tablosu, hiç kuşkusuz geleneksel tarzda olduğu için, önemli bir derece aldı. Ailesinin içi rahatladı. Bu olaydan sonra gittiği Pont-

Paul Sérusier'nin Portresi: Odilon Redon. 1903



Aven'de tanıştığı Gauguin onu kendi yeni tekniğine alıştırdı. Oradan kendisiyle birlikte bir sigara kutusu kapağı bezeği, bir nazarlık, getirip en yakın arkadaşları olan Ranson, Ibels, Maurice Denis, Bonnard, René Piot, Roussel, Vuillard'a gösterdi. Sérusier, Brady pasajındaki küçük bir kahvede her ay bir kez geleneksel akşam yemeğinde buluşan nebiler (İbrance'de *Nebim* sözcüğü yalvaçlar anlamındadır) derneğini kurmayı düşündü. Bu toplantılardan birine davet edilen Vollard, *Anılarında* izlenimlerini anlatmaktadır. Sérusier, Gauguin'i ustası sayıyordu. 1889 yazında, Pouldou'ya onun yanına gitti ve bura-

elci Georges Lacombe ve besteci Pierre Hermant ile Claude Terrasse da katıldılar. Nebiler, Paul Fort ve Lugné-Poe aracılığıyla tiyatroya açıldılar ve Özgür Tiyatro'ya katkıda bulundular. Sérusier, Alfred Jarry'nin *Übü Kralının* (Ubu roi) geri perdesini resimledi, ve Lugné-Poe için dekorlar yapıp oyunların sahnelenmesine yardım etti. Brötanya'ya her zaman sadık kaldı; 1891 yılında gittiği Pont-Aven'da, Hollandalı Verkade ve Danimarkalı Ballin'le tanıştı. Daha sonra Huguat ve Châteauneuf-du-Faou'ya gitti ve sonunda, gidişlerini sıklaştırdığı Châteauneuf-du-Faou'ya 1912 yılında kesinlikle yerleşti.



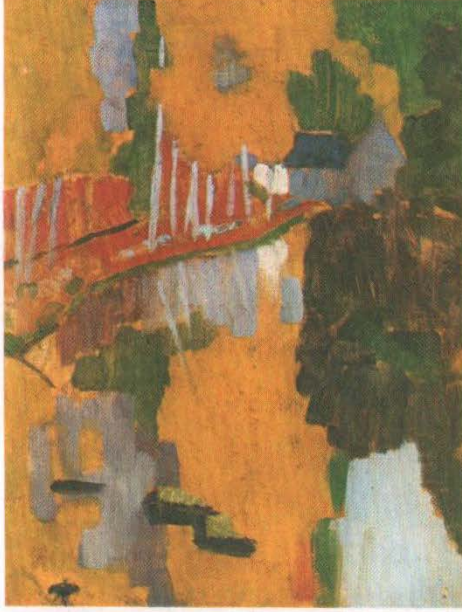
PAUL SÉRUSIER: *Selin Yanında Görme*. 1897

da Charles Filiger ve Hollandalı Meyer de Haan gibi ressamlarla tanıştı.

1890 yılından itibaren, aylık akşam yemeklerinin dışında, her cumartesi öğleden sonra "tapınak'ta, yani Paul Ranson'un Montparnasse Bulvarı, No: 25'te bulunan atölyesinde buluşmaya başladı nebiler. Atölyenin duvarlarını Maurice Denis, Bonnard, Roussel, Vuillard bezeklemişlerdi. Başlangıçta, heyk-

Ayrıca, Fransa dışında birçok yolculuklar yaptı, 1895'te İtalya'ya gitti, Denis'yle birlikte gezdiği Almanya'da Alman primitiflerinin sanatını keşfetti. Daha sonra Prag'a ve Verkade'nin çekilip, çeşitli dinsel sanat çalışmaları yaptığı Beuron benediktin manastırına gitti. P. Desiderius ve Didier Lenz'den esinlenen Beuron dinsel sanat okulunun, nebilerin sanatıyla yakın ilişkisi bulunduğunu, başta Sérusier

olmak üzere nebilerin sanatını gerçekten etkilemiş olduğunu biliyoruz. Charles Chassé şöyle yazıyor: "Sérusier'nin sanatsal gelişimi, genel eğilimindeki baskın yönelimin, özel ile genel, kendi ruhu ile evren arasında bir denge kurmak, ve böylece, bağlandığı ülküye matematiksel bir temel sağlamak olduğunu göstermiştir; tıpkı matematiğe de insancıl ve dinsel bir dayanak vermek istediği gibi."



PAUL SÉRUSIER: Tılsım. 1888

Sérusier kendi görüşünü şöyle açıklıyor: "Bireşim (sentez), bütün biçimleri, düşünebileceğimiz en az sayıda biçimlerin (doğru çizgiler, birkaç açı, çember ve elips kemerleri) içine yerleştirmekten ibarettir; buradan çıkacak olursak, çeşitlilik denizinde boğuluruz."

Gençliğinde Swedenborg ve Schuré'nin görüşlerinin peşinden giden Sérusier, biçimlerin ve renklerin uyum ve dengelerine ilişkin kendi kuramını esinlendiren "kutsal ölçüler" estetiğinin yandaşı oldu. Kuramını 1908-1912 yılları arasında Ranson Akademisi'nde öğretti ve 1921 yılında yayınlanan *Resmin A.B.C'si* (l'A.B.C. de la Peinture) adlı kitabında özetledi. M.A. Leblond, sanatçının 1919 yılında Druet galerisinde açılan sergisine ilişkin olarak şunları yazıyor: "Sérusier bana her zaman Bröton'un "su arayıcısı" gibi görünmüştür; Kelt efsanesinin nemli ve içe işleyen buğusunun ortaya çıktığı her yerde;

bütün renkleri ve mantarların kokusunu barındıran orman bitkilerinde; "derin vadi" nin üzerinde yükselen ağaç tepelerinde; çayırınların derinliklerindeki yaprakların üzerindeki sonbaharda; siste; yün eğiren kadında; eğreltiotu mağaralarında; kaya köpüklerinde ve çağlayanlarında onun fundalık gezgini ruhu titrer..."

M. Denis: *Théories*, Paris 1920 - Ch. Chassé: "Paul Sérusier", in *L'Art et les Artistes*, 1927 - W. Jaworska: *Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven*, Neuchâtel 1971 - M. Guicheteau: *Paul Sérusier*, Paris 1976.

SPILLIAERT Léon (Ostende 1881 - Brüksel 1946). Gençliğinden itibaren kendi kendine resim yaptı, kendi kendini yetiştirdi. Bağımsız ve fırtınalı bir kişiliği olan Spilliaert, sanatını yalnızlık içinde yaptı. "Her zaman korktum, hiçbir zaman cesaret edemedim", diye açılır bir dostuna. "Yaşamım yalnızlık ve kederler içinde geçti, çevremde uçsuz bucaksız bir soğuk vardı." Büyük bir çeşitliliğe sahip olan yapıtı uzun süre bilinmedi. Ama bununla birlikte Francine



LÉON SPILLIAERT: Aynadan Kendi Portresi. 1908

Legrand onunla ilgili olarak şunları yazmaktadır: "Spilliaert, Ensor'la birlikte, Sembolizm ile Ekspresyonizm arasındaki en önemli kavşaklardan biridir. Aynı zamanda, Belçika'da, Sürrealizmin öncülerinden biridir."

Dostu Verhaeren'in etkisinde kalan sanatçı, doğal olarak dönemin edebiyat ve resim hareketine karıştı. Stefan Zweig ve Frans Hellens'le tanıştı. Paris'te, Van Gogh, Gauguin ve Picasso'nun yapıtlarıyla karışlaştı; 1917-1921 yılları arasında Brüksel'de yaşadıkdan sonra Ostende'e dönüp, 1935'ten itibaren kesinlikle Brüksel'e yerleşti. Birçok sanat topluluğuyla ilişkisi olmasına karşın hiçbirine gerçekten katılmadı. Yapıtına iki tema egemen oldu: Deniz ve yalnızlık. Özellikle suluboya, pastel, guvaş ve renkli kalem

kullandı. Küçük boyutlu resimlerde değişik teknikleri birbirine karıştırdı.

P. Roberts-Jones: *Du réalisme au surréalisme*, Bruxelles 1969. F.C. Legrand: *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles 1971.

STRATHMANN Carl (Düsseldorf 1866 - Münih 1939). 1882-1886 yılları arasında Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nin derslerini izledikten sonra, 1889'a kadar Weimar Güzel Sanatlar Akademisi'nde okudu. Daha sonra Münih'e giden Strathmann burada *Fliegende Blätter* ve *Jugend*'e resimleyici olarak katkıda bulundu ve kısmen dekoratif sanatlar alanında çalıştı. Kompozisyonlarında sembolistlerin gözde temalarını işledi: Karşı konulmaz kadın, günah, sefahet, genellikle erotik konular. Bizans mozayiklerinden ve Hollandalı manierist ressamlarının etkisinde kaldı. Titiz bir teknik, işlemeler, değerli taşlar, inciler ve altın yapraklarla canlandırılmış zengin renkler kullandı. Bezek bolluğu üslubunun belirgin özelliğidir.

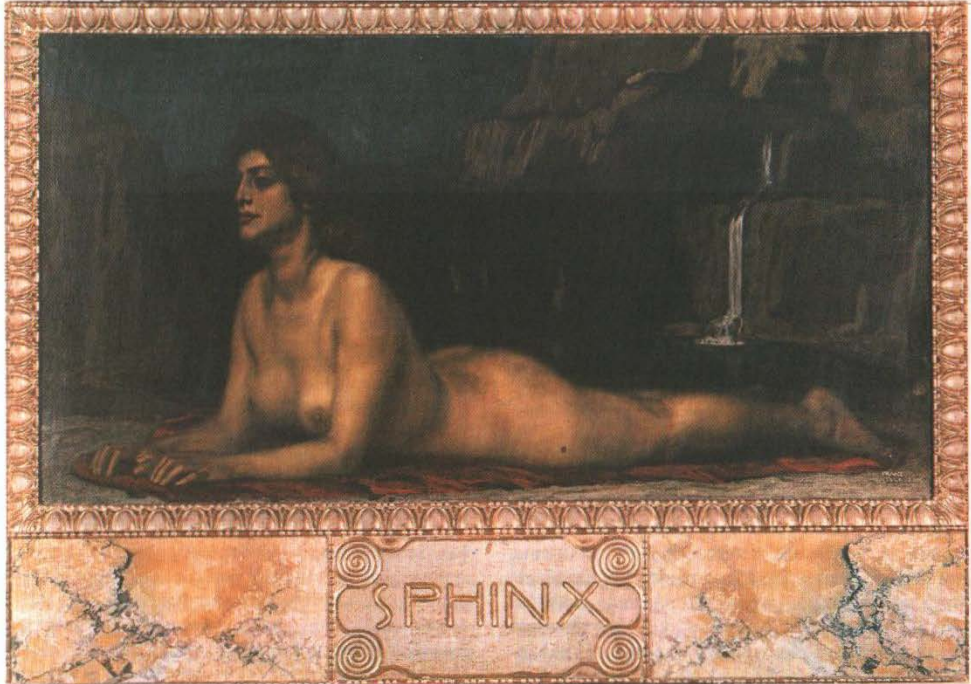
Catalogue *Le Symbolisme en Europe*, Paris 1976.

FRANZ VON STUCK: *Sfenks*. 1895

STUCK Franz von (Tettenweiss, Bavyera 1863 - Münih 1928). 1881-1884 yılları arasında Münih Plastik Sanatlar Okulu'nda okuduktan sonra, Lidschmidt ve Bruno Piglheim akademilerine devam etti. Bu dönemde, önrafaelcilerin ve artık sembolist bir sanatçı olarak tanınan Fernand Khnopff'un yapıtlarıyla ilişki kurdu.

Fliegende Blätter ya da *Allegorien und Embleme* dergilerinde yayınlanan desenlerinin de tanıklık ettiği gibi, ilkin çok iyi bir resimleyici olarak tanındı. Daha sonra resme başladı ve sembolist temalara el attı. Dietz, Thoma, Böcklin ve Lenbach'ın etkisi altında birçok kır tanrısı ve tanrıçasını yeniden üretti. Daha sonra, Von Marées ve Hildebrandt'ın teknik etkilerinin yol göstericiliğinde en katkısız Jugendstil tablolarını gerçekleştirdi.

1892 yılında, resmî akademik kuruluşlarla kopuşmanın bir belirtisi olarak, Uhde ve Trübner'le birlikte Münih *Sezession*'unu kurdu. Başlangıçta, yalnızca resimsel olgu söz konusuydu, ama daha sonra, dekoratif sanatlar, mimari ve grafik sanatlar da harekete katıldılar. Hareket, 1896 yılında *Jugend* dergisinin kurulmasıyla yoğunluk kazandı, gerçek kişiliğini ve tam bağımsızlığını elde etti.





FRANZ VON STUCK: İlkbahar. 1909

Bu yeni topluluk Münih'te önemli sonuçlar elde etti. Yalnızca sanatçıları coşturmakla kalmıyor, dergiyle ilgilenen ve 1897 Münih Uluslararası Sergisi'ni destekleyen birçok insanı da etkiliyordu. Viyana *Sezession*'u dekoratif Sembolizme yönelirken, daha şiddetli olan Münih *Sezession*'u, bazen birbirini tamamlayan bazen de birbiriyle çelişen iki akıma, Sembolizm ve Ekspresyonizme bölünmüştü. Stuck'un sanatında, *Kır Tanrılarının Savaşları* (1889), *Amazonların Savaşları* (1897), bir süvarinin cesetleri çiğnediği *Savaş* (1894) ve *Sfenks* (1895) adlı tablolarında da görüldüğü gibi, Böcklin ve Len-

bach'ın izlerini taşıyan bir Sembolizm her zaman egemen olmuştur. Yılana teslim olan kadının betimlendiği tablolarında da gözlemlendiği gibi belli bir erotizmden yararlandı. Kendini yılana teslim eden kadın teması 1889-1912 yılları arasında, değişik adlar altında birçok kez yeniden işlendi: *Günah*, *Kötülük*, *Şehvetperestlik*. Şehvetperest, çekici ve karşı konulmaz kadın, kendisini halkalarıyla saran baştan çıkartıcısına kendini sunmaktadır. Bazan da, *Saflık* (1889) tablosunda olduğu gibi, elinde bir zambak tutan bir gençkızı betimlemek için Burne-Jones ve Whistler'den esinlenir. Ama, gençkızın gözlerinde



FRANZ VON STUCK: *Günah*. 1890 - 1891

artık uyanmaya başlayan şehvet görülmektedir. Bierbaum bununla ilgili olarak şunları yazar: "Gözlerimi kapattım ve ruhum aynı tabloyu, aynı tertemiz, güzel mi güzel ve aşk dolu bakışı gördü, ama genç kızın kollarında beyaz zambağın yerinde uyuyan bir çocuk vardı. Annelik saflığı!.. O gün dünya güzel göründü bana."

Jugendstil'in gelişmesinde baş rolü oynamışsa da, 1895 yılından itibaren öğretmenlik yaptığı Münih Akademisi'nde Kandinsky, Albers ve Paul Klee'nin hocası olduğu için, Franz Stuck'ün yeni ressamlar kuşağı üzerinde daha büyük bir etkisi olmuştur. 1898 yılında "Villa Stuck" tamamlandı. Burada, ressam, heykeltıraş, bezemeci ve mimar olarak kendini kabul ettirdi. Bu ev, kendisini Rönesans sanatçıları'nın düzeyine çıkartan yaşam çevresinin bir modelidir, ve sanatçıyı "ressamlar prensi" olarak taçlandırmıştır. Bu ünlü Grek üsluplu villa, Viyanalıların çok benimseyeceği "rectilinéaire" Yeni Üslup'un habercisi olmuştur. Bu tarzın başyapıtı, Klimt'in bezeklediği Brüksel'deki Stoclet sarayıdır.

Franz Stuck'e 1906'da soyluluk ünvanı verildi.

H. Voss: *Franz von Stuck*, Munich 1973 - H.H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1973.

THOMA Hans (Bernau, Baden 1839 - Karlsruhe 1920). Baden'de taşbaskı ile mesleğe başlayan Hans Thoma, Bernau'ya dönerek çevre kırlarından esinlendiği manzara resimleri yaptı. Bu arada tanıştığı, Karlsruhe Güzel Sanatlar Okulu müdürü Johann Wilhelm Schirker yaptığı çalışmaları destekledi ve kendisini öğrenci olarak aldı. 1868 yılında, Frankfurtlu Scholderer'le birlikte Paris'e geldi ve kendisini Fransız gerçekçilerine ve özellikle Courbet'ye yaklaştıran tekniğini sürdürdü. 1870 yılında döndüğü Almanya'da, Münih'te Böcklin'le tanıştı; araştırmalarının gelişiminde bu tanışmanın etkisi görüldü. Bundan böyle sanatına imgelem konuları da girmeye başladı, ama Ölüm takınağından kurtulamayan Böcklin'in aksine, doğayı en dingin görünümüleriyle yorumladı. Onda bir düşçünün, sınırlı ufuklardan hoşlanan bir gözlemcinin ruhu vardır.

Bu iç dünyaya dönük yaşama yeteneği, doğduğu köyü çevreleyen ormanlarda geçen ilk yıllarından kaynaklanmaktadır. Bir değirmencinin oğlu olan Hans Thoma, ilk resim bilgilerini, Kara Ormanlar'ın ünlü guguklu saatlerini boyayan bir saat ressamından aldı. Çok küçük yaşlarda sanata karşı eğilim duydu, fakat yoksul bir ailenin çocuğu olduğu için Baden Grand Dükü'nden bir ödenek aldı, bu da öğrenimini sürdürmesine olanak sağladı.

Paris'ten başka, ilk kez 1874 yılında olmak üzere İtalya'ya yolculuklar yaptı. İtalyan manzaralarının çekimine kapılıp 1880, 1886, 1892, 1897 yıllarında tekrar gittiği bu ülkenin sanatı ona yeni esin kaynakları sundu. Bunun sonucu olarak tablolarına çıplak (nü) ve mitolojik görünümler girdi; bu da sembolist sanatçılar arasında yer almasına yol açtı. 1889 yılında Münih'te düzenlenen büyük bir sergide yapının önemli bir bölümü sunuldu ve, bu sayede, o zamana kadar gölgede kalan sanatçının yeteneği nihayet kabul edildi ve lâyık olduğu yeri aldı: XIX. yüzyılın ikinci yarısı Alman okulunun en ilgi çekici ustalarından biri olduğu onaylandı.

F. von Ostini: *Thoma*, Bielefeld 1900.- H. Thode: *Hans Thoma*, Stuttgart-Leipzig 1909.

THORN PRIKKER Johan (La Haye 1868 - Köln 1932). 1883-1887 yılları arasında La Haye Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gördükten sonra Empresyonizmin çekimine kapıldı, daha sonra neo-empresyonizmin etkisine girdi. Kendisini derinden etki-

leyen Flaman primitiflerine duyduğu gerçek sevgi yüzünden bu eğilimlerinden yavaş yavaş uzaklaştı. Öte yandan, Gauguin'in yapıtlarıyla karşılaşması, Maurice Denis ve yurttaşı Jan Toorop'un yapıtlarına duyduğu hayranlık, sanatçıyı 1892'den itibaren Sembolizme yönlendirdi. Genellikle dinsel esinli resimleri, çok saf mistik bir duyarlıktan kaynaklanır. *Van Nu en Straks* dergisine katkıda bulundu, XX'ler topluluğuyla ilişki kurdu ve Henry van de Velde ile



JOHAN THORN PRIKKER: *Gelin*. 1891

dost oldu. En ünlü tablosu *Gelin*'le ilgili olarak José Pierre şunları yazmaktadır: "Arabeskin basite indirgenmesinin ve bunun şaşırtıcı dinamizminin başlıca görevi, adak adayan rahibe ile çarmlıha gerilmiş İsa arasında oluşan mistik birliği, her ikisinin de insanlığını silerek, somutlaştırmaktır. Tıpkı yanan mumlar gibi çiçeklerin açması da, Avila'lı Azize Teresa örneği anımsanacak olursa şaşırtıcı görünmeyecek bir

bağlamda, İsa'nın eşi'nin duygusal gerilimini vurgulamayı amaçlamaktadır. Ve rahibenin portakal çiçeğinden tacını diken tacına dönüştüren şiirsel buluşa hayran olmamız gerekir." Nesnelerin özüne yer açmak için görünüşlerin geri çekildiği bu ince arabeskleli sanat, Thorn Prikker'in, Madame Kröller-Müller'in koleksiyonu için birçod tablosunu satın alan H.P. Bremmer'in aralarında bulunduğu bir dostlar topluluğunun dışında tek başına kaldığı Hollanda'da pek iyi karşılanmadı. Dostları arasında bulunan tek edebiyatçı olan Henri Borel'e yazdığı mektupta, olguların görsel izlenimlerini değil, fakat aşk, kın ve inanç gibi özlerini yakalamak hayalini dile getirmektedir.

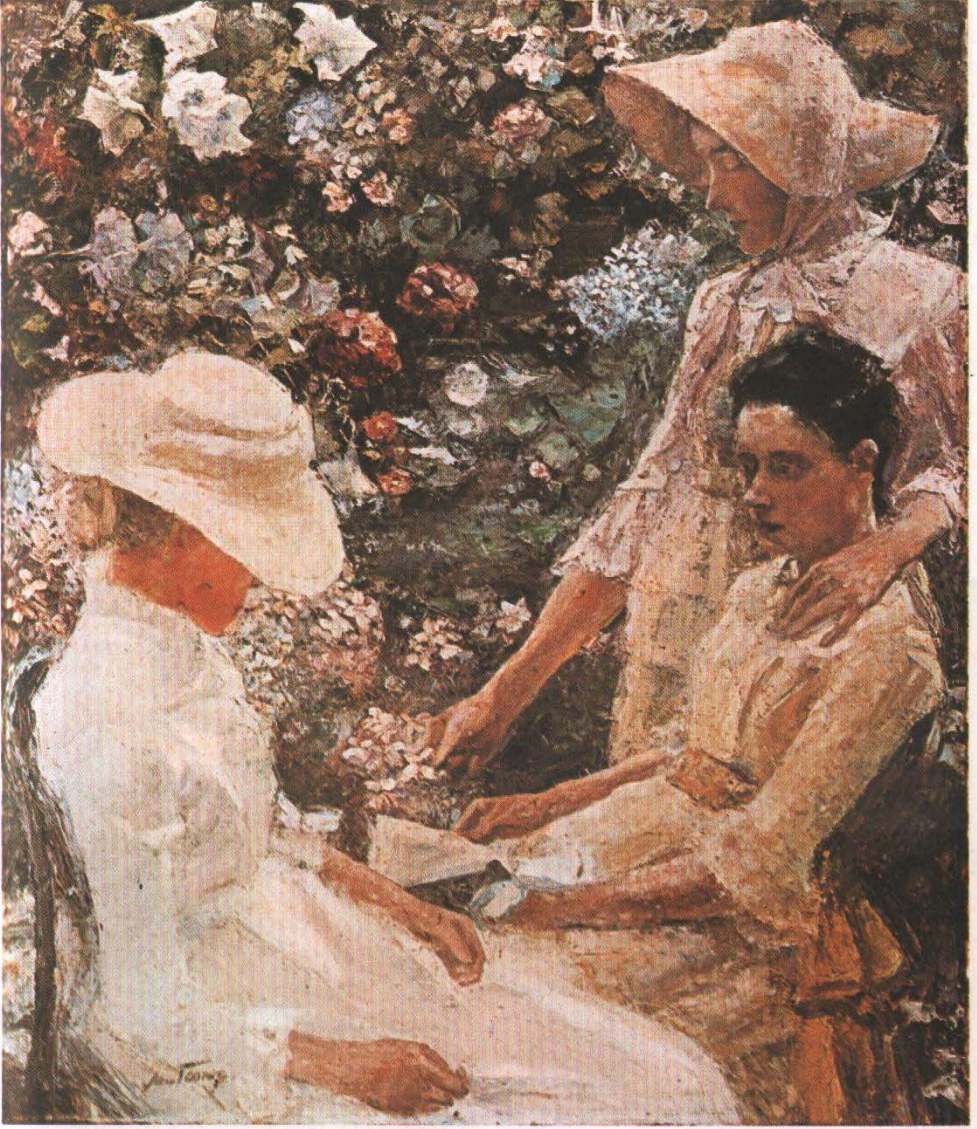
1895 yılında, sanatını yaşamın özel hizmetine sunmak amacıyla sembolist resmi bırakmaya karar verdi. 1904 yılında, Krefeld *Kunstgewerbeschule*'sine öğretmen oldu. Tıpkı Maurice Denis gibi yavaş yavaş dinsel sanata yöneldi ve artık kiliselerin dekorasyonu için duvar resimleri, vitraylar, duvar halıları yaptı.

A. Hoff: *Die religiöse Kunst Johann-Prikkers*, Düsseldorf 1924 - M. Creutz: *Johann Thorn Prikker*, Munich-Gladbach 1925 - B. Polak: *Het Fin de siecle in de Nederlandse schilderkunst, De symbolistische beweging 1890-1900*, La Haye 1955 - A. Holf: *Johan Thorn Prikker*, Recklinghausen 1958.

TOOROP Jan (Poerworedjo 1858 - La Haye 1928). Hollandalı Toorop, Cava kökenlidir. Değişik etkiler altında kaldı, ama bu nedenle de, çocukluğuna damgasını vuran, ve özellikle Bodobudur tapınağı-

Jan Toorop'un Portresi: G.Lemmen. 1886





JAN TOOROP: Çiçekli Üçlü. 1885-1886

nın alçak-kabartmalarında görülen Endonezya sanatından uzaklaşmadı. Hollanda'ya 1872 yılında geldi, Delft ve Amsterdam'da resim öğrenimi gördü. Bir burs kazanıp Brüksel'e gidince, burada, 1894 yılında "Özgür Estetik"e dönüşecek olan XX'ler topluluğu ile ilişki kurdu. Bunların arasına katılıp üyeleri oldu;

o sırada Belçika'da gözde olan De Groux, Khnopff, Ensor, Vogels, Van Rysselberghe ve Finch gibi simbolist eğilimli sanatçılarla tanıştı. 1884 yılında, şair Emile Verhaeren'le birlikte Londra yolculuğu yaptı. Dönüş yolunda, Fransa'da Sâr Péladan ve Redon'la tanıştı, her ikisinden de etkilendi. Ensor'la birlikte



JAN TOOROP: Uykunun Saldırganlığı. 1898

Paris müzelerini dolaştıktan sonra İtalya'ya gitti. 1886'da Londra'da Whistler'le tanıştı; örnekevcilerden ve William Morris'in "Sanat ve Sosyalizm" kurgularından etkilendi. Seurat'ı keşfedip bir süre noktacı tarzda resim yaptı. Sırasıyla teozofik, toplumsal ve dinsel (1905'te Katolik oldu) düşüncelerden esinlenen çok sayıda ve değişik resimleri vardır. Sembolizmi, 1890 yılından itibaren, kişiselleştirdi, manierizm ve yazınsal etkilerden (Maeterlinck, Péladan ya da Gül + Haç) yararlanan şaşırtıcı bir ustalığa ulaştı. Mistik duyguları, Yeni Üslup'tan alınmış bir dünyadan, fantastik'in egemen olduğu bir hayaletler dünyasından sökün eden, büyüsel, kutsal ya da dindışı imgelerle yüklü gerçekdışı kişiler aracılığıyla kendilerini dile getirirler.

G.H. Marius: *Hollandsche schilderkunst*, 1920 - J.B. Knipping: *Jan Toorop*, Amsterdam 1947 - S. Tschudi Madsen: *Sources of Art nouveau*, Oslo 1956 - B. Champigneulle: *L'Art nouveau*, Paris 1972.

TRACHSEL Albert (Nidau, İsviçre 1863 - Genevre 1929). Hodler'in sadık bir sınıf arkadaşı olan Trachsel ilkin Cenevre, Zürih ve Paris'te mimarlık öğrenimi yaptı. 1897 yılında, Mercure de France yayınlarında, aynı yıl Gül + Haç sergisinde sergilediği de-

senlerden oluşan *Gerçek Şenlikler* (les Fêtes réelles) adlı bir kitap yayınladı. Cenevre Güzel Sanatlar Okulu'nda Menn'in öğrencisiydi, Hodler ve heykeltıraş Vibert ile dostluk ilişkileri kurdu. Bir düş havası içinde betimlediği memleket manzaraları nedeniyle sembolist sanatçılar arasında yer almaktadır. Aynı zamanda mimari araştırmaları yaptı. Buna koşut olarak, şiir, öykü ve sanat eleştirileri yazdı.

S. Merrill: "A. Trachsel": in *La Plume*, 1^{er} fevriyer 1893 - J. Widmer: *Erinnerungen an den Maler und Dichter Albert Trachsel*, Berne 1929.

VALLOTTON Félix (Lozan 1865 - Paris 1925). Vallotton'lar, Vallorbe'lu (Vaud Kantonu) eski bir eşraf ailesinin soyundan geliyorlardı. Félix, 1875 yılında, Lozan kanton kolejine girdi. Genç yaşta resme yetenek gösterdi, Vaud'lu ressam Guignard'ın yönetiminde akşam derslerini izledi ve 1882 yılında Paris'e gelerek Julian Akademisi'ne girdi. Lefebvre, Boulanger ve Bouguereau'nun klasik derslerini izlemekten se Louvre'a gidip Antonello da Messina, Vinci ve Dürer'in kopyalarını yapmayı yeğledi. Hayatını kazanmak için moda ressamlığı yaptı, *le Rire*, *l'Assiette au Beurre* ve *la Revue blanche* gibi gazete ve dergilere katkıda bulundu. 1899 yılında, tablo tüccarı

Bernheim'lar ailesinden Gabrielle Rodrigues-Henriques ile evlendi. Para sorunu ortadan kalktı. Fransa, İsviçre ve başka ülkelerde geziler yaparak yaşamının sonuna kadar Paris'te oturdu.

Biri özyaşamöyküsel nitelikli *la Vie meurtrière* olmak üzere üç roman ve oyunlar yazan Vallotton, bize yapıtı hakkında bilgi veren *Livre de raison* adlı bir kitap bıraktı. Yapıtlarını düzenli olarak İsviçre'de Cenevre, Lozan ve Bern'de sergilerken, Paris'te ilk günlerinden itibaren, iğne kazı, ıslak kazı, sonra da ağaç üzerine gravür çalıştı. Yapıtlarını, 1891 yılında Bağımsızlar Sergisi'nde (Salon des indépendants), Gül + Haç'ın ilk sergisinde ve 1893'ten itibaren ne-biler topluluğunun sergilerinde sergiledi. Bonnard ve Vuillard'ın dostuydu. Aynı zamanda, Jules Renard, Remy de Gourmont, Tristan Bernard aralarında olmak üzere birçok yazarın kitapları için ağaç-baskılar yaptı. 1899 yılından itibaren, gerçekçi olmak arzusu ile sembolist eğilimlerini uzlaştırdığı burjuva ev içi resimleri, nüder ve manzaralar yaptı.

Oldukça ender sayıda olan katkısız sembolist tabloları, arkadaşlarının eğilimleriyle tam bir uyumsuzluk içindedir. "Güzel" çizmeye çalışmayan sanatçının hoyrat kompozisyonlarında, aksine, karikatürümsü bir yan vardır. José Pierre, Sembolizmi ele aldığı küçük kitabında onunla ilgili olarak şunları yazmaktadır: "Nebilerin bitkisuyunda, Vallotton bir bardak dolusu içki etkisi yaptı... Bonnard ve Vuillard'ın hoşlandığı, lamba ışığında küçük burjuva sindirim görünümünün dinginliği, onun elinde görülmemiş bir acımasızlık kazandı. Çünkü, Vallotton'un bir an olsun yakasını bırakmayan şiddet eğilimi, özellikle portrelerinde, bir ruh hekimi gibi davranmasına yol açmaktadır."

Dunoyer du Segonzac onunla ilgili olarak şunları yazmaktadır: "Vallotton, başlangıç döneminden itibaren, kendini gösterip kabul ettirdi. Kılı kırk yarar-casına içten olan sanatı, bilinçsizce, İsviçre ve Alman primitiflerine akrabadır. Ama onlardan kesinlikle esinlenmemiştir. Holbein'e karşı derin bir hayranlık

FÉLIX VALLOTTON: Top. 1899





FÉLIX VALLOTTON: *Tembellik*. 1896

duysa da kesinlikle onun yansıması değildir. Kesinlikle hiçbir ustanın bağımlısı olmamıştır. XVI. yüzyıl ustalarının değerli ve gerçek sanatını o kendiliğinden ve içgüdüsel olarak buldu.”

Yalnız ve suskun, bilinçli ve eleştirel bir kişiliği olan Vallotton, kendisinin ve başkalarının acımasız bir gözlemcisidir ve sembolist dönemde bile böyle kalmayı başarmıştır.

H. Hahnloser-Burhle: *Félix Vallotton et ses amis*, Paris 1936 - F. Jourdain: *Félix Vallotton*, Genève 1953 - Jacques Monnier: *Félix Vallotton*, Lausanne 1970 - G. Guisan et D. Jakubec: *Félix Vallotton. Lettres et documents*, Paris et Lausanne 1973.

VOGELER Heinrich (Bremen 1872 - Kazakistan 1942). Dusseldorf Akademisi'nde Jaussen ve Kampf'ın öğrencisi olduktan sonra, Worpswede'ye gitti, burada Worpswede ressamlar topluluğunu katıldı. Bunların düşünceleriyle uyum halinde, kamutarıcı (panteist) bir anlayış doğrultusunda doğaya dönüş idealini izledi. 1898 yılında gittiği Floransa'da Rainer Maria Rilke ile tanıştı, Botticelli'nin yapıtlarına hayran kaldı. Floransalı ustaya karşı duyduğu bu hayranlığı, kendi yapıtı üzerinde yadsınmaz etkileri olan önrafaelcilerle paylaşıyordu. Daha sonra, Münih'te oturdu, *Ada* (Die Insel) gibi kitapları resimledi. Daha sonra Worpswede'ye döndü ve üyeleri arasında Otto Modersohn, Paula Modersohn-Becker, Fritz Mackensen, Rainer Maria Rilke ve karısı mimar Clara Westhoff, Carl ve Gerhart Hauptmann'ın bulunduğu topluluğun önde gelen temsilcilerinden biri oldu. Bu dönemde Vogeler, sembolist anlayışlı resimler, Yeni Üslup'ta (Art nouveau) gravürler yaptı. Birinci Dünya Savaşı sırasında doğu cephesinde askere alındı. Bu olayın, onun sanat ve

idealinin gelişimi üzerinde belirleyici bir etkisi oldu. Rus devrimi ve Tolstoy, Bakunin ve Kropotkin'in yapıtları komünizme yönelmesine yol açtılar. 1919 yılında Barkenhoff hücrelerini kurdu. Bundan sonra, resim anlayışı Ekspresyonizme, buradan da sosyalist gerçekçiliğe doğru evrim gösterdi. 1931 yılından itibaren kesinlikle Rusya'ya yerleşti, Moskova ve Odesa'da oturdu. 1941 yılında, Alman ordularının yaklaşması üzerine gönderildiği Kazakistan'da öldü.

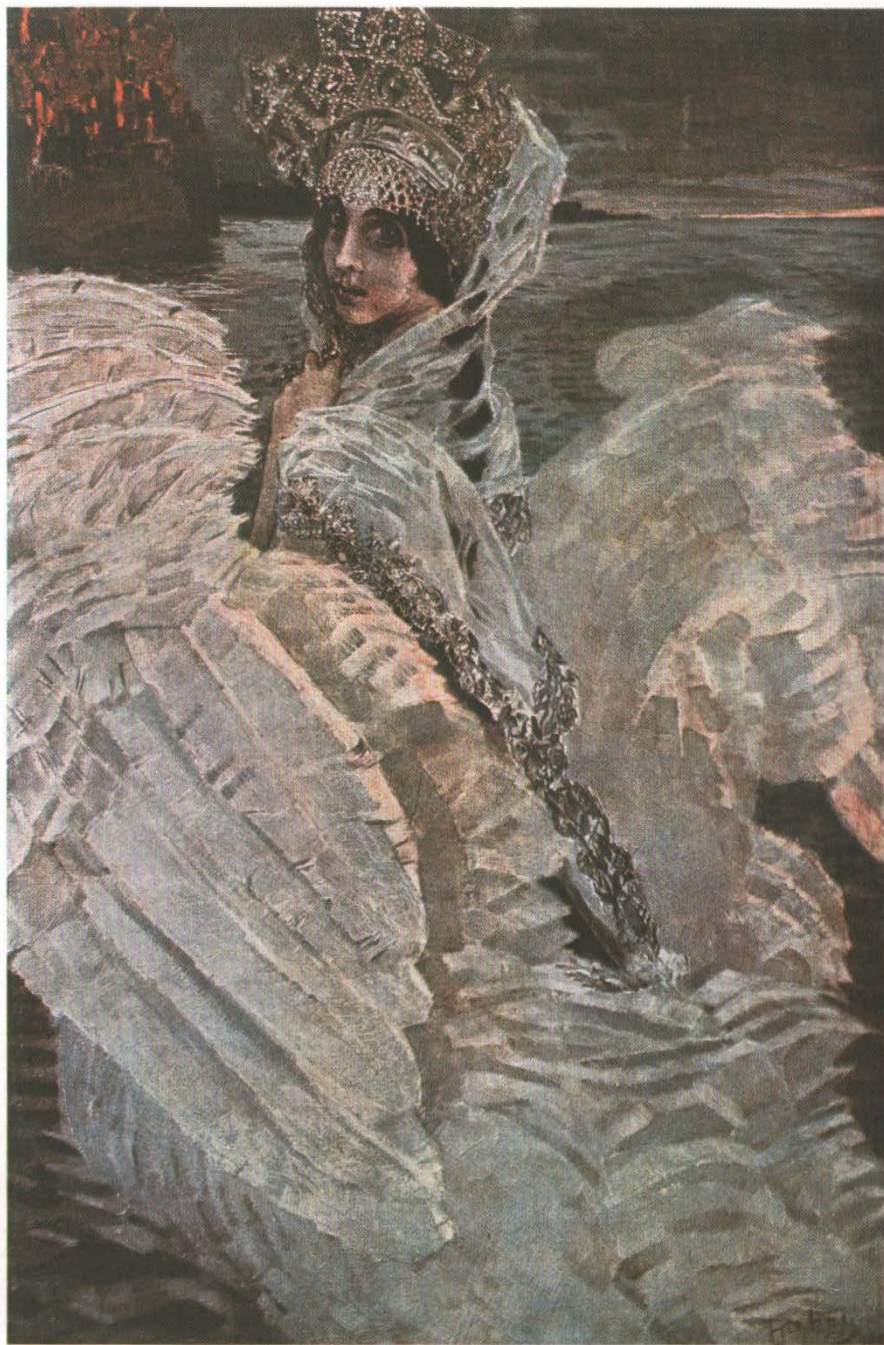
H.W. Petzet: *Von Worpswede nach Moskau, Heinrich Vogeler, ein Künstler zwischen den Zeiten*, Köln 1972. - D. Erlay: *Worpswede - Bremen Moskau, Der weg des Heinrich Vogeler* 1972.

VROUBEL Michael Alexandrovitch (Omsk, Sibirya 1856 - Saint-Petersbourg 1910). “Görkemli imgelerle, ruhu gündelik bayağılıkların üzerine çıkartmak” tutkusuyla yanıp tutuşan bu sanatçı, çocukluğundan itibaren resim ve müziğe karşı yetenek gösterdi. Hem Romantizmin mirascısı, hem de Rus Sembolizmi'nin en has temsilcisidir. Saint-Petersbourg'da başladığı hukuk öğrenimini bırakıp, 1880 yılında, aynı kentin Akademisi'ne girdi. Repin ve Christaja-



MİCHAEL ALEXANDROVİTCH VROUBEL: *Kendi Portresi*. 1904

kov'un etkisinde kaldı. Kiev'deki Saint-Cyrille kilisesinin fresklerinin onarımına katıldı. Kilisenin “İkonostaz”ının dekorasyonu için ikonalar yaptı. İtalya'ya gitti. 1889 yılında Moskova'ya yerleşip tiyatro için çalışmaya başladı. Puşkin ve Lermontov'un şiirlerinden esinlendi ve bunların, şairin efsane yaratığı *Kuğu-Prenses* ya da çelişik isteklerin hırpaladığı insanı betimleyen *Iblis* gibi bazı kişilerini yeniden işledi. Evlendiği şarkıcı Nadezda Zabela kadın resimlerinin modeli oldu. Uluslararası sergilere katılması



MICHAEL ALEXANDROVITCH VROUBEL: *Kugu-Prezses*.



MICHAEL ALEXANDROVITCH VROUBEL: *Yenik Şeytan*.

sayesinde ünü Rusya sınırlarını aştı. 1902 yılında bir psikiyatri hastanesinde tedavi gördü, ama bilinçli olduğu zamanlarda, boğuntu ve içedoğuşlarla yüklü resimler yapmayı sürdürdü.

S. Yaremitch: *Michail Alexandrowitch Vroubel*, Moscou 1911 - V. Rakitin: *Michail Vroubel*, Moscou 1971 - N.M. Taraboukine: *Vroubel*, Moscou 1974.

WATTS George Frederick (Londra 1817 - Londra 1904). İngiliz sembolist resminde ön planda rol oynamasına karşın, Watts'ın kişiliği, tam deyimiyle ön-rafaelci akımın dışında kalmıştır. Çok genç yaşta

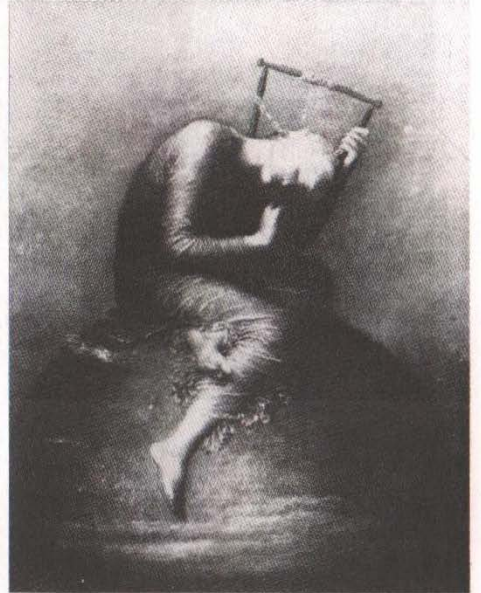
ödülü kazandı. 1843'te gittiği İtalya'da dört yıl kaldı. İngiltere'ye dönüşünde bir dizi devsel kompozisyon yapımına girişti ve bu çalışmalarına koşut olarak, toplumsal sorunları konu edindiği küçük boyutlu resimler yaptı. Aydın çevrelerde beğenildi ve 1867 yılında Royal Academy'ye üye seçildi. Fransa'da da Burne-Jones düzeyinde başarı kazandı. 1887 yılında Georges Petit galerisinde açtığı sergi ününe katkıda bulundu.

GEORGE FREDERICK WATTS: *Umut*. 1885



GEORGE FREDERICK WATTS: *Kendi Portresi*. 1864

olağanüstü bir resim yeteneği gösterdi. 1835 yılında girdiği Royal Academy Schools'da, Westminster Hall'ün dekorasyonu için açılan yarışmada birincilik



Umut adlı tablosuyla melankolik soylu kadınları Khnopff'u çok etkiledi. Philippe Julian onunla ilgili olarak şunları yazmaktadır: "Watts'ın felsefi düşüncesi, aynı tonlarla dolu paleti, buğulu deseni, onu, ahlâk kaygıları, canlı renkleri ve gerçekçi titizlikleri, gerçeğe sırtını dönmüş ressamın pek hoşlanmadığı önrafaelcilerin çok benimsedikleri bir sanatçı durumuna getirdi. Huysmans'ın kahramanının beğenilerini paylaşan bütün bir kuşak Watts'ı Des Esseintes'in gözleriyle gördü." Watts yalnızca allegoriden, gündeliğin ve tarihin görünümünden uzak bir allegoriden hoşlanıyordu. Bu özelliği, tarihsel geçmiş yadsımayan önrafaelcilerden ayırmaktadır.

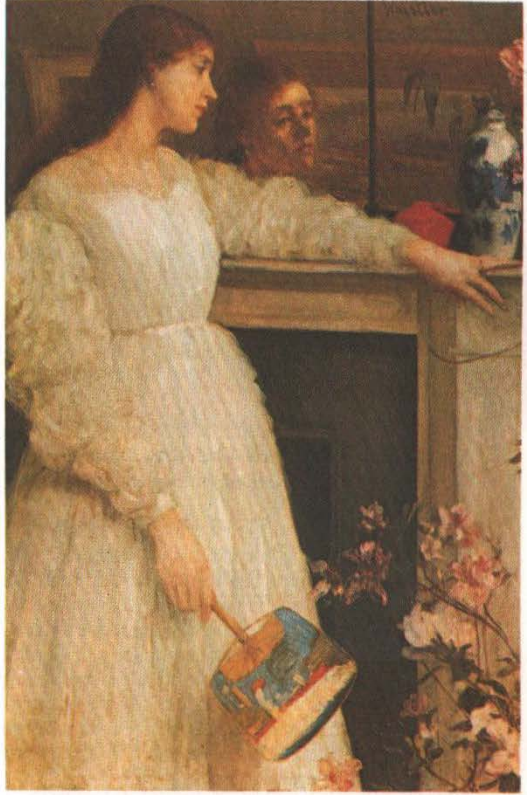
R. Chapman: *The laurel and thorn, a study of G.F. Watts* 1945 - W. Blunt: *England 'Michelangelo', Hammish Hamilton* 1975.

WELTI Albert (Zürih 1862 - Berne 1912). Çok küçük yaşta İsviçre'den ayrılmış Münih'e yerleşti. Bu kentin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Gysis ve Löfftz'ün öğrencisi oldu. Zürih'e dönünce, Böcklin onu yardımcısı ve renk hazırlayıcısı olarak atölyesine aldı. Böcklin'in atölyesinde iki yıl kaldı. Bir süre Venedik ve Paris'te yaşadktan sonra Münih'e döndü ve bir sanat koruyucusu sayesinde, kendini tamamen sanatına verdi. En tanınmış tablolarını bu dönemde yaptı. Ayrıca birçok ıslak kazı dizisi gerçekleştirdi. 1908 yılında, Münih'ten ayrılmış Berne'e yerleşti ve Federal Saray'ın dekorasyonunun bir bölümünü üstlendi, fakat Devletler Meclisi'nin salonunu süsleyen freskleri tamamlayamadan birdenbire öldü.

A. Frey: *Albert Welti*, Zürich 1919 - M. Huggler et A.M. Cetto: *Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert*, Bâle 1941.

WHISTLER James Abbott Mc Neill (Lowell, Massachusetts 1834 - Londra 1903). Bir askerî mühendis olan babasının ölümü üzerine West Point askerî okuluna girdi. Sıkıdüzene gelmeyen yaradılışı yüzünden askerlik mesleğinden ayrıldı, ve Washington eyaletine deniz topografisi desinatör olarak atandı. Babasının, Saint-Petersbourg-Moskova demiryolu yapımını denetlediği Rusya'da, Saint-Petersbourg İmparatorluk Akademisi'nde resim derslerini izlemiş ve ilk ıslak kazılarını yapmıştı. 1849 yılında geri döndüğü Amerika'da birkaç yıl yaşadktan sonra Paris'e gitti. Bu kentte devam ettiği Gleyre atölyesinde, Degas, Legros, Bracquemond ve Fantin-Latour'un okul arkadaşı oldu. Bu dönemde yaptığı bir dizi ıslak kazıda Courbet ve gerçekçiliğin etkileri görülür. Fantin-Latour ve Legros ile birlikte "Üçler Topluluğu"nu kurdu. Topluluğun Paris ve Büyük Britanya edebiyat ve sanat çevreleriyle yakın ilişkileri vardı.

Londra'ya gitti ve buraya yerleşmeye karar verdi. 1859 yılında, Taymıs kıyılarını betimleyen bir dizi ıslak kazı yayınladı ve ilerde yetkinlik kazanacağı portre ressamlığına başladı. Velazquez ile Rossetti



JAMES ABBOTT MCNEILL WHISTLER: *Beyazlı Genç kız*. 1864

ve Japon sanatının yalınlığından etkilendi. Empresyonizmin öncüleri arasında yer aldı. Whistler bu okula ilişkin olarak şunları söylemektedir: "Doğa, renkli öğeleri kapsıyor ve tabloların biçimi tıpkı klavye gibi bütün müziğin notalarını içeriyor. Ama ressam, tıpkı bestecinin notalarını derleyip görkemli uyum ezgileri oluşturması gibi, bu parçaları alıp ustalıkla bir araya getirmek için yaratılmıştır." Gerçekte, Whistler renklerle birleşik müzik deyimlerine başvurarak, betimlemekten çok esinlendiren bir eş-



James Abbott McNeil Whistler'in Portresi: P. Helleu. 1897

değerler dünyası yaratarak empresyonistlerden uzaklaştı: *Mavi ve Altın Sarısı Uyum, Mavi ve Gri Gece Müziği, Beyaz Senfoni*. Bu bağlamda sembolistlere yaklaşmaktadır.

1883 yılına doğru resimlerini Paris'te sergiledi, Mallarmé'nin "salı günleri"nin gediklilerinden oldu, ve meslek yaşamının başlarında Paris'te kendisini desteklemiş olan çevreye yeniden girdi. Fransız sembolist şairleriyle yaptığı arkadaşlık, gerçeğin imgelelerinin "tıpkı periler dünyasında olduğu gibi havada duruyor"muş duygusu uyandırdığı bir evrenin araştırılması tutkusunu cesaretlendirdi. Bu düşüncelerini, resim sanatı üzerine ilkin Londra'da, daha sonra da Oxford ve Cambridge'de verdiği *Ten o'clock lecture* başlıklı konferanslarda dile getirdi.

William Morris gibi bezekçi oldu. Japon tarzı ev içleri düzenledi, bir müşterisi için, tablolarından birinin asılacağı odayı, tabloyla uyumlu olarak bezekledi: *Tavuslu oda*. Morris'in araştırmalarına karşılık olarak, Yeni Üslup'la (Art nouveau) sonuçlanacak olan biçimsel (stylistique) uyumlar esinledi. Bu araştırmalar, Baudelaire'in daha önce dile getirmiş olduğu ve Oscar Wilde'in da sözcülüğünü yaptığı yüksek düzeyde ve aristokrat kökenli bir kaygıya tanıklık etmektedir.

Whistler, Empresyonizm için olduğu kadar Sembolizm için de öncü niteliğini sürdürmektedir. Her iki yöntemde de kendini kabul ettirdi ve katkısız duyum ile düşselin yeniden yarattığı bir dünyanın düzenlenmesini uzlaştırdı.

E.R. et J. Pennell: *The life of James Mac Neill Whistler*, Philadelphie et Londres 1908 - J. Laver: *Whistler*, Londres 1930 - H. Pearson: *The Man Whistler*, Londres 1952 - D. Sutton: *Nocturne: the art of James Mac Neill Whistler*, Londres 1963; *James Mac Neill Whistler: Painting, Etchings, Pastels and Watercolors*, Londres 1966 - F.A. Sweet: *John McNeill Whistler, Painting, Pastels, Watercolors, Drawing, Etchings, Lithographs*, Chicago 1968 - R. Mac Mullen: *Victorian outsider: a biography of A. McN. Whistler*, Londres 1974.



JENS FERDINAND WILLUMSEN: Kendi Portresi. 1916

WILLUMSEN Jens Ferdinand (Kopenhag 1863 - Cannes 1958). Ressam, heykeltci, mimar ve seramikçi Willumsen, sanatı, kurucularından biri olduğu Pont-Aven okulunun estetiğine bağlı kaldığı ve Yeni Üslup'a (Art nouveau) Danimarka'da önemli bir gelişim sağladığı için, kuzey ülkelerinde önemli bir rol oynadı. Sembolizmin etkisini taşıyan birçok İskandinav ve Alman ressam gibi, Natüralizmden yola çıkıp Sembolizmden geçerek Ekspresyonizme ulaştı. Birincisi, kasım 1888 - haziran 1889, ikincisi mart 1890 - temmuz 1894 arasında olmak üzere iki kez Fransa'da bulundu. Bu yıllar sanatçının gelecekteki üslubunu etkilediler. Nabilerle ilişki kuran ressam, Bağımsızlar Sergisi'nde (Salon des indépendants) ve Le Barc de Boutteville galerisinde yapıtlarını sergiledi. Pont-Aven ve Pouldu'de Gauguin, Sérusier ve Meyer de Haan'la tanıştı, ve tıpkı onlar gibi Carlyle'in kuramlarından etkilendi. 1890-1891 kışında, Gauguin'i Paris'te tekrar gördü; Gauguin'in resimlerinin 23 şubat'ta yapılan satışına ve ressamın dostlarının 23 mart'ta düzenledikleri veda şölenine katıldı. Théo Van Gogh sayesinde, fantastik niteliği imgelem gücünü harekete geçirecek olan Odilon Re-

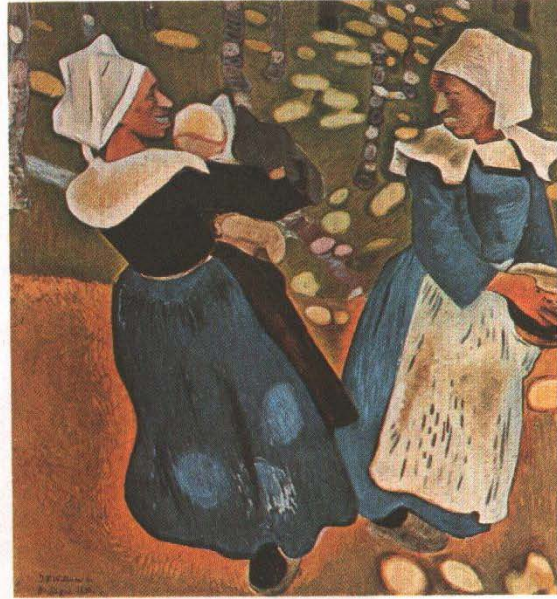
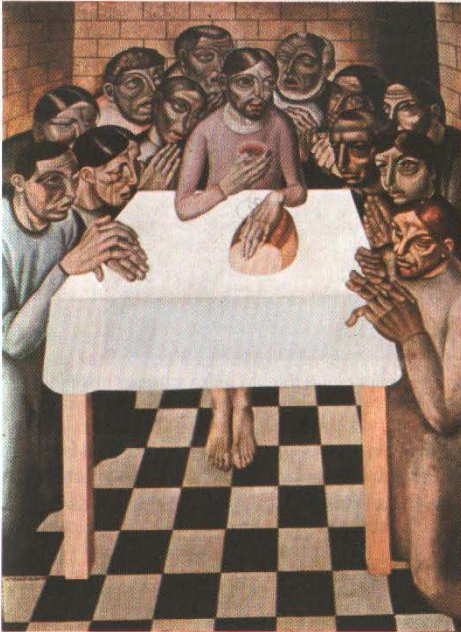
don'un yapıtlarını keşfetti. Mallarmé'nin "salı"larına katıldı. 1892 yılında Norveç'e gitti, ülkenin dağlık doğası Willumsen'i büyüledi ve birçok manzara resmi esinlendirdi.

Bing ve Groëndahl atölyelerinin, 1897-1900 yılları arasında, sanat yönetmenliğini yaptı. Bu dönemde, resim ve heykelde olduğu kadar, mimarlık ve tiyatro dekorunda da kendini gösterdi. Eski yöntemlere tutkun olan Willumsen bunları yenilemeye ve modern sanata uyarlamaya çalıştı. Germain Bazin, onu, Gustave Moreau'yla başlayıp Sürrealizme ulaşan akımda Redon'un yanına oturtmaktadır.

G. Hentze: "J.F. Willumsen" in *Kunst*, vol. 7, 1907 - H. Ohman: *J.F. Willumsen, 1921 - J. Zibrandtsen: Moderne dansk Malerei*, 1948 - V. Poulsen: *Danish painting and sculpture*, 1955 - N.T. Mortensen: *Ny dansk Bildekunst*, 1957.

WOESTYNE Gustave van de (Gand 1881 - Louva-in 1947). Gand Güzel Sanatlar Akademisi'nde okudu. Ama sağlığı iyi olmadığı için, uzun süre kırsal bölgede yaşamak zorunda kaldı. 1899 yılında, Lys vadisinde, Laethem-Saint-Martin adlı küçük bir köye yerleşti. Burada, Flamanca yazan şair kardeşi Kar-el van de Woestyne ile birlikte, George Minne ve

GUSTAVE VAN DE WOESTYNE: Son Yemek.



JENS FERDINAND WILLUMSEN: İki Bröton Kadın. 1890

başka arkadaşlarıyla buluştu. Laethem-Saint-Martin ressamı topluluğunu oluşturdular; ikinci topluluğa Smet, Perneke ve Van den Bergh katıldılar. Hepside, nesnelerin somut gerçekliğini bulmalarına olanak sağlayan Flaman primitiflerine hayranlık duyuyorlardı.

Woestyne, başlangıçta, primitiflerden esinlendiği ve modellerin düşüce tavırlarıyla örnekelcilere yakın olan titiz bir tekniikle küçük boyutlu portreler yaptı; manzara resimlerinin özlü desenleri kimi zaman Bruegel'i anımsatır.

İkinci döneminde, Maurice Denis tarzında dinsel kompozisyonlar yapmaya başladı ve manzara resimleri, sembolist görüşe açısına uygun olarak ölküselleşti. Tıpkı Laethem-Saint-Martin'den iki okul arkadaşı gibi, yapıtlarını Brüksel'de Sélection galerisinde sergiledi; yapıtlarından kimileri Sembolizme bağlı kaldı, kimileri de Ekspresyonizme yöneldiler. 1920'ye doğru, renkleri daha parlaklaştı, yüzlerin ifadesi daha dramatikleşirken deseni sertleşti, geometrik bir görünüm kazandı. Bu dönemde, içli sahnelerden uzaklaşıp fiziksel acıyı ve yalnızlık duygusunu yansıtmaya yöneldi.

WOJTKIEWICZ Witold (Varşova 1897 - Varşova 1909). Varşova'da Gerson okulunda başladığı sanat



WITOLD WOJTKIEWICZ: İlkbahar.

eğitimi önce Krakov'da, daha sonra 1903-1906 yılları arasında Güzel Sanatlar Okulu'nda sürdürdü. Yapıtlarını Varşova, Berlin ve Paris'te sergiledi. André Gide sanatçının yapıtıyla kişisel olarak ilgilendi, 1907 yılında Paris'te Druet galerisinde sergi açmasına yardımcı oldu ve kataloğun önsözünü yazdı. Wojtkiewicz, Polonya sembolistleri ikinci kuşağının en önemli temsilcisidir.

İmgelemci bir anlayışın coşkusuyla bizi fantastik bir dünyaya götürür. Masallar ve düşünem konularından esinlenerek çocuk resimleri yaptı. Toulouse-Lautrec'in etkisi altında, lirizm yüklü gülünç sahneler betimledi. Ekspresyonizmin karıştığı Sembolizmde, kimi zaman Sürrealizm havası bile vardır.

Catalogue *Le Symbolisme en Europe*, Paris 1976

Edebiyat

Bir adın önemi

"Sembolizm, *simge* (sembol) sözcüğünün bir anlamı olduğuna inanan insanların oluşturduğu topluluktur": Paul Valéry'nin *Defterler*'inden (Cahiers X, 81) aktarılan bu takılma basit bir şaka değildir. Yapmacıksız bir inanç ile, belki de bütün yazın akımlarının kavranılması son derece güç ama kaçınılmaz olan bir hayal karıklığı arasında yer almaktadır bu cümle; belki de, daha çok bir "geçit" durumundadır. Bugün biraz değerden düşmüş, ama belki de, tarihin belli bir döneminde, dopdolu bir sözcük olan bir adın önemini dile getirmektedir.

Hiç kuşkusuz, Remy de Gourmont'un 1896'da yayınlanan *Maskeler Kitabı*'nda (le Livre des Masques) yer alan *Sembolizm* sözcüğünün tanımlarını okuyunca epeyce sersemliyoruz: "Edebiyatta bireycilik, sanatın özgürlüğü, yeni, değişik ve tuhaf olan'a eğilim, idealizm, toplumsal olguyu hor görme, antinaturalizm ve nihayet özgür koşuk". Bu cümle ile her şeyi söylemiş olduğumuz, ya da hiçbir şey söylemediğimiz duygusuna kapılabiliriz.

Ama belki de en iyisi *Sembolizm* sözcüğünden çok *simge* (sembol) sözcüğünü sorgulamak. Bu sözcük, ilkin, konuk'un kendisini tanıtmak için kullandığı imi (işareti), gösterdiği değnek parçasını adlandırmaktadır. Ama gelin görün ki bu değnek Baudelaire'in bir sonesinde, "Simgeler ormanı" olmaktadır. Ve bu çoğalma eyleminin yol açtığı değişim kesindir. Her ne kadar simgesel (sembolik) şiir, çoktandır, bir nesneye (örneğin, gül) gönderme yapmakla yetiniyorsa da, simgeci (sembolist) şiir bir yığın imle oynamaktadır. Daha doğrusu, duyulur, algılanabilir olan'ın tümünü oluşturan bu imlerin birçoğuyla oynamaktadır. Bildiğimiz bir şeyin imleri olabilir bunlar: Verlaine'lik ayışıklarından Rilke'nin *Duino Ağrıları*'nda saldırdığı boyun eğme çılgılığına kadar, bir ruh, bir görünümde kendi benzerini bulmakta, ya da kendini onunla özdeşleştirmektedir. Bunlar, Platon felsefesinde olduğu gibi, düşüncelere ya da ilkörneklere (archétype) gönderme yapan bir aşkınlığın (transcendence) imleri de olabilirler. Son dönem sembolisti Milosz bunu *Bilginin Ezgi*sinde (le Cantique de la Connaissance) bir kez daha açıklayacaktır.

Yalnızca nesnelerin özünün bir adı vardır. Adsızdır maddeleri.
Tinsel varlığa kesinlikle kapalı olan algılanabilir nesneleri adlandırma gücünü biz,
zihnimizin yapısına sahip oldukları için tıpkı onun gibi güneş yumurtasının bilincine yerleşmiş bulunan ilkörneğin bilgisinden alıyoruz.

Demek ki bu öteki ormanda, yani tanımlamalar ormanında, iki yön ortaya çıkmaktadır. Biri öznelciliğin (subjectivisme) yolu, öteki de felsefi idealizmin yolu. Birbirinin içine girmeler, birbirine karışmalar kaçınılmazdır. Örneğin Charles Morice'in yaptığı tanımlamada olduğu gibi: "Simge (sembol), ruhumuzun, duygularımızı yaratan nesnelerle kaynaşmasıdır, bizi zamanın ve mekânın dışına götüren bir yapıttır (fiction)." (*Du sens religieux de la poésie*, Şiirin Dinsel Anlamı Üzerine, 1893).

SEMBOİZM VE DEKADANS

Her ne kadar Sembolizm “çok ileri götürülmüş bir öznelcilik” ise de, Romantizmin bir değişik türü olarak görünmektedir. Henri Peyre'nin yaptığı gibi, 1885-1890 yılları şiirinde Lamartine modelinin önemini göstermek kolaydır, ve tıpkı Paul Morand'ın yaptığı gibi Samain'i “otobüsün üst katına uygun bir Lamartine” olarak sunmak tamamen haksız değildir. Ama bu sürekliliği, özellikle dekadans sağlamış ve dekadans ile Sembolizm arasındaki karışıklık olanaklı kılmış gibi görünmektedir.

Dekadans, yani Verlaine'in bir süre “erguvan ve altın balkımlar içinde” gördüğü bu sözcük, yeni bir çağ (kuşak) bunalımıdır. Daha Paul Bourget 1881 yılında kuramını oluşturmada, Baudelaire bunun belirgilerini (âraz) tanımlamıştı: “Yontulmamışlık karşısında haksız düşmek, zarif ve ender olan'ın yazgısal payı değil midir?” Bohemlerin tuhaflıkları, dandylerin aşırı incelikleri bunun bir örneğidir, ama “Barbarlar” a karşı bir savunma için. Verlaine'in iç çöküntüsü, Tristan Corbière'in acı alayları, Germain Nouveau'nun coşkulu atılımları, dönemin beylik sözleriyle de dile gelmiş olsa, bunun alabildiğine çok çeşitli bir anlatımıdır. Marcel Schwob, *Çift Yürek*'te (Coeur double) bu çağ bunalımı deyimini ve duygusunu çok iyi betimlemiştir: “Romancıların, insan yaşamının bütün yönlerini ve düşüncelerin içyüzlerini bize gösterdikleri olağanüstü bir döneme gelmiştik. Daha duyumsamadan duygulardan iyice bıkmıştık: Kimileri, tuhaf ve bilinmez bir karanlık mağaraya salıverdiler kendilerini; kimileri, yeni yeni duyguların çok ince araştırmaları uğruna olağandışının çekimine kapıldılar; kimileriye, her şeye yayılan uçsuz bucaksız bir acıma duygusu içinde yitip gittiler.” Huysmans'ın *Des Esseintes*'i (A Rebours, Hırçın, 1884), Gabriele D'Annunzio'nun *Andrea Sperelli*'si (*Şehvet Çocuğu*, 1889), Oscar Wilde'in *Dorian Gray*'i (*Dorian Gray*'in *Portresi*, 1891), Kont Robert de Montesquiou'nun kişiliğinde zarif somut örneğini bulan “dekadan” tipini oluşturdular. Bu insanlar, zenginliklerinin kendilerine sağladığı zevklerden ölçüsüzce yararlanmak, en ender duygulara varıncaya kadar her şeyin ıcığını ıcığını çıkartmak için, düşlenen Latin dekadansı döneminde ve “yapısı çaresiz bir derde yakalanmış ve batarken her şeyi söylemek zorunda olan” modern edebiyatta bir sığınak arıyorlardı. Ama her sığınak bir aynadır.

Sembolizmi dekadansın yerine ikame etmek (koymak) için küçük bir fiske gerekiyordu. Jean Moréas bunun için uğraştı. Hiç kuşkusuz, *dekadan* sözcüğünün çok yıprandığını, Verlaine'in dediği gibi “saçma”laştığını, ya da Verhaeren'in ileri sürdüğü gibi ölmüş olduğunu farkedenden Jean Moréas, 18 Eylül 1886 tarihli *Le Figaro* gazetesinde yayınlanan “Bir Edebi Bildiri” başlıklı, büyük bir gürültü koparan bildiriyi tepki gösterdi. Yarışma herkese açıldı: Anatole Baju ve René Ghil dekadansı desteklediler. Rekabet, Fransa'da olduğu gibi dışarda da sürüyordu. İngiltere'de Savoy'un son sayısı, *The Decadent Movement in Literature* (Edebiyatta Dekadan Hareket) başlığı altında, Arthur Symons'ın *The Symbolist Movement in Literature* (Edebiyatta Sembolist Hareket) adıyla yayınlanacak kitabını haber veriyordu. Rusya'da, Zinada Vengerova, *Avrupa Ulağı*'nda (Vestnik Evropy) 1892 yılında yayınlanan “Fransa'da Sembolist Şairler” adlı bir makalede Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue ve Moréas'ı tanıtıyordu; bir yıl sonra, bu kez *Kuzey Ulağı*'nda Oussov “Dekadanlar Üzerine Birkaç Söz” adlı yazısında Verlaine, Mallarmé, Rimbaud ve Baudelaire'i ele alıyordu.

SEMBOİST DİRİLİŞ

Brioussov'un başında bulunduğu 1895 “Rus Sembolistleri” dekadandan mıydı yoksa sembolist miydi? Daha çok, gördükleri şeylere karşı duydukları aynı tiksintide, yaşlıların öğretilerine karşı aynı isyanda, Batı şairlerine karşı aynı ilgide birleşiyorlardı. Biely, *İki Yüzyıl Arasında*'da, dirilişin gerçekleşmesi için yüzyıl başının beklenmesi gerektiğini ileri sürüyordu: “Dün *Dekadan* adıyla anılanlar,

Dekadanları, dekadonların üretmiş olduğunu kanıtlayarak karşılık veriyorlardı. İşte şu kanatlı *Sembolizm* sözcüğü çıktı ortaya; 1901-1910 döneminde dekadansın ürünü, sebat, metanet ve yaşama arzusu yüklüydü; kendi içinde bölüneceğine güçlerini toparlamaya, sayıca ve güççe kendinden üstün durumda olan "babalar"a karşı mücadeleye girdi." Bu simbolistlerin kendilerine örnek aldıkları ustalar Soloviev'in yanısıra Kant ve Nietzsche'ydi.



THEO VAN RYSELBERGHE: *Bir Okuma*. 1903 (Soldan sağa: F. Le Dantec, E. Verhaeren, F.Vielé-Griffin, H.C. Cross, F. Fénéon, A. Gide, H. Ghéon, M.Maeterlinck).

Batı Sembolizmi çoktandır bir yaygın felsefeye desteklenmekteydi. *Neresindeyiz?* de bir durum saptaması yapmaya çalışan Robert de Souza, *La Revue blanche*'ı yayınlamak, her şairin "kendisine uygun olan manevi dayanağı ya da felsefeyi seçmiş bulunduğu"nu kabul ediyordu. Örneğin, Villiers de l'Isle-Adam, "Tin (ruh), Evren'in erek ve özünü yaratır" diyen Hegel'in bir tilmiz ve dönmesiydi. Yeats, Hindu düşüncesini sindirmişti. Bu düşünceyi D'Annunzio, Schopenhauer felsefesi aracılığıyla öğrenmişti. Schopenhauer'in, yüzyılın sonunda iki Fransızca çevirisi yayınlanan *İrade ve Tasarım Olarak Dünya*'sı büyük bir etki yapmıştı. André Gide, *Eğer Tohum Ölmezse* de (*Si le grain ne meurt*), genç simbolistlerin arasında, dünyanın düşünselliğine inanmanın ve bu dünyayı yalnızca bir tasarım (*vorstellung*) olarak görmenin nasıl uygun ve yaygın bir davranış olduğunu anlatmıştır. Gourmont, Schopenhauer'ci bir inanç açıklaması yaptı: "Düşünen özneye yani insana göre dünya, yani ben'in dışında olan her şey, ancak insanın ondan edindiği düşüncede

var'dır." Üstelik Schopenhauer, dünyayı, acı kaynağı irade olarak dünya ve sanatsal tasarım olarak dünya diye ikiye ayırarak, biricik gerçeklik olması nedeniyle, düşünen insanın kaçınılmaz olanağı olan saf sanatın saygınlığını arttırmıştı.

Nevrozundan kurtulamayan ve yaldızlı keşiş yaşamını bırakmak zorunda olan Des Esseintes *Hırçın*'ın (A Rebours) sonunda Hristiyanlar'ın tanrısına yakarır: "Yapmacığa olan eğilimleri, ayrıksılık gereksinimleri" aslında belki de "bir ideale, bilinmeyen bir evrene, uzak bir mutluluğa yönelik esrimeler, atılımlar"dan başka bir şey değildir. 1864'te Mallarmé'nin kafasını kurcalayan, ve 1885'te Ruben Dario'nun dile getireceği "ebedî gök"e yeni bir çağrıda bulunur. Baudelaire tarzı bocalamanın iki kutbundan biri olan ideal'in tanımlanması da simgeninki kadar güçtür, ama aynı zamanda hareketin parolalarından biridir. Etienne'in belirttiği gibi simbolistlerin idealizmi, felsefî anlam bağlamında idea'dan (idée, düşünce), ahlak bağlamında ise ülkü'den (Idéal) kaynaklanır. Birinci anlayış Moreas'ın bildirisinde yer almaktadır: "Simbolist şiir, bununla birlikte, Düşünce'yi, kendi kendisinin amacı olmayan, ama İdea'yı dile getirmeye hizmet ederken bağımlılığını sürdüren algılanabilir bir yapıya kavuşturmaya çalışır. Ama, Louis Le Cardonnel, "uyku kaçırın uğursuz aşk"ı, vücudun "kıskanç öfkesi"ni kınarken ve Bayyera Kralı II. Louis'nin içine sürüklendiği "muzaffer coşku"ya çatarken, en geleneksel ahlakçılıkla işbirliği yapmaktadır.

René Ghil "aynı ve neredeyse bilinçsiz idealizm hevesinin", "yükselen şiir kuşağı"na "bir bağlantı görünümü" verdiği kanısındadır artık: "Ortaya çıkan idealizm, daha sonra, bir yandan kısa ve özel sapmalarla, Güzellik'in lanetlediği günâhın çekici korkusuna kapılmış Baudelaire'den ve belirsiz ve çöktirici bir gizemcilik içeren *Sagesse*'ten⁽¹⁾; öte yandan, *Correspondances*'in şairi Baudelaire'den ve imgelemin karşı çıktığı, bilimin olumsuzlanması anlayışını Baudelaire'den miras alan Mallarmé'den geçerek yoluna devam edecektir: Tam anlamıyla belirgin bir felsefe anlayışından çok tinselci bir sanat anlayışına dönüşen bir idealizm olduğu söylenebilir bunun: Yani saçma görünüşlerden kaynaklanan bir yaratıcı düşüncenin doruk noktası, ki bu görünüşlerin altında -bu yaratıcı düşünceye benzeyen Ben'in önsel (à priori) sezgisi sayesinde- bir benzeşimden öteki benzeşiime geçerek onun (bu yaratıcı düşüncenin) ölümsüzlüğünü kavrayabiliriz."

EKŞİK BİR ÇEVİRİ

Bu durumda, simgeyi Henri de Régnier gibi "İdea'nın en yetkin ve en tam betimlenmesi", "İdea'nın anlamlı betilenmesi" olarak tanımlamak doyurucu olabilir. Ama böyle bir tanımlama, 1900 yılında, simbolist öğretinin katılaştığı bir konferansta ortaya atılmıştı. Platoncu şiir anlayışının aşırılıkları, daha sonra, Gide'in *Narkisos'un Kitabı*'nda (le Traité du Narcisse) ve Milosz'un *Bilginin Ezgisi*'nde (le Cantique de la connaissance) olgunlaştı.

Moreas, 1886 Bildirisi'nde, "İdea'ya gelince, o da, dış benzeşmelerin (analojilerin) görkemli cübbesinden yoksun kalmamalıdır; çünkü simbolist sanatın temel görevi, işi, kendiliğinden (en soi) İdea anlayışına kesinlikle vardırırmaktan ibarettir" şeklinde bir belirlemede bulunmayı gerekli görüyordu. Rimbaud'nun dediği gibi "çeviri hakkını saklı tutmak", Mallarmé'nin buyurduğu gibi "çok belirgin anlam"ı geri çevirmektir bu. Pierre Louys, bu açıdan, kesin olabilecek bir ilke saptıyor: "Simgeleri kesinlikle açıklamamak gerek. Simgeleri asla kavramaya kalkışmamak gerek. Güveniniz. Ah! kuşku duymayınız. Simgelye simgeleyen şey, içinde bir gerçek gizlemektedir, ama onun bu gerçeği açığa vurmaması gerek, ya da niçin simgelesin onu?"

Öyleyse giz, yalnızca, ulaşılmaya çalışılan bilinmeyenin gizi değil, araştırmanın bizzat belirsizliğinde ve İdeal ya da İdea'nın ifadesinde. Deyimi bilinçli olarak (hem de Ortaçağ anlamında) kul-

(1) *Bügelik*, bu akımın önde gelen şairlerinden Paul Verlaine'in mistik şiirlerinin (1874-1880) yer aldığı kitabın adı. (Çev.)

lanan Mallarmé, 1891'de *Yazınsal Gelişim Üzerine Soruşturma* yapan Jules Hubert'e "Simgeyi oluşturan bu esrarın (gizin) kusursuz kullanımıdır" şeklinde bir açıklama yapmaktadır. Burada simge basit allegoriden ayrılıyor. Hegel, daha önce, allegorinin "soğumuş simge" den başka bir şey olmadığına işaret etmişti. Goethe'nin *schankende Gestalten*, "kapalı, karışık, belirsiz imgeler" dediği türden bir şey. 1893 yılında yayınlanan ve oldukça büyük yankı yapan *Çağdaş Rus Şiirinin Gerilemesinin Nedenleri ve Yeni Akımları* adlı bir kitapta Merejkovski şunları söylüyordu: "Simgeler, gerçekliğin derinliklerinden doğallıkla ve kendiliğinden doğmalıdır. Eğer yazar herhangi bir düşünceyi dile getirmek için bunları yapay olarak bulgularsa, ölü olan her şey gibi tiksintiden başka bir şey uyandırmayacak olan ölü allegorilere dönüştürür onları." Ve bağırarak bir düşüncenin yer almadığı İbsen tiyatrosunu örnek gösteriyordu.

Öyleyse, olgun aşama, Mallarmé'nin *Des Esseintes için Düzyazı'nın* başında ileri sürdüğü "abartma" (hyperbole) olabilir. Bu sözcük, kaynaktaki anlamına dönecek olursak, algılanabilir dünyadan kavranabilir dünyaya geçen ve "uzun süren arzusun görkemi düşünceler" e erişen şeyin yaptığı gözüpek sıçramayı belirtmektedir. Ama, aynı zamanda, sözbilimsel anlamda, bir "büyük kitabı"nın büyüsel sözü olan anlatımı aşan bir anlatım biçimidir bu.

Yeni bir poetika sanatı

Gizemciliğe (misticizme) kadar varan karşı-anıkçı (anti-intellectualistes) akımlardan kaynaklanan Sembolizm, bununla birlikte, anıkçılık kuşkusunu olarak görünmek istemektedir. Jacques Rivière, hiç kuşkusuz Mallarmé ve şiirsel eylemi herkesten çok ve daha iyi açıklamaya kalkışan Paul Valéry'yi düşünerek "sembolist yapıtta her şey çok bilinçli bir yaratıcının izini taşımaktadır", diye yazıyordu. Daha da katı olan André Breton ise sembolistleri "azçok uyumlu zıvalarıyla halkı serseme çevirmek"le suçladı. Bu suçlama, hiç kuşkusuz, saçmaları fazla önemsemek ve yeni bir poetika sanatının öğelerini gözardı etmektir.

Söylencesel (mitolojik) bir evren

Sembolist imge üretiminde söylencesel simgeler önemli bir yer tutarlar. Bu bağlamda, Mallarmé'nin *Hérodiade*'sini (yani Salome), Pierre Louys'un *Bilitis'in Şarkıları*'nda (les Chansons de Bilitis) çaresiz ölümünü dile getireceği superilerini (Nymphalar) sürdürmek isteyen *Bir Kır Tanrısı'nın Öğle Sonrası*'nı (l'Après-midi d'un faune); ya da Viélé-Griffin'de Sapho'nun kişiliğini; Rilke'nin *Yeni Şiirler*'ini; ya da Jean Lorrain ve Yeats'te Leda söylencesinin önemini düşünmek yeter. Ulusal söylenceleri (Yeats ve Maeterlinck'te Kelt söylenceleri; Ruben Dario'da Amerika Kızılderili söylenceleri) diriltmek ya da eski söylencelerin gizemli dünyasına (Schuré'nin *Yeni Zamanların Ruh*'unda "Karma, Nirvana, Ölümsüzlük, Yazgı Üçlüsü") sığınmak istediler. George'un *Maximin*'i ya da Blok'un *Güzel Bayan*'ı gibi, şairin imgeleminin ürünü olan kişisel söylenceler de görülür.

Parnasçılarda olduğu gibi ne katalog, ne de koleksiyon söz konusu burada. Çünkü "seçilmiş görünümler" gibi seçilmiş tanrılar vardır. Üstelik cesurca bağlaşıklık kişiliklerde eritilebilirler: D'Annunzio için "Eşsiz Herodias (Salome) aynı zamanda Gorgona, Kirke, Helena, Omphale ve Dalila'dır;

"Gümrah saçlarında eski Gorgona (...)

Kirke, Helena, Omphale ve Dalida, korkunç kahkahalı kibar yosma"

(*Intermezzo di rime*'nin girişi)

Uygunluklar, Baudelaire'in dediği gibi, "Bir ağaç sürgününe gereksinim duymaksızın her yerde, her iklimde, her güneşin altında yetişen bu ağaç"ın, yani söylencenin "bilinmeyen ve güçlü birliği"ni esinlemek için burada da işlev görmektedirler. Evrensel olan söylenceler, ayrıca, dünya kadar eskidirler, ve "erişebileceği gerçekliğe en yetkin yaklaşım" olan "insanın en güçlü içgüdüleri tarafından yaratılmış (...) bu "efsane varlıkları"na Yeats'in güvenmiş olmasını anlıyoruz.

Bilgi aracı olarak söylence, demek ki, simge ile ayrıcalıklı bir ilişki kurmaktadır. Şair, ona bir başka ve tek bir anlam yükleyerek, yalın bir allegori gibi kullanabilir. Henri de Régnier, 1900 yılında verdiği *Günümüz Şairleri* konulu konferansta, "Bir söylence bir İdea'nın (düşüncenin) sesli kavkısıdır"⁽²⁾ diyerek açıklıyordu bunu, Yeats'e göre Helena kusursuz güzelliğin karşı konulmaz gücünü temsil etmektedir. George'a göre, Algabal, "Mutlak kudretinde yalnızlık ve kısırlığı bulacak olan zorba ve insandışı ruhun simgesi"dir. Bu konuda, Henri de Régnier'nin kendisinden daha anlamlı bir örnek yok gibidir. *Yazıt'ta* (*Epigramme, jeux rustiques et divins*), Stymalos gölü kuşlarının⁽³⁾ efsanesi, geçen zamanın allegorisini yapmaktadır. Aynı kitapta yer alan *İnsan ve Denizkızı* (*l'Homme et la sirène*) Odysseus gibi söylencil iç kışkırtısının işkencesini çeken şairden başkası değildir.

Doğrusunu söylemek gerekirse, söylence, mümkün birkaç anlamı varsa ve giz yüklüyse simgesel olabilir ancak. Ulaşılmaya kesinlikle izin vermediği bir bilinmeze götürür. Sembolist şairler, bu nedenle, Faunalar, Khimairalar, sefeksler, hünsalar gibi gizemli simgelere ilgi duymuşlardır. Çok anlamlılığın aynasında aynı simge görünür ve yiter: Salome. Salome, Laforgue'da yapaylığın kurbanıdır, Kostantinos Kavafis'te acı tutkunudur, Huysmans'da İsteri ya da Frengi Tanrısının somutlanmasıdır. Mallarmé ya da Laforgue'un soğuk Artemis'i, Milosz'da "içgüdülerin Salome'si" olmakta ve, Bakkha kimliğiyle, Oscar Wilde (*Salome*, 1896), Kasprovics (*Herodias'ın Şenliği*, 1905) ya da Herman Suderman'da (*Johannes*, 1898) kendinden geçmektedir.

Sembolistler, tıpkı Baküs dininde olduğu gibi, söylencesel kişilerin doğa güçleri tarafından yönetildiklerine inanıyorlardı; yüzyıl sonu büyük mitoloji bilginlerinin çok değer verdikleri ve Mallarmé'nin *Antik Tanrılar'da* (*Dieux Antiques*) yaydığı "natüralist" anlayışın ışığıyla aydınlanan yeni uygunluklar (*correspondances*) buradan kaynaklanmaktadır: "Eskil sözün çözülmesinin içerdği aynı büyü ile, bilinen söylencelerin su, ışık ve ilkel rüzgâr olarak yavaş yavaş yok olduğunu görmenin şaşkınlığına nice zevk karışmakta." Hayatı ve toprağın nesnelerini yeniden bulmak için bir şanstı bu.

"HER ŞEYDEN ÖNCE MÜZİK"

Sembolist dönem, edebiyat için, "bir olağanüstü ve köklü bir bunalım" çağıdır. Bunun farkına varan Mallarmé iki dilden (sözden) söz ediyor: "Biri özde var olan (saltık), öteki ham ve dolaysız, iki dilsel durum." Bunalımın belirtisidir bu bölünme. Saltık sözü (dili) seçmek, hiç kuşkusuz, sembolistlerin müzikle olan yakın ilişkisini anlamış oldukları şiiri seçmek demektir. Mallarmé bunu "Müzik, şiiri oluşturmak için Dizayle birleşmektedir" diyerek açıklıyor.

Mallarmé, müzik ile şiir arasında, Wagner'in dramatik yapıtında görülen ve bu alanda örnek olabilecek bir işbirliği düşünmektedir. Şiirin müzik olması için yapılan girişimden habersiz değildir ama. Bu değişimi, "Kararsız ve ilkel hecelemelere dönüş yapan Verlaine tarafından sinsice ve vaktinden önce hazırlanmış", diye tanımlamaktadır.

(2) Henri de Régnier, "kavkı" sözcüğüyle, deniz-tanrı kâhin Triton'un boru olarak kullandığı deniz kabuğuna gönderme yapmaktadır. (Çev.)

(3) Stymphalos (Grek): Herakles'in öldürdüğü kuşlar. (Çev.)

"Eskiden ve Geçenlerde" nin (Jadis et naguère) ünlü *Şiir Sanatı* (Art Poétique) adlı şiiri, gerçekten de, "bulanık şarkı'nın olanaklarını açıklamış ve parolasını söylemişti:

"Her şeyden önce müzik".

Şair, bununla, oynak ruh hallerine uyarlanmış, onlar gibi devingen, kendi yanlış kullanımlarıyla uygunlaştırılmış bir dilden söz etmektedir. Verlaine'i düşünen Huysmans şiiri şöyle tanımlıyor: "Paris'te bizi yaşattıkları şu Amerikan hapishanesinden uzakta, bizim öteleri düşlememize olanak sağlayan bir müzik gibi belirsiz bir şey".

Bununla birlikte burada bir yanlışlıktan sakınmak gerek. Mallarmé "müzikten malını geri almak"tan ya da "müzikten her şeyi geri almak"tan söz ederken, şiirin müziği şu ya da bu şekilde öykünmesini, René Ghil'in istediği gibi "şiiri orkestraya uyarlayan çalgılanmış söz"ü düşünmüyor. Mallarmé, René Ghil'e yazdığı bir mektupta durumu açıklamaya özen gösteriyor: "Bir şeyden dolayı kınayacağım sizi: Giriştiğimiz onarım (geri verme) eyleminde, müzikten her şeyi, aklın uyumlarından (ritimlerinden) başka bir şey olmayan uyumlarını ve düşün çağrıştırdığı tutkularımızın renklendirmeleri olan renklendirmelerini geri alma eyleminde, kendinizi Dize doğmasına kaptırıyorsunuz biraz. Bir yazar-dan çok bir besteci gibi konuşuyorsunuz."

Demek ki kendi yöntemleri ile ve dilden oluşturduğu kavramsal kullanıma kadar şiir müzikseldir: "Müzik, kesinlikle, bütünde var olan ilişkilerin birliği (uyumu) olarak, tam ve açıkça, bakırın, telin, ağacın çıkardığı basit seslerden değil, ama doruk noktasına ulaşmış olan zihinsel sözden kaynaklanmaktadır."

Kuşkusuz, ilkin Lâtin Amerika'da daha sonra da İspanya'da, Sembolizmin yerini onunla tamamen karışmadan tutan *Modernismo*, yalnızca yeni temalarıyla ("Preseles, krallar, görkemli şeyler, uzak ve erişilmez ülkeler yararına" - *Dindışı Düzyazılar*, 1895- hayattan ve Amerika'dan kaçınma) değil, fakat müziksel beziyle de tanımlanabilir:

Pek hoş bir ezgiydi, ılık nameli,
Uyum Perisi kanat açıyordu ezgiye göre
Ve viyolonsellerin hıçkırıkları arasında
Dolaşıyordu incecik hıçkırıklar, buğulu cümleler.

Valle Inclan da Ruben Dario gibi *Sonatlar* yazdı. Verlaine tarzında yazan Manuel Machado, kısa, kıvrak ve müziksel dizeyi ve "minör makamı"nı İspanyol şiirine özgü uzun ve tumturaklı dizelere yeğledi. Buna karşılık, 1903 yılında yayınlanan *Yalnızlıklar*'la modernizme yakın olan Antonio Machado, düşüncesizce yapılan müziksellik araştırmalarının uyduruk gevezeliklerle sonuçlandığını görerek bundan uzak durdu.

Bir başka sorun da şuydu: Sembolist şiirin başka bir dile çevirilmesi kesinlikle olanaksızdı, ama yalnızca yeni yapıtları tanıtmak amacıyla bile olsa bol bol çevirisi yapıldı (Örneğin, Japon Ueda Bin ve Fransız sembolistlerinden yaptığı çeviriler). İşte başarılı bir çeviri örneği, ama kaçınılmaz değişikliklerden etkilenmemek olanaksız. Arpad Toth, Verlaine'in *Güz Şarkısı*'nın ilk dizelerini şöyle çevirmiştir:

Fransızca özgün metin

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Bercent mon coeur
D'une langueur
Monotone

Macarca çeviri

Osz hurja zsong,
jajong, busong
a tajon
s ont monoton
but konokon
és fajon

Türkçe çeviri

Uzun hıçkırıkları
Güz
Kemanlarının
Oyalar yüreğimi
Bir baygınlıkla
Tekdüze

Çevirinin çevirisi

La corde de l'automne vibre
 Pleure et s'afflige
 Dans le paysage
 Et verse une langueur
 Obstinée et monotone
 Douloureusement

Çevirinin çevirisinin Türkçeye çevirisi

Titrek sonbaharın teli
 Ağlar ve dertlenir
 Kırılarda
 Ve bitkinlik saçar
 İnatçı ve tekdüze
 Acıyla

Toth ritme ve belli bir müzik tonuna saygı göstermek istemiş, ama uyaklarla yarattığı sesdeşlik aşırı ve gerçekten "tekdüze", akıcı ses yinlemeleri ve ikilenmeler yitmiş, metnin bazı ayrıntıları (ke-manlar, yaralı yürek) atlanmış ve çeviri sanki yakıştırmaya dönüşmüş - Macarca'nın özlülüğünün bedeli olarak.

ÖZGÜR KOŞUK

Verlaine dizeyi içinden bölmeye, seslemsel (hecelere dayalı) dize içinde ritme öncelik vermeye yönelmişti. Özgür koşukçular (serbest nazımcılar) daha da ileri gittiler: Hece sayısını önemsemediler; kendi içlerinde uyum sağlayan ölçülerle gerçekleşip doğrulanan ritmik ölçülere önem verdiler. Böylece, "matematiksel ritm" yerine ruhun iç devinimini yansıtmaya daha elverişli olan "psikolojik ritmi" gerçekleştirmek istiyorlardı. Rimbaud *İçe Doğuşlar*'da (Illuminations) yer alan iki şiirle (*Marine* ve *Mouvement*) yöntemi içgüdüsel olarak buldu. 1886 yılında *la Vogue*'da yayınlanan bu metinler, Dujardin'in tanıklığına göre, "kendilerine bir çıkış yolu arayan bazı gençlerin, sayesinde aradıkları yöntemi buldukları, ya da onu en azından yetkinleştirdikleri" bir tetik işlevi gördüler.

Gustave Kahn'ın Rimbaud'nun şiirlerinin yayınlanmasında oynadığı rolü biliyoruz. Bir yıl sonra, kendi kaleminden çıkan *Göçebe Saraylar*'ı (les Palais nomades) yayınlayınca, özgür koşuğun babalık davasına kalkışıp, "Esnek yöntem, eski şiirin genellikle ikili mırıltısından kulağı kurtararak ve şiire kaynağındaki bellek eğitimi sanatını durmadan anımsatan görgül (empirique) ahengi ortadan kaldırarak, herkese kendi içindeki şarkıyı dinlemek ve olabildiğince tam olarak dile getirmek olanağı sağladı" diyecektir. Bunu küçük bir rekabet izledi: Moréas, Kahn'ın kendi bulgusunu çaldığını ileri sürdü, ve Marie Krysinska adlı Montmartre'lı bir şair hanım, 1882 yılında *le Chat Noir*'da yayınlanan metinlerini anımsattı. Ama, hiç kimse, bu alanda epeyce ileri gitmiş olan Laforgue'u ya da özellikle Amerikalı şair Walt Whitman'ı (Laforgue onun *Armağanlar*'ını çevirmişti) aklına getirmedir. Birkaç kez elden geçirilmiş olan *Çimen Yaprakları* (Leaves of grass) adlı büyük kitabın bölümlerinden biri olan Trampet Sesleri'nden (1865) işte bir örnek:

Çalın, çalın, trampetler - ötün! borular! ötün!
 Pencereden süzülün - kapılardan süzülün- aman dinlemez bir
 yirtıcılıkla, ulaşın her yana, ulaşın.
 Asık suratlı kiliseye dalın, dışarı çıkarın herkesi,
 Okullara kadar gitsin sesiniz, öğrenci bıraksın çalışmayı;
 Damada rahat vermeyin - gelinin güzelliğiyle oyalanmanın
 sırası değil şimdi,
 Çiftçiye çağırın, sessizlik içinde tarlasını süren, ya da
 ekin biçen çiftçiye gürültülere boğun,
 Delicesine, gümbür gümbür çalın trampetler - acı acı ötün borular!
 (Çeviren: Memet Fuat)⁽⁴⁾

(4) Söz konusu şiiri Fransızca çevirisinden Türkçeye çevirmeyi uygun bulmadığımız için, aynı şiirin bir başka bölümünü, Memet Fuat'ın İngilizceden yaptığı çevirisiyle sunmayı yararlı gördük. (Çev.)

Mallarmé bu “tadına doyum olmaz kurtuluş”u onayladı ve, özgür koşuğu, *Psyché*’de, *Amphitryon*’da ya da La Fontaine’in *Fable*’lerinde görüldüğü türden, değişik ölçülü dize anlayışından ayrı tutmaya özen göstererek genç şairlere saygısını dile getirdi: “Yenilik tümüyle, özgür koşuğa uygun olarak, yerleşiyor, ama XVII. yüzyılın fable ya da operaya getirdiği türden bir yenilik değil bu (herkesin bildiği çeşitli ölçülerin, kıta kıta ayırmadan, düzenlenmesinden başka bir değil değildi), söz konusu yeniliği “çokbıçimli” olarak adlandırabiliriz: Şimdi artık, yeni bir hazın oluşması koşuluyla, resmî ölçünün, istenildiği gibi, tam anlamıyla bozulduğunu düşünebiliriz. Önce, önsezili okurun onamasına uygun olarak, saf ve yararlı bir doğrulukla parçalara ayrılmış bir ses akışması, sonra Bay Moréas, ya da sözcükleri vurgulaya vurgulaya (taktî ederek) söyleyen tutkuyla irkilen bitkin bir dalgınlık tavrıyla Bay Viélé-Griffin; ve en başta da, sözcüklerin tonal değerini çok ustalıklı notalamasıyla Bay Kahn. Ayrıca, Charles Morice, Verhaeren, Dujardin, Mockel ve daha niceleri gibi kendilerini sözlerine kanıt gösterebileceğim adlar var; yayınlara başvurulması için veriyorum bu adları.”

Cesaret her zaman böylesine büyük değildi. Kimi zaman Verhaeren, çoğu zaman Henri de Régnier; ama genellikle öteki şairler, Claudel’in *Kent* (la Ville) adlı şiirindeki şair Coeuvre’ün yücelttiği “ölçsüz, uyaksız şiir” den çok, yani özgür koşuktan çok eski karma dize anlayışına daha yakındılar.

Zaman ve mekân içinde Sembolizm

Bir Sembolizm ya da Sembolizmden daha fazla Sembolizmler vardı. Hiç kuşkusuz başlama vuruşunu Fransa yaptı, ve bu konuda kendisine verilen yeri abartılmış görmemek gerekir. Yabancı ülkelerdeki Sembolizmler incelenince, bunların çoğunun sapmalar ya da alışımlar olduğu kolaylıkla görülebilir. Bu sapma ve alışımın oranı Fransız Sembolizmi’ne ilişkin olarak, geç kalmayla doğru orantılı çoğalmaktadır.

ÖNCÜLER

Sembolizm buluşmalardan doğdu: Edebiyatçıların ve sanatçıların buluşmalarından, ama az ya da çok yaygın akımların buluşması da söz konusu. Bu doğuşun yumağını çözmek epeyce güç, ama hiç olmazsa bazı öncülerini anımsayabiliriz.

Huysmans’ın yaptığı gibi, Latin dekadansının yazarlarıyla, Apuleius’un (Lucius Apuleius Theus) *Değişimler*’iyle (Metamorphoseis) başlayabiliriz. Ya da bir Boehme’nin ya da bir Swedenborg’un içrekliği (ésoterisme, bätünlük) ile. Her halde, Sembolizmi mustulayan gizemci niteliklerle Romantizmi gözönünde bulundurmak zorundayız. Coleridge için şiir, “nesnelerin gizini çağrıştırmak yeteneği”dir. Novalis, “Tanrı esininin mekânı” olan gecenin şarkısını söyler, ve ona göre doğa uçsuz bucaksız bir simgeden başka bir şey değildir.

Baudelaire’in uygunluklar öğretisi kendisine Alman Romantizmi’nde ve özellikle E.T.A. Hoffmann’da dayanaklar aradı. Ama Baudelaire özellikle Edgar Poe’da buldu seçilmiş kardeşini. Bu Amerikalı yazarın yapıtını Fransa’ya tanıtmak için yaptığı çevirileri tanıyoruz. Baudelaire’i “yeteneklerin kraliçesi” imgelem anlayışını belirginleştirmeye gene Edgar Poe yönlendirdi: “İmgelem, fantezi (düşlem) değildir; imgelemeci bir insanın duyarlı olmayacağını tasarlamak güç de olsa, imgelemin duyarlılıkla ilişkisi yoktur. Nesnelerin özsel ve gizli ilişkilerini, uyarlıkları ve benzeşimleri, felsefe yöntemlerinin dışında, ilk önce kavrayan yarı tanrısal bir yetenektir imgelem.” Poe’nun, ayrıca, Villier de l’Isle-Adam, Mallarmé, Valéry ve hatta, *Beş Büyük Oda*’u (Cinq Grandes Odes) ve Şi-

ir Sanatı'nı (Art Poétique) yazmaya hazırlandığı sırada, *Eureka*'ya övgüler düzen Claudel'i etkiledi.

Fransa'da, Baudelaire'le birlikte, Sembolizme dönüşecek yönde en ileriye giden şair Nerval'dir. Gaetan Picon'un da yazdığı gibi, "bütün bir çağın dağınık ve düzensiz bir biçimde duyumsadığı şeyi tepeden tırnağa ve tam anlamıyla yaşamış olan tek romantik şair Nerval'dir..." Zengin romantik söylemi bırakıp, şiiri kesinlikle Baudelaire'den Mallarmé'ye götüren yamaca yönlendirdi." Nerval'in şiiri, düş dünyasından yavaşça gerçeklik dünyasına geçer, ve bizzat kendisi, *Auréli*'yi "gerçek yaşamda düşün (düşlemin) iç dökmesi" olarak sunar. *Ateşin Kızları*'nın (Filles du feu) sonunda *Düşlemler* (les Chimères) başlığı altında toplanan on iki sone (sonnet) Nerval'in bütün şiir deneyini bir özetke toplamaktadır. Şiir dizisi, bir tür Orpheus arayışının özeti olan *El Desdichado*'nun boğuntulu girişiyle başlar ve Pytharoras'cı erdeme sonsuz bir övgü olan *Altın Dizeler*'le (Vers dorés) biter.

Sembolizmin düşünsel ortamı, en azından, Taine'in de açıkladığı gibi, kendine özgü niteliği "her şeyde bir benzerini görmek" olan Carlyle idealizmine ve bizi İrade'nin anlaşılabilir gücünden kurtulmaya çağırmak için bu gücü açıklamaktan başka bir şey yapmayan Schopenhauer kötümserliğine; Hartmann'ın 1877'de Fransızcaya çevirilen Bilinçaltı felsefesine; ve özellikle, sanatın amacının, doğanın derinliklerinde ve insanın ruhunda uyuyan gerçeği yakalatmak olduğuna inanan Richard Wagner'in açtığı "bilinmeyen olanaklar dünyası"na anırtıma yapmaksızın, hiç kuşkusuz, yeniden yaratılamaz.

FRANSIZ SEMBOLİZMİ'NE BAKIŞLAR

Verlaine, Rimbaud, Charles Cros, Tristan Corbière, Germain Nouveau, Sembolizmin öncüleridirler. Ama katı, yalıtık bölümler yapmak yanlış olur: Mallarmé şiirlerini ilkin *Parnasse contemporain*'de (Çağdaş Parnas) yayınladı, Rimbaud şiirlerini Banville'e gönderdi, Verlaine "sanatçı" şairlerle düşüp kalktı; ve Henri de Régnier gibi Sembolizmin parnacıları da olacaktı. Ayrıca, Sembolizm döneminde, sembolist olmayı kesinlikle aklından geçirmemiş bir yazarın, bazen kendisi istememiş de olsa, akımla ilişki kurmuş olduğunu da düşünmek gerekir. Diyelim ki Mallarmé ve hattâ Verlaine bir süre bu işe bulaştılar, peki o sırada Afrika'da bulunan ve Paris edebiyat çevrelerinin yapaına yakıştırdığı yazgıdan habersiz olan Rimbaud'ya ne demeli?

Başlangıç tarihi hiç kuşkusuz 1886 yılı. Yani *İçe Doğuşlar* (Illuminations) ve *Cehennemde Bir Mevsim*'in (Une Saison en Enfer) *la Vogue*'da yayınladıkları yıl. Bir yıl önce yayınladığı makalede "sözümüne dekadancer"ın "Sembolist" olarak tanımlanmasını isteyen Moréas'ın "Edebî Manifesto" sunu yayınladığı yıldır bu. Gerçekten de, o yıl, hiçbir okul ve hiçbir okul bilinci yoktu. Ağabeylerle (Samain, Moréas, Le Cardonnel, Régnier), Verlaine'cilerle (du Plessys, Tailhade, Ernest Raynaud), Wagnercilerle (Wywewa, Edouard Dujardin), "Condorcet'nikiler" (René Ghil, Stuart Merrill, Quillard, Mikhael) ile çok değişik topluluklar vardı. Parola "Köhne düşünceleri, eskimiş yapıtları alışıya etmek"ti, ama bu yazı, haziran ayında, "dekadizme gelecek" vaat edilen *le Décadent* adlı bir gazetede okunabiliyordu. İlk ortak tepki, aralarında Verlaine'in *Parsifal*'i, Mallarmé'nin *Sunguşu* (Hommage) olmak üzere Wagner'e adanmış sekiz sonenin *la Revue wagnérienne*'in şubat 1886 sayısında yayınlanmasıyla başladı.

1887 daha çok bilinçlenme yılıydı. Wywewa, *Bay Mallarmé'nin Sembolizmi* (le Symbolisme de M. Mallarmé) üzerine yayınladığı makalede, Sembolizm kavramını pek iyi anlamadığını itiraf etmesine karşın, öğretinin yaygınlaşmasına epeyce katkıda bulunan "Gand'lı Belçikalılar"dan biri, Maeterlinck, yayınlanan bir makalesinde, güncel simgenin klasik simgenin tersi olduğunu açıklıyordu: Güncel simge, soyuttan somuta (Venüs'ün heykel olarak yaratılması aşkı temsil ediyordu) gitmek yerine, "düşünce yoluyla çağrışımlar sağlamak amacıyla, görülen, iştirilen, duyumsanan, do-

kunulan, tadılan nesnelerden", somuttan soyuta gidiyordu; ve yazar, Mallarmé'nin kişiliğinde "Fransa'da Sembolizmin gerçek ustası"nı görüyordu.

Ama Mallarmé, genç yazarları "Tinsel bir amaç"a çağırıyorsa da, bu işi tek başına sürdürmeye son derece özen gösteriyordu. Sembolistlerin en hareketlileriyle ilişkilerinin ortaya çıkardığı anlaşmazlık işte bu kaygıdan kaynaklanmaktadır. En başta, son Mallarméciler'den biri olan, üstadın, *le Traité du Verbe* adlı kitabına önsöz yazdığı, ama 1888'de İdealar (düşünceler) ile Darwin'in evrim düşüncesini birbirine karıştıran René Ghil ile; ya da, 1891 yılında *Pêlerin passioné*'sini yayınlaması dolayısıyla düzenlediği şölenin bütün görkemini üzerine toplayamadığı için kafası atan, idealinin kendisini Mallarmé'den uzaklaşmaya zorladığını ve artık sembolist olmadığını ilân eden Jean Moréas ile içine düştüğü anlaşmazlık bu kaygıdan kaynaklanmaktadır.

Bu arada, Sembolizmin sözcülüğü, Theodor de Wyzewa ile Dujardin'e düştü. Ama bu "Wagnerciler", Roma Sokağı ustası Mallarmé'nin öğretilerinden çok Bayreuthlu üstad Wagner'in öğretisini daha iyi anlıyorlardı. Ya da, Sembolizmden çok özgür-koşuk için savaşım veren Gustave Khan'a düştü bu sözcülük. Okulun, 1889 yılında, (Edouard Schuré'nin *Grands Inédits*'sini yayınladığı yıl), Fransa'da birdenbire moda olan gizcilik (occultisme) ile hidayete eren ve *La Littérature de tout à l'heure* adlı kitabında, yeni yazınsal öğretiyi en geniş kapsamda içrek (bâtınî, ésoterique) geleneklere sokmaya çaba göstermek onurunu kazanan Charles Morice ile "beyin"ini buldu, Ama Morice, gerçekliğine inanmadığı bir okulun önderi gibi görünmeye kesinlikle kalkışmadı. 1891 yılında, Jules Huret şu ünlü *Edebiyatın Evrimi Üzerine Soruşturma*'sını yaparken, Morice onu şöyle yanıtlamıştı: "Sembolist Okul mu? İlkın böyle bir şeyin olması gerek, böyle bir şey bilmiyorum ben."

Gerçekten de büyük bir uyumsuzluk söz konusuydu. Mallarmé'nin çevresinde ya da gölgesinde, varoluş acılarını baygın bir dille yansıtmayı sürdüren dekanlar (Mikhael, Samain ve *Serres Chaudes*'un şairi Maeterlinck), özgür koşuk yandaşları, kimi zaman dinin kaynaklarına dönmeye kalkışan gizemciler (mistikler), ve özellikle de, kendilerinden söz ettirmek ya da kendi kişisel yapıtları ile kendi kuramları için bu modadan yararlanmak isteyen "edebiyatçıları" bulunuyordu.

1891 yılında, akımın yandaşları, öğretiyi dondurdular ve onu yavanlaştıran dar düşünceli (kollaycı) formüllere indirdiler: Remy de Gourmont ve Henri de Régnier idi bunlar. Kendisi avamı hor gören bir öğretimin avamlaştırmacılarının dönemi gelmişti. İşin garibi, bu öğretiyi en açık bir şekilde açıklayanlar da onu en az uygulayanlardı: Verhaeren örneğin, ya da *Traité du Narcissé*'de "simgenin kuramı"na gerçek Platoncu rengini veren André Gide. Ayrıca Sembolizme karşı tepki dönemidir. Yozlaşmaları eleştirilmekte ve yaşama dönüş öğütlenmektedir (Saint-George de Bouhélier'nin doğacılığı -naturisme-, André Gide'in *Dünya Nimetleri*'ndeki Nietzscheciligi, Jammescilik); ama, ister acıdan sonra gelen kıvancın şarkısını söylesinler (Stuart Merrill, Viélé-Griffin), ister taşkın bir yaşamın imgelerini bol bol saçsınlar (Saint-Pol Roux, Claudel), ister çağcıl dünyayı yansıtınsınlar (*Campagnes hallucinées*'nin, *Villages illusoires*'in ve *Villes tentaculaires*'in Verhaeren'i) bizzat sembolistlerde bir yaşama yönelik gerçekleşmişti. Ne Valéry'nin, ne Apollinaire'in kolayca vazegeçemedikleri bir imajcılıktan dolayı eleştirildi. *Cinq Grandes Odes*'un Claudel'inin ya da *Cantique de la connaissance*'in Milosz'unun değiştirerek devam ettirdikleri, bir okul idealizminden kurtulmuş bir sembolist mesaj bulunduğu dikkate alınmaksızın öğretisi eleştirildi.

Sembolizm ölmedi. Georges Le Cardonnel ve Charles Vellay, çağdaş yazın üzerine soruşturmalarını yürüttükleri ve her ikisinin de onu ölü ilân etmeye hazırlandıkları sırada, 1905 yılında, bu savların yalanlanması ve sözde ölünün diriltilmesi girişimine tanık olundu. Tancrède de Visan, Bergson felsefesiyle sembolist öğretiyi birleştirmeye çabaladı. Jean Royère, ölümünden sonra Mallarmé'ye bağlı kalanları birleştirmeyi denedi ve "Özü ele geçirmek düşünüyü" canlandırdı: Artık Platoncu özlerden çok şiirin özünü, yani onun ölümünden sonra Valéry'nin başını çekeceği saf şiiri.

İNGİLİZ SEMBOLİZMİ'NE BAKIŞLAR

İngiltere'de Sembolizm sözcüğü pek kullanılmaz. *Nineties* (doksanlar) edebiyatı için daha çok "dekadans" deyimini yeğlenir. Ama, bu deyim, o dönemin birbirine karışmış olan birçok hareketi tamamen yansıttığı kuşkuyla.

Dönem henüz Victoria çağıdır. Ama yıkıcı güçlerin zorlaması karşısında Victoria döneminin yapısı çatlamakta ve her yandan çökmeye başlamaktadır. Edebiyatta, yabancı etkilerin ve özellikle Baudelaire'in etkisinin hakkını teslim etmek gerekir. Bu etkilere hiç kimse Swinburne'den (1837-1909) daha duyarlı değildi. Daha *Şiirler ve Baladlar*'ın (Poems and Ballads) ilk dizilerinden itibaren, Baudelaire'in *Fleurs du Mal*'ininkini anımsatan, ama ondan daha çılgın ve yapı olarak daha yapay olan kolay bir marazî esin (damar) gözlemlenebilir Swinburne'de. Ve zaten Swinburne'ün Baudelaire'e yaptığı erken ölüm sungusu "Ave atque vale" bir doğrulama niteliğindedir.

Swinburne'ün yeni-romantizmi güzellikten (esthétisme) ayrı düşünülemez. Swinburne, kendi tarzlarında Sembolizmin öncüleri olan (Dante-Gabriele Rossetti'nin *Seçilmiş Kadın*'ı ile ilk dönemde bundan yararlanan Claude Debussy akla geliyor) önrafaelci toplulukla ilişki kurmuştu. Walter Pater'in, bu titiz humanistin, bu görevinin bilincinde olan eğitimcinin, aynı doğrultuda bir etki yapmış olması garip görünebilir. *Rönesans Üzerine İncelemeler*i (1873) ve gerçekten de Lâtin dekadansını çağrıştıran *Epikuroscu Marius* ile, kendisine karşın İngiliz dekadantizminin çıkış noktası olmuştur.

Pater'in düşüncelerini, aykırı düşünce biçiminde Oscar Wilde dile getirecektir. Oscar Wilde, Pater ve Baudelaire gibi, "belli bir olağandışılığın, sarı-sabırın çiçek açması gibi bir şeyin, bütün gerçek sanat yapıtlarının bir ögesi olduğu"na inanmıştı. Ama *Dorian Gray*'in *Portresi* gibi bir yapıttan ne anımsamalıyız? Özellikle yenik düştüğünde, alabildiğine eleştirilmesine neden olan edep kurallarını hiçe sayan töretanmazlığı (immoralisme) mı? Günah ve yaşlılık trajijî mi? Eski etkilere (İtalyan Rönesansı) ya da yenilerine (Gautier, Baudelaire, Huysmans) açıklık mı? George Moore yeni Fransız yazınına karşı özel eğilimi Oscar Wilde'la paylaşmaktadır: *Tutku Çiçekleri* (Flowers of Passion, 1878) hiç kuşkusuz Baudelaire'in *les Fleurs du Mal*'inin devamı gibidir. Bir süre Zola'nın Natüralizminin etkisinde kalan Moore daha sonra Sembolizm akımına bağlandı: Dujardin ile ilişki kurdu, *La Revue indépendante*'a yazdı, "yazışmalar" yaptı, ve öyle görünüyor ki *Basit Bir Kaza*'nın (A Mere Accident) yazara *Hırçın*'ı (A Rebounds) biliyordu. Aynı anda İngiltere ve Fransa'da birlikte yayınlanan *Bir Delikanlının İtişirleri* (1888), Mallarmé'ye sunulmuştur, Verlaine'in *Fêtes galantes*'ını göklere çıkartır, ve Sembolizmi kısaca tanımlar: "Sembolizm, söylemek istediğiniz şeyin tersini söylemekten ibarettir."

Moore daha sonra başka yollar tuttu. Bununla birlikte, 1890'dan sonra parola, her zamankinden daha çok "yeni" sözcüğüdür. Gelenekçi topluluğun "dekadans"a gölge düşürmeye başladığı sırada, gençler belli bir çekicilik buldukları bu deyimden açıkça yararlandılar. Kuruluş düşüncesi W.B. Yeats'ten kaynaklanan ve 1891-1894 yılları arasında süren "Manzumeciler Derneği"nin (Rhymers' Club) üyeleri de bu kanıyı paylaşmaktadırlar. Derneğin üyeleri arasında bulunan Ernest Rhys, Richard Le Gallienne, Arthur Symons ve Dowson, 1892 yılında ilk *Manzumeciler Derneği Kitabı*'nı yayınlayan yarıncı John Lane'in desteğini sağlamışlardı. 1894 yılında yayınlanan ikinci kitap dağılmak üzere olan manzumecileri tekrar birleştirdi. Destekleme işini daha sonra, uzlaşmaz çağcılığın savunucusu olan *Sarı Kitap* (The Yellow Book) adlı bir dergi yüklendi. Derginin yayıncısı gene Lane'di, edebî yönetici Henry Harland, sanat yönetmeni ise Aubrey Beardsley'di. Beardsley'in çizdiği, tehlikeli anlayışları içeren nefis resimler, kimi zaman "Beardsley dönemi" olarak adlandırılan dönemin simgesi sayılabilirler. Yıkıcı niteliği ve Oscar Wilde'ın mahkûm oluşunun indirdiği darbe nedeniyle dergi uzun ömürlü olmadı.

1896 yılında, *The Savoy* adlı yeni bir dergi *Yellow Book*'un programını sürdürmeye çalıştı. Bu dergi daha da kısa ömürlü oldu. Symons dergide ön planda görüldü. "Biz ne realistiz, ne romantikiz, ne de dekadanz", diye açıkladı. Şiir ve sanatı, gerçeğin ifadesi olarak savunmak söz konusuydu. Katkıda bulunanlar arasında Beardsley'in yanısıra Yeats ve Dowson vardı.

Bilançoğu da 1899 yılında *Edebiyatta Sembolist Akım*'la gene Symons çıkardı: Sembolist akımla, "sanat, güzel şeyler arasından ebedî güzelliğe götüren tek ve biricik yola yeniden girmektedir," diye yazmaktadır. *Doksanlar*'ın (nineties) hareketli bir dönem olmasına karşın, taşkın gençler yerlerini daha sağlam yeteneklere bırakacaklardı. Bir Yeats'ın, daha sonra da bir T.S. Eliot'un sanatının gelişmesi için uygun ortam hazırlandı.

ALMAN SEMBOLİZMİ'NE BAKIŞLAR

Almanya, "Beşler Bildirisi"nden (1887) sonra Fransa'da artık gerilemeye başladığı sırada keşfetmişti Natüralizmi... 1890 yılında ise, Baudelaire, Verlaine ve Rimbaud ile başlayan yenileşme hakkında henüz pek bir şey bilmiyordu. Bu bilgisizliğin ortadan kalkması ve daha yüksek bir şiir anlayışının yerleşmesi için Stefan George bekleniyordu: Stefan George, Fransız Sembolizmi'yle kurulacak ilişkinin canlandıracağı Alman lirizminin gerçek büyüklerinin, Jean-Paul, Novalis ve Hölderlin'in unutulmuş sanatını tekrar bulacağını düşünüyordu.

George, Sembolizmi 1889 yılında Paris'te keşfetti: 1890'da yayınladığı *Ezgiler* kısmen Paris deneyiminin ürünüdür: *Aşk Şölenleri, Bir Parkta, Taraçada, Gece Ezgisi* gibi, Fransız sembolistlerinin çoğu zaman seçtiği temaları anımsatan şiir adları bunu oldukça kanıtlamaktadır. Ama George, yüzeysel alıntılarının ötesinde, doğrudan doğruya Mallarmé düşüncesinin tapınağına yürüdü: *Ezgiler*'in tek konusu, kutsal ve mutlak bir dilin dile gelmez büyüğü sayesinde dünyanın gizli anlamını bulgulayabilecek tek varlık olan sanatın rahibi şairin gücüdür; ve kitabın adı olan *Ezgiler* (İlahiler), şairin dinsel tutumunun ifadesinden başka bir şey değildir.

George, 1892 yılında, aralarında özellikle Hofmannsthal'in *Titian'in Ölümü* olmak üzere birçok genç yazarın yapıtlarını ve Mallarmé ile Baudelaire gibi Fransız şairlerinden çeviriler yayınlıyacağı *Blätter für die Kunst* (Sanat için Sayfalar) adlı dergisini kurdu. George, Alman toplumunun maddeciliğini suçlayarak, sanatın biricik görevine çekilmesini savunuyordu: Güzelliğin araştırılması. O sırada egemen olan Natüralizmin toplumsal düşüncelerine karşı alınmış kesin bir tavırdı bu.

George küçük bir topluluğun kılavuzu durumuna geldi. Çok değer verdiği yandaşları arasında tek bir özgün yetenek çıkmadı: Bunların arasında, sanat yeteneklerinden hiçbirini kalıt almaksızın ustanın biliciliğini geliştiren Wolfskehl (1869-1948) ve Derleth (1870-1948) en dikkati çekenlerdir. George'un ilk yol arkadaşlarından biri olan Max Dauthendey (1867-1918), *Ultra-violet* (1893) adlı kitabından Sembolizmi fantastiğe kadar götürdü. Sembolizmin geleceği, tıpkı Fransa'da olduğu gibi Almanya'da da karışık ve umut kırıcıdır. Benimsenmiş bir Ortaçağ, 1900'e doğru yeni-romantiklerin gözdesi oldu: Yarı saydam vücutlara yerleşmiş kederli ve esrarengiz ruhlar, duygularını tuhaf ve yapmacıklı bir dille ifade ediyorlardı. Sembolizmin artçıları arasında Ernst Hardt (1876-1947) ve Vollmöller (1878-1948) gibi yazarlar vardı. Başka yazarlarda ise, gizlilik (occultisme), "dekadant" erotizm, kozmik büyüklük eğilimi gibi yozlaşmış Sembolizm biçimleri görülüyordu. Ama bu eğilimler artık Ekspresyonizmin kapı komşusuydular.

Sembolizm Avusturya'da daha başka koşullarda gelişti. Natüralist tepki söz konusu değildi burada; Viyana düşünsel hayatı evrendişliği (kozmopolitliği) sayesinde, çeşitli sembolist toplulukların kurulduğu Fransa'ya damgasını basmış olan dekadant anlayışın hemen etkisinde kaldı.

İnce cümlelerde, dile gelmezi saptamak, betimlenmezi çağrıştırmak, daha ilk yapıtlarından itibaren Hofmannsthal ve Rilke'nin başlıca tutkuları gibidir. Maeterlinck ve D'Annunzio döneminde, bu edebiyat anlayışının zamanaşımıyla bir ilişkisi yoktur: Almanlar kadar şiddetli olmasa da Avusturya'da da artçılar dönemine karşı çıkmıştı.

Avusturya'nın dış etkilere açılmasında iki ilginç ve kültürlü insan önemli bir rol oynadı: Paris'te yaşayan, Baudelaire ve Verlaine'nin şiirini, Goncourt'ların ve Huysmans'nın romanlarını Viyana'ya tanıtan gazeteci Hermann Bahr (1863-1934); Fransız ve İngiliz edebiyatlarının derin uzmanı, çağ sonu anlayışının tipik temsilcisi, töredışı ve kuşkucu insan, yanılsamalar ve aşk yalanlarının kaba güldürülerinin ruh çözümleyicisi doktor Arthur Schnitzler (1862-1931).

Hofmannsthal on yedi yaş şiirlerinde ve *Dün* adlı dramında hemen kusursuzluğun doruklarına ulaştı. Katı ve kesin anlatım biçimleri, aynı zamanda yalın ve gizemli ruh hallerini ve izlenimleri müzikli bir dille yansıttılar.

Hofmannsthal'in, George'la tanışması ve *Sanat için Sayfalar'a* katkısı, Alman Sembolizmi ile Avusturya Sembolizmi arasında bağ kurmaktan daha fazla bir anlam ifade eder. İki yazar arasındaki ilişkinin daha sonra gerginleşmiş olmasına karşın verimli bir deneyimdir bu. Daha sonra Hofmannsthal, George'un güzelleşmesini tartışma konusu yaptı; Sembolizmi bir süre sonra, barok görünümler kazandı, hattâ yeni-romantizme saptı ya da klasisizme dönüş yaptı denilebilir. Bununla birlikte, yaşamın anlamına ilişkin düşüncesini sürdürdü. Tamamlanmamış romanı *Andréas ya da İçli Dışlılar*, bizi başlangıç bölümünün Venedik'inin çekiciliklerinden gizemli tarikat törenlerine götüren bir gencin tinsel güzergâhını çizerken, *Gölgesiz Kadın* (1919) Sembolizmin inceliklerine dönüşü simgeler. Hofmannsthal hiç kuşkusuz ne tek bir düşüncenin, ne de tek bir üslubun adamıdır. Seçmecî hayranlıklarıyla, kültürlü, zamanın eğilimlerine ve geçmişin sesine duyarlı bir yazar olan Hofmannsthal'i sınıflandırmalara sokmak olanaksızdır: Sırasıyla, Maeterlinck'in müzikli ve kapalı tarzını, Mallarmé'nin estetik idealizmini, Verlaine'in *Fêtes galantes*'inin hafif ve çağrışımçı fantezisini, Alman Romantizmi'nin allegorik söylencelerini anımsatan yapıtında Sembolizmin değişik akımları bir araya gelirler.

RUS SEMBOLİZMİ'NE BAKIŞLAR

Bir sıralama yapmak gerekirse, Fransız Sembolizmi'nden sonra en önemlisinin Rus Sembolizmi olduğu söylenebilir. Rusya'da modern şiirin bütün akımları birbirine karıştığı ve kesin bir kopuşma olmaksızın birbirini izlediği için Rus Romantizmi'ni incelemek özellikle güçtür, öyle ki neyin Dekadantizm, neyin Sembolizm olduğunu söylemek ya da Sembolizm, Akmeizm ve Fütürizmin ne zaman başlayıp ne zaman bittiklerini belirtmek olanaksızdır.

Yalnız, kesin bir olan bir şey var: Rusya'da modern şiir Sembolizm ile başlamıştır; Akmeizm ve Fütürizm bu akıma göre saptanıp tanımlanırlar. Sembolizm, tartışılmasına karşın, uzun süre canlı kalan "yeni bir anlayış" getirmiştir. O dönemde bilinçli bir şekilde "devrimci" olarak nitelendirilen bu estetik, başlangıçta, Zinada Vengerova'nın kalemıyla, 1892 yılında, Rus edebiyatına giriş yapan Fransız Sembolizmi'nden aktarılmıştı: Zinada Vengerova, *Avrupa Ulağı*'nda yayınlanan bir yazıda, Sembolizm ile dekadans arasında en küçük bir ayrım yapmaksızın Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue ve Moréas'ı ele almıştı. Buna Baudelaire'i de eklemek gerekir: Uyumluluklar poetikası, Rus Sembolizm okulunun kurucuları olan Brioussov ve Balmont tarafından tekrar işlenecektir. Bu ilk Sembolizm, 1895-1900 yılları arasında, gizli, ya da -bu deyimî yeğleyenler olabilir- marjinal bir yaşam sürdürdü. Merejkovski, karısı şair Zinaide Hippis, Brioussov, Balmont, Dobrolioubov ve Konieski, imgelemi, çok zorlayıcı saydıkları bir geleneğin boyunduruğundan kurtarmak istiyor-

lardı. Biely anılarında bu konuda şunları yazıyor: “Genç sembolistleri birleştiren şey, bir ortak program, gelecekle ilgili bir *evet* değil, ama geçmişin olumsuzlanması ve reddi bağlamında bir ortak karar, “babalar”ın suratına fırlatılan bir *hayır* idi.”

Rus Sembolizmi, genellikle, iki topluluğa, iki akıma ve iki döneme ayrılır. Bu bölünmeyi ayrıntılı olarak belirtmek için çok şey söylemek gerekir (Örneğin Biely, Brioussov’un *Terazi*’sinde yazmaya başladı, ve ayrıca, Sologoub’un yaşamla uyumsuzlukları, Brioussov’un kent şiiri ve Balmont’un coşkulu ezgileri arasında büyük benzerlikler bulabilmek çok güçtür). Bununla birlikte, 1900’den itibaren, Batı örneğinin çekiciliğinin giderek azaldığı, buna karşılık, Blok, Biely ve İvanov’da popülizme dönüş ve büyük ulusal şiir geleneğini sürdürme bilincinin söz konusu olduğu bir gerçek.

İkinci Rus Sembolizmi’nde Vladimir Soloviev’in (1853-1900) etkisini özellikle hesaba katmak gerekir: Şair ve felsefeci olan Soloviev, Rusya’nın kişiliğinde, onun acılarında ve büyüklüğünde, insanlığının barışmasının (uzlaşmasının) merkezi olan bir teokrasinin kurulacağı kurtuluşun vatanını, Üçüncü Roma’yı gören, Ortadoks Hristiyan inancına dayalı “yıkım kuramı”nın (felâket nazariyesinin) kuramcısıdır. Yaşamının sonuna doğru bu inancını yitiren Soloviev, Avrupa’yı istilâ edecek Deccal’in gelişini önceden haber veriyordu. Önerdiği idealist dizgelerin merkezinde, Blok’a en güzel şiirlerinin bazılarını yazdırmış olan dişi, Ebedî Erdem, Sofia bulunmaktadır. Demek ki, ikinci Rus Sembolizmi, Fransız Sembolizmi’nden, *intelligentsia*’nın bir kesiminin yapacağı devrime dinsel bir icazet hazırlayan kapalı bir tarih anlayışı dolayısıyla ayrılmaktadır.

Ayrım çizgisinin tam olarak nereden geçtiği belli: İki kuşağı birbirinden ayıran mesafeden ya da iki poetika arasındaki farklılıktan çok (çünkü her şairin kendi poetikası vardır), Slavseverler ile Avrupa hayranları arasındaki ezeli ve ebedî kavganın yeniden canlanması söz konusudur.

Akım olarak Rus Sembolizmi’nin sona erışı, 1910 yılında, biri İvanov’un öteki Blok’un kaleminden çıkan iki makalenin *Apollon* adlı dergide yayınlanmasına bağlanmaktadır. İvanov’un *Sembolizmin Temel Kuralları*, Rus Sembolizmi’nin dinsel misyonunu doğruluyordu. Blok’un *Rus Sembolizmi’nin Güncel Durumu Üzerine* başlıklı yazısı da aynı doğrultuydu. Bunun üzerine bir tartışma çıktı, Brioussov, Sembolizmin sanattan başka bir şeyle ilgisinin bulunmadığını ve bulunmasını istemediğini ileri sürerek yanıtladı.

Bununla birlikte, iki büyük Rus sembolisti Biely ve Brioussov’un yapıtları bu tarihten sonraya aittir. Biely, *Petersbourg*’u 1913 yılında yayınladı, Blok’un *İtalyan Şiirleri, Gül ve Haç*’i 1914 yılında, *Rusya’ya Doğru*’su 1915, *On İnkiler ve İskitler*’i 1918 yıllarında yayınladılar. Ama şimdi, gürlüğü çıkartan, “avamın beğenisine tokat” niteliğinde olan Fütürizmdir. Khlebnikov, “Gerçek Söz’ü yaşam ve yaşamsal yararlılığın dışında” yaratan “bütün Slav sözcüklerini birbirine dönüştürme gücüne sahip büyüsel taşı bulma”yı düşlemektedir: Önünde sonunda, eski “Söz Simyası” düşüdür bu. Anna Akhmatova’nın, Goumiliev’in, Mandelstam’ın daha ölçülü sesleri, Sembolizmin şairi dünya nimetlerinden el etek çekmeye zorlamasını kabul etmiyorlardı: 1912 yılından itibaren, “Akmeistler”, “Özne ile nesne arasındaki ilişkilerin daha doğru bilgisini, yapıların daha büyük dengesi içinde” özümlemeyi düşünüyorlardı. Bunun için, terk edilmiş bir vücudun üzerindeki ruh gibi nesnenin üzerinde süzülen sessel ve kavramsal nesne ve biricik şiirsel gerçek olan kendinde (bizatihi, en soi) sözcük’e güveniyorlardı.

Kopuşmayı burada da vurgulamak doğru olmaz. Akmeistler, Brioussov’la birlikte XIX. yüzyıl Fransız şiirinin en yetkin uzmanı ve çevirmeni olan, sembolist kuşağın bağımsız ve yalnız şairi Annenski’yi usta olarak kabul ediyorlardı.

ÖRNEK BİR DURUM: MACAR SEMBOLİZMİ

Yüzyılın başında, kaynaşması Reformlar dönemini anımsatan düşünsel, tinsel ve yazınsal bir devrim yaşamış ülkeler vardı. Macaristan'ın durumu da böyledi. 1906-1908'e doğru, bir genç yazarlar topluluğu, gerici düşüncelere karşı mücadele etmeye ve ulusal gelenekleri koruyarak, Macar kültürünü çağcıl ufuklara açmaya karar verdi. 1908 yılında, genç şairlerin bir tür manifestosu niteliği taşıyan bir şiir antolojisi Nagyvarad'da yayınlandı, ve Budapeşte'de *Batı'nın* (Nyugat) ilk sayısı çıktı. Derginin adı, ilginç bir şekilde, aynı dönemde yayınlanan İspanyol dergisini, *Revista de Occidente*'yi anımsatmaktadır, önem bakımından da *la Nouvelle Revue Française*'le karşılaştırılabilir. Dergide bir süre sonra Nietzsche ve Bergson, Fransız ve Belçikalı sembolistler, Poe ve Swinburne, Yeats ve Walter Pater, Rilke ve D'Annunzio yer almaya başladılar.

Derginin sancaktarı, karşı-yurtseverliği, "Fransız törethanmazlığı" ya da "estetik anarşizmi" nedeniyle eleştirilen otuz iki yaşındaki şair Endre Ady idi. 1906 yılında yayınlanan *Yeni Şiirler*'den *Elie'nin Arabası Üzerine*'ye kadar, varoluş boğuntusunu, yalnızlığı, fiziksel güçsüzlük, ölümü bekleyiş, meleklerle savaşım, lânetlenmiş aşk, şiir yalvacının "Macar Bataklığı"na karşı mücadelesini dile getirdi. Özgün bir simgeler ağı yaratarak ve çok kişisel bir konuşlama dizgesi kullanarak, Fransız sembolistlerinin kazanımlarıyla Kutsal Kitap şiirinin yapılarını, Nietzsche'ci ve sosyalist dil ile Calvin'ci mezmurların ve "kouroutz" şarkılarının tınısını uzlaştırmayı başardı.

Ady'nin ardından, savaştan sonra *Nyugat*'a daha bağlantısız bir yönelim veren Babits, *Zavallı Küçük Çocuğun Yakınmaları* kitabı büyük bir başarı kazanmış olan Kosztolanyi, önemli çevirmen Arpad Toth, Bartok'un libretto yazarı Balazs ve "nesnel keder"ın şairi ve Macar özgür konuşunun babası Milan Füst gelirler.

Sembolizm dünya çapında bir yazınsal olay olduğu için, bu bağlamda eksiksiz olmak isterdik. Ama, ne var ki, en has ve en çarpıcı örnekleri ele aldık.

İtalya'da "Sembolizm"den çok bir "Dekadantizm"den söz edilebilir. Sembolizm İtalyan kültürüne bir zenginlik getirmiştir, ama bununla birlikte Avrupa'nın katkılarına pek karşı çıkmamış ve bunları yüzeysel olarak özümlemiştir. Pascoli, en iyi şiirlerinde, uyumlardan ustaca yararlanmıştı. Son derece yetenekli bir sanatçı olan D'Annunzio, karabatak gibi bir görünüp bir yiten bir sembolisttir, ve *Cennet Şiiri*'nin Sembolizmi *Sabah Yakarıları*'nın Sembolizmi değildir. Verlaine'in tekdüzeliğinin etkisine, Laforgue'un ironisine duyarlı olan "alacakaranlık" şairler (Gozzano, Corazzini) aslında daha çok yeni-romantiklerdir. İspanya modernizmi ya da Hollanda 1880 kuşağı için de aynı şeyler söylenebilir.

Sembolist tiyatro

Edebiyatta Sembolizm konusunda yaptığımız açıklamalar sembolist tiyatro için de tekrarlanabilir. Gerçekten olup-olmadığı konusunda düşünmemizi gerektirecek kadar sınırlandırılması, güç bir gerçekliktir bu. Belki de bazı eğilimlerini ya da yönelimlerini anlatmakla yetinmek gerekir.

WAGNERCİ DRAMIN ÇEKİCİLİĞİ

Wagnerci dram sembolistleri büyülüyor ve onları deneyimlerini tiyatroya yaymaya çağırıyordu. *La Revue wagnerienne*'in kurucuları olan Teodor de Wyzewa (1863-1917) ve Edouard Dujardin, yönelimin öncüleri oldular; Dujardin, *Antonia'nın Efsanesi* ile tasarını açıkladı. Bu büyük üçlemenin kadın kahramanı, Maia'nın örtüsünü yırtarak, "solgun yaşamın uykusundan uyanır" ve şöyle der:

(...) ruhun atılımı
simgeyle görünüşün ötesine.

*Parsifa*⁵ den esinlenen, bir başka bağnaz Wagnerci Sâr Péladan, “Gül + Haç’ın üç buyruğunun temelini, Temple⁽⁵⁾ ve Graal’ı⁽⁶⁾, ve yazınsal tiyatrodan Wagner’in öğrencisi olmayı” tasarladı o sıralar. Onun Wagnerci yapıtları olan *Babil*, *Oidypus ve Sfenks*, *Semiramis*, *la Prométhéide*, yeteneğinden çok düşüncelerinin içtenliğine tanıklık ederler.

Eksiksiz bir gösteri olan Wagner dramı, şiir, müzik, dans ve dekor arasında gerçek bir sanat birliği oluşturur. Mallarmé’nin “Salı” günlerinin gediklilerinden olan Camille Maclair’e (1892-1945) inanacak olursak, “Mallarmé’nin düşlediği yapıtta (...) sözün, jestin, dekorun, balenin ve müzikli anlatımın kaynaşması kaçınılmaz” bir şeydi. Bu iddialı uygulama, gerçekte, oldukça olanaksızdı, çünkü masrafları alabildiğine yükseltiyordu. Bundan dolayı, Sembolistler bu uygulamanın tersine bir yalınlık (süssüzlük) estetiğini salık veriyorlardı. Üstelik, Mallarmé’ye göre gösterinin yönetimi, müzikten kendi malını geri alan ve dramı sözün tapınağına dönüştüren şairin elinde olmalıydı. Bu nedenle, Edouard Schuré (1841-1929), “müziği kesikli konuşan dramı” müzikal drama yeğlediğini açıklamıştı. Nihayet, Claudel, Florent Schmitt’in *Altın Kafa’yı* (Tête d’Or) müzikleme önerisini geri çevirmiş ve Maeterlinck de Debussy’nin nefis *Pelléas’ını* eleştirmişti.

Wagnerci bir dram olan Sembolist tiyatro, bilinçli olarak söylenceye başvurdu. Baudelaire, daha önce, “söylencenin kutsal ve yüce niteliğini” anladığı, “insanın evrensel yüreğinde (...) evrensel olarak kavranabilecek durumlar”ı (Richard Wagner ve “Tannhäuser” Paris’te) araştırdığı için Wagner’e saygılarını sunmuştu. Schuré’ye gelince, o da, “idealist tiyatro”nun, “düşün tiyatrosunun (...) insanlığın destanında Ruhun Büyük Yapıtı’nı anlatacağı”nı ileri sürmüştü. Daha da ayrıntıya inen Mallarmé, “Tam anlamıyla imgelemeci ve soyut yani şiirsel olan Fransız düşünüşü (...) bu konuda, bütünlüğü içinde bulgulayıcı olan Sanat’ın, Destan’a uyarlanmasına karşıdır”, der. Ama bu onun söylenceleri dışladığı anlamına gelmez. Ona göre, tam tersine, “Tiyatro söylencelere başvurur, ama durağanlarına, çok eskilerine, herkesin bildiklerine değil, ama kişiselikten kurtulmuş olanına, çünkü tiyatro bizim değişik bakışımızı oluşturur: Ki, sanat, onu bizim varlığımızda seyretmek için, ulusal işleve uygun olan büyülere çağrışım yapar”. Bir tür soyut söylencedir bu, yani var olmayan bir *İğitur*. Hiç olmazsa, ister Grek söylencelerini (Euripides’in yiten oyunlarının bıraktığı boşluğu doldurmak isteyen Annenski’nin söylencesel trajedilerinin ya da Hofmannsthal’in bazı oyunlarının durumu) yeniden işleyen, ister ulusal destanlar olsun (Yeats, İrlanda’nın Cuchulain, Emer ve Conchubar gibi söylencesel kahramanlarını sahneledi) söylencesel esinli yapıtlar var. Wyspianski gibi oyun yazarları bir kesimden öteki kesime kolayca geçebilirler.

TARİHSEL OYUNUN ÇEKİCİLİĞİ

Bu dönemin yazarları, tarihten söylenceye, ya da söylenceden tarihe aynı rahatlıkla geçerler. Tarihsel oyunun romantik modeli saygınlığını korumaktadır, ama bununla birlikte aşılıştır. Örneğin Jean-Louis Backès (*Avrupa Sembolizminde Şiirsel Oyunun Görünümleri*’de, *Aspects du drame poétique dans le symbolisme européen*), *Gül ve Haç* tarihsel gerçekliğin dangıl dungul yer aldığı Sembolist oyunlardan biri olduğu halde (Ortaçağ yaşamına çağrışım yapabilecek yaşam özelliklerini araştırır), Alexandre Blok’un bu yapıtın tarihsel oyun olarak nitelenmesine nasıl karşı çıktığını göstermiştir. Zaten bir tarihsel olayı sahneye koymayı düşünmedi; olayın XIII. yüzyılın başında geçmesine karşın dolantı (l’intrigue) tam anlamıyla yapıttır. Claudel’in ilk dönem oyunlarında

(5) 12. yüzyılda kurulan, amacı Kudüs’ü korumak olan ve öğretisi olarak Augustinusculuk’u benimseyen şövalye tarikatı. *Le Templier*. (Çev.)

(6) *Graal*: İsa’nın son yemeğinde kullandığı tas. Çarmlıa gerilen İsa’nın kanının bu tasta toplandığına inanılır. Kelt asıllı olan *kutsal tas* öyküleri Ortaçağ’da bu Hristiyan inancıyla birleşerek *GraalEfsaneleri* adı verilen Bröton destanlarını oluşturmuşlardır. Bu destanlarda şövalyeler kutsal tasi ararlar. (Çev.)

bu tür belirtilere rastlanmaz: Combernon şehidinin öyküsü, ancak daha sonra, *la Jeune Fille Violaine*'de değil de *l'Annonce faite à Marie*'de Ortaçağ'a oturtulur. Ve gene, her zaman olduğu gibi klasik bir Ortaçağ söz konusudur, tıpkı *Soulier de satin*'in İspanyası gibi.

Yeats'in tiyatrosunda, eylemin belli tarihlerde geçtiği oyunlar vardır: Tam anlamıyla tarihsel bir olaya -General Humbert'in komutasındaki Fransız birliklerinin Killala körfezine çıkışları ve bunu izleyen İngiliz işgaline karşı ayaklanma- anırtıma yapan *Cathleen in Houliban*'da 1798; buna benzer bir konusu olan *Yıldızların Likornu*'nda XIX. yüzyılın başı. Ama yeniden kurma çabası hemen hemen önemsiz şeylerle yetinir, ve oyun yazarı tarihi aşan bir gerçeklik göstermek ister: Ataerkil İrlanda imgesi, birdenbire gençleşen yaşlı kadınla somutlanan bir başka İrlanda imgesi için ortadan kaldırılmıştır. Önemli olan, bir başka gerçeğe, bir başka gerçekliğe aktarma eylemidir. *Altın Kafa*'nın serüveni, davranışı Napolyon destanını anımsatan fatihi "yanmanın devsel kilisesi"ne yönlendirir, ve birçok bakımlardan İsa'ninkine benzeyen azabı ona modellik eder ve onu zamansallıktan kurtarır. *Gül ve Haç*'in Gaetan'ı tarihten alınmamıştır; oyunun sonunda, artık yalnızca yoksulluk kalır ve herhangi bir sonuca ulaşılmadığı izlenimi uyanır. Jean-Louis Backès bu konuda da şunları yazar: "Romantik tarihsel oyunlardan alınan anlatı biçimlerinin sembolist yazarlardaki kalıntıları, bu yazarlar bakımından, kesinlikle gerçekçiliğe dönüş anlamına gelmez. Gerçeklik, tam tersine, onu yadsıyan bir tarih dışı gerçeklikle karşılaşması için öne sürülmektedir."

Zaten, romantizmle olan bağlarına karşın, çabucak özgürlüğüne kavuşmuştur İbsen. Yüzyılın sonunda, Jarry, *Übü Kral*'da (Ubu roi) tarihsel oyun (ve özellikle, aralarında III. Richard olmak üzere Shakespeare'in tarihsel oyunları) şemasını tekrar ele almıştır, ama onu yansılamak, yani yadsımak için yapmaktadır bunu. Übü'nün Paris'e "maliye nâzırı" olarak dönüşü, birçok tarihe aykırı durumlar, çerçeveyi kırma yöntemleridir, ve durmadan ortaya çıkan kahramanın serüvenleri ise, çevrimsel yapıların hiç kuşkusuz zamanın çizgiselliği yendiğini göstermektedir. Blok'un da yazdığı gibi: "Galiba iki zaman ve iki mekân var; biri takvime bağlı, tarihsel olan; öteki ölçüye gelmez, müzikal. Uygur bilinçte yalnızca birinci zaman ve birinci mekân yer alıyor; kendimizi ancak doğaya yakın hissettiğimiz, kendimizi kozmik orkestradan gelen müzik dalgasına teslim ettiğimiz zaman ikincilerde yaşarız."

İDEALİST TİYATRO EĞİLİMİ

Gerçekten de, sembolist tiyatro bir başka bütünsellik araştırmasıdır. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*'de, yeni dramın "gökyüzüyü sayfasına yazılmış ve İnsan'ın tutkularının davranışıyla yansılacağı oyunun" temsili olduğunu ileri sürer. Schuré'ye göre idealist tiyatro, "İnsanı tanrısala bağlamayı, dünyasal insanın kişiliğinde, aşkın (transcendant) dünyanın", inanılması gereken "öteki dünyanın bir yansımasını, bir onayını gösterme"ye çalışır. Hiç kuşkusuz öğretinin katı uygulaması olanaksızdır: İbsen'in *Hortlaklar*'da ya da *Yaban Ördeği*'nde yaptığı gibi, "varlığın karanlık yanı"nı esinlemekle, ya da Villiers de l'Isle-Adam'ın "felsefi ve dialog şiiri" *Axel*'de olduğu gibi, "okurun imgelem gücüne seslenerek yazarın düşlerini sahne olanaklarıyla" gerçekleştirmekle yetinebiliriz.

Villiers'nin kahramanı Axel d'Auersberg, hocası Janus'un çabalarına karşın, ülkeye karşı gerçeği seçmiştir. Altın ve yaşam tutkusu ruhunu ele geçirir. Ama "tutkusal dünya"da mesaj aracılığıyla bulgularan en mutlak idealizm sonunda utku kazanır. Sembolist tiyatro, görünüş ve düşüncenin (ideanın) yazgısından çok, ideale doğru kaçışa (Saint-Pol Roux'nun ideorealizminin onun için saptadığı amaç) çağırır bizi.

Bu dönemin tiyatrosunda birçok mutlak araştırmacısı vardır. İbsen'de: Örneğin, kendini gerçekliğin içten yapıtına tamamen adanmak için toplumsal yükümlülüklerini bırakan Brand; bir kule yapan ve bununla çatıyı taçlandırmak isteyen Solness. Ama sergileniş anlam belirsizliğini sürdü-

rür: Kahramanın (Solness) başarısızlığı ya da acı alayı (Jean-Gabriel Borkman) idealizme öldürücü bir darbe indirir. Zaten, gerçekçilik reddedildiği, uygulanmaz durumda olduğu zaman, mutlak idealizm usa daha çok mu yatkındır? Olsa olsa bir uç nokta vardır. Yani, kahramanın gücünü yitirmesi, oyunun bir felsefe tezine indirgenmesi, gösterinin bir ayrıntılı çizime indirgenmesi, ve tiyatronun ölümü.

Camille Mauclair, Sembolizmin “kendi ilkeleri yüzünden sahneye çıkmak yeteneğinden yoksun” olduğunu ileri sürdü. Bu nedenle, hiç kuşkusuz, rahatsız edici bir durum var burada. Mallarmé oyuncuyu istenmeyen kişi olarak görür; Maeterlinck, “bir başyapıtın rastlantısal ve insansal öğelerle sunulmasını çatışkılı” bulur, çünkü “simge, insanın etkin varlığını kesinlikle kaldırmaz”, ama bununla birlikte, kitaptan dışarı çıkmaması gereken bu tiyatronun sahnelendiği de olur. Tiyatro toplumsal bir eylem olduğu halde, simyacılığa özgü gizli eylemler düşlediler. O halde, bir kurnazlık yapmak, örneğin, Schuré’nin önerdiği “halka inen, en yetkin içgüdüleriyle, en şiirsel gelenekleriyle onun uyuyan ruhunu uyandıran” bir tiyatro düzeni, “keskin bir gözlem ve derin bir sevginin kavrayıcı bakışıyla çağdaş gerçeği inceleyen bir Kent (İbsen’in, Tolstoy’un ve Hauptmann’ın tiyatrosu) ve bir düş tiyatrosu, ya da bir seçkinler topluluğuna seslenen ve “tarihin, efsanenin ve simgenin aynasında üstün bir insanlığı çağrıştıran” bir ruh tiyatrosu hayal etmek gerekir: Axel, Péladan ya da Gabriel D’Annunzio’nun dramları.

Yaşanan deneyler, tiyatronun ancak böyle bir şeyin dışında kalarak var olabileceğini gösteriyor. Bu açıdan, Maeterlinck’in, “gündelik trajik”imizin bilincine varmamızı isteyen ve bunun için de azla, yani sessizlikler, bekleyişler ve imlerle (işaretlerle) yetinen yapıtı örneklik etmektedir.

Sonuç

Avrupa tiyatrosu iki türlü ele alınıp sunulabilir. Sembolizmi, edebiyatta idealizm olarak tanımlamak gibi katı bir tanımlamada direnirsek, çok sınırlı bir yazar listesi elde ederiz, ve ayrıca, her birinin (Örneğin Mallarmé) zaman zaman mezhep dışına çıktıklarını kabul etmek zorunda kalırız. Sembolizmi, “yüzyıl sonu” olarak tanımlayan geniş bir tanımlı kabul edecek olursak, yazınsal akım anlayışından uzaklaşmış oluruz. Sembolizm yaygın bir akım olduğu için, iki komşu dünya arasında duraksarız.

Sözün kısası, Sembolizm, Valéry’nin demek istediği gibi bir yutturmaca (söylence, mitos) mudu ve bu deyimden esnekliğinden başka bir değeri yok mudur? Ama daha çok, çok belirgin bazı isteklere denk düşüyormuş gibi görünüyor: Müzikle yarışmak, poetikayı yenilemek, şiirin özünü kavramak, Özler dünyasını keşfetmek ve her ne olursa olsun, giz (esrar) duygusu, görüngülerin ve “ben”in derinliklerinin ötesi duygusu vermek. Gaétan Picon’un çok doğru belirttiği gibi: “Dilde ayrıcalıklı bir dil ya da deneyimde ayrıcalıklı bir deneyim, Sembolizmin çeşitli biçimleri birbirleriyle ayrıcalıkta buluşmaktadırlar.”

ADY Endre (Erdmindszent 1877 - Budapeşte 1919). Macar şairi. İçinde yerinde duramayan bir tayın ateşini taşıyan bir ruh: Şair kendisini bu sözcüklerle tanımlıyor. Ady'nin gerçekten de güçlü bir kişiliği vardır. Hem kendi iç kargaşasını hem de ülkesininkileri güçlü bir biçimde yansıtmayı başardı:

Macar ağacı benim ruhumda
Ve ölüp düşmekte yaprakları
Ah ben de tıpkı öyle yokolup gitsem
Yapraklarla yapraklarla,

Macar Sembolizmi'nin bu ustasının yapıtında, yaratıcı örneğe hiç kuşkusuz böyleidir.



Andre Ady'nin Portresi.

Transilvanya sınırında doğdu, Debrecen Üniversitesi'nde okudu ve gazeteciliğe yöneldi. 1899 yılında yerleştiği Nagyvarad'da, tutkulu bir aşkla bağlandığı ve şiirlerine Leda olarak giren Adel adında evli bir kadını tanıdı (1903). Onun teşvikiyle 1904 yılında gittiği Paris'e 1906-1907 yıllarında geri döndü. Burada şaşkınlık içinde Batı toplumunu keşfetti ve düzensiz bir hayat yaşadı. Ülkesine dönünce, varlığını sürdürmekte olan yarı-feodal düzeni ve kendi ateşli benliğinin karşı çıktığı yaşam biçimlerini eleştirdi. 1906 yılında yayınlanan *Yeni Şiirler* (Uj versek) kitabıyla Macar yazınında devrim yarattı ve ilk iki kitabında egemen olan geleneksel biçimle ilişkisini kesti. Kendini halkının oğlu ilân eden şair, Batıdan kendisiyle birlikte yeni zamanların şarkılarını getirdiğini ileri sürdü. Bu kitabın neden olduğu tartışmalar, 1907 yılında *Kan ve Altın*'ın (Vér és Arany) yayınlanmasıyla daha da şiddetlendi. Dünyayı sarsan iki büyük güç olan şevket ve açgözlülük, kitabın adını oluşturan iki imge ile simgeleştirilmiştir. Erkek, sarhoşluk ve sefahat iblisine, yani

"Ata mirası kötülük"e karşı umutsuz bir savaşıma girişmiştir. Kadına gelince, "Leda Bahçede" dizisinde hem tapınç, hem de nefret nesnesidir.

Ady 1908 yılında, zamanasına uğramış değerleri yıkmak ve yeni sesleri duyurmak isteyen genç Macar yazarlarının çevresinde toplandığı *Nyugat* (Batı) dergisinin başına geçti. Bu dönemde birçok kitap yayınladı: *Elie'nin Arabasında* (Az Illé szekérén, 1908), *Beni Sevsinler İsterdim* (Szeretném ha szeretnének, 1909), *Bütün Gizlerin Şiirleri* (Minden titkok versei, 1910). Şair bu kitaplarında, Kutsal Kitap peygamberlerinin söyleyiş biçimleri yakalamak ve kıyamet saplantılarını geliştirmek için simbolist üslûbun süslerinden vazgeçti. Zaman, Ölüm ve Hiçlik izlekleri bir tür korkutucu Üçlü oluşturdu. "Virtüöz olmaya değil Her şey olmaya geldim", demektedir Ady: "Her şey'i istedim, Hiçlik'i kabul edebilirim öyleyse". Ady, Leda'dan ayrıldıktan sonra, 1915 yılında Csinszka adlı bir soylu gençkızla evlendi. Şairin ona adadığı şiirler, savaşın kasıp kavurduğu dünyada son sığınak olan aşkın güzellik ve saflığını överler. Felâketi önceden haber vermiş olan Ady, onu şiddetle eleştirir. Son vahiyinde, Macar halkının kendisiyle birlikte ölüme atıldığını görür (*Ölümler Ordusu*, A hallottak élén, 1918).

Ady, Fransız şairlerini okudu. Onda Baudelaire'in öfkeli söyleyişi ve Verlaine'in dingin ahengi görülür. Ama onun Sembolizmi son derece özgündür. Eğretilemelerini (istiarelerini) Macar gerçeğinin gündelik yaşamından ya da Kutsal Kitap söylencelerinden alır. Özellikle, Nietzsche'ninkine yakın olduğu söylenen, acımasızlığı yaşayan insanın sesiyle konuşur:

Yüz cennet ve yüz cehennemin verdiğinden
Asla daha fazla mutluluk yoktur soylu Macar'a:
İnsanım, acımasız bir dünyada yaşadım,
Bir Macar'ım ve tanık oldum Macar'ın yıkımına,
Dirildim ve direniyorum ölüme karşı.

D. Szabo: *A forradalmas Ady*, 1919 - L. Ady: *E. Ady*, Budapest 1923 - M. Benedek: *Ady-breviarium*, iki cilt, Budapest 1924 - B. Révész: *Ady Tragédiája*, Budapest 1924 - A. Schöpl: *Ady*, Budapest 1934 - P. Hazard: *E. Ady*, Paris 1947 - A. Karatson: *Le symbolisme en Hongrie*, Paris 1969.

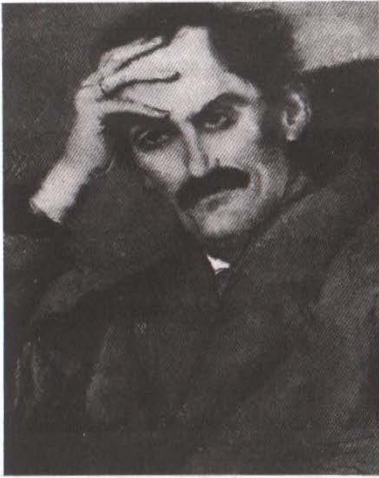
ANNENSKI Innokenti Fedorovitch (Omsk 1856 - Saint-Petersbourg 1909). Rus şairi. Küçük yaşta yetim kaldı, ağabeyi Nicolas tarafından Saint-Petersbourg'da büyütüldü, edebiyat öğrenimi gördü ve 1896 yılında lise müdürü oldu. Devrimci karışıklıklara karşı öğrencileri koruduğu için görevinden alındı, daha sonra müfettiş oldu ve kalp krizinden erken yaşta öldü. 1904 yılında, ilk şiirlerini Nikto (Kims) takma adıyla yayınladığında kırk sekiz yaşındaydı; *Dingin Şarkılar* (Tikhie Piesni) adını taşıyan bu kitaba Baudelaire,

Rimbaud, Verlaine ve Mallarmé'den çeviriler eklenmişti. Blok ve Brioussov kitabı olumlu karşıladılar. Annenski hayatıyken oyunlar (*Filozof Mélanippe, Çar İxion, Laodamie*), iki eliştiri kitabı (*Yansımalar Kitabı, 1906, 1909*) ve başka çeviriler yayınladı. Ölümünden bir yıl sonra yayınlanan ikinci şiir kitabı *Selvi Sandık* bir başyapıt olarak selâmlandı.

Annenski mutlak bir deneyüstü (transcendental) ile ilgilenmemiş ve "Ben" ile dünyanın birliğini araştırmıştır. Bu bağlamda şunları yazmaktadır: "Ben hasta bir kuşağın çocuğuyum ve Alp Güllü aramaya çıkmayacağım; ne dünyaların mırıltısı, ne de ilk fırtınaların uğultusu neşeli heyecanlar uyandırıyor benide. Ama, pembe bir cam üzerinde, don belirtileri olan ağlayan elmas betileri, masanın üzerindeki gül yığınları ve aksamın alevden işlemleri benim için değerlidirler."

V. Setschskarev: *Studies in the life and works of İnnokenti Annenski*, La Haye 1963.

BABITS Mihaly (Szekszard 1883 - Budapeşte 1941). Macar yazar. Edebiyat öğrenimi gördü, öğretmen oldu, yazın yaşamına *Nyugat* dergisiyle aynı zamanda girdi. Ama Ady'ye göre daha edebiyat adamıdır; yeni izlekler, yeni biçimler peşindeydi. Geniş bir kültürü vardı (yaptığı birçok çeviri bunun ek kanıtıdır) ve ülkesinin şiirini zenginleştirmek için Avrupa şiirinin büyük



Mihaly Babits'in Portresi: Rippl-Ronai.

seslerini (Browning, Poe, Baudelaire, Verlaine, Carducci, Liliencron). *Gökkuşağı Tacından Sayfalar* (1908), *Prens Kış Gelebilir* (1916), *Resitativ* (1916) gibi parlak yapıtları, aynı zamanda, kendi "büyüsel" çem-

ber"inden çıkmakta güçlük çeken bir şairi göstermektedirler:

Tek kahramanıyım kendimin, şiirden şiire
Kapanır üzerime şarkım nasıl açıldıysa.
Şiirlerimde tutsak etmek isterdim dünyayı
Ama beceremiyorum kurtulmayı kendi izlegimden.

Birinci Dünya Savaşı, nazizmin yükselişi gibi önemli olaylar şairin kendi beninin dışına çıkmasına neden oldular. Tavır takınmasını (hiçbir zaman bir militan tavrı olmadı), Katolik inancının belirtilerini, *Nyugat* dergisinin yöneticisi olarak oynadığı rolü, roman ya da deneme alanındaki başarılarını söz konusu etmek bağlamı Sembolizmle sınırlı bir yapıtın çerçevesini aşar. Bununla birlikte, *Yunus'un Kitabı*'nda bize kendisinden bıraktığı son imgeyi unutamayız: Tanrı'dan günahı kınamak buyruğu alan ama gereken güçten yoksun olduğu için görevinde kaytaran bir peygamber imgesidir bu.

G. Juhazs: *M. Babits*, Budapest 1928 - G. Illyes: *Babits Mihaly emlekkönyv*, Budapest 1942.

BALMONT Konstantin Dmitriev (İvanovo-Voznesensk 1867 - Paris 1943). Rus şairi. René Ghil onu Rus yandaşı ve sözsel çalgılama (instrumentation) yöntemini tam olarak kabul etmiş tek şair sayıyordu. Ama Balmont'un adı, *Romances sans paroles*'ünü büyük bir başarıyla çevirdiği Verlaine'in adıyla birlikte anılır.

Öncelikle Verlaine ile Balmont arasında bir tür yazgı yakınlığı vardır. Dengesi mızacı ve marazı yapısı çok erken ortaya çıktı; intihar saplantısı vardı. 1886 yılında, Moskova Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne yazıldı ama yıkıcı düşünceleri ve öğrenci gösterilerine katılması nedeniyle okuldan uzaklaştırıldı. 1890 yılında yayınlanan ilk şiirleri "dalgaların koyunda"ki bir gençlik acılarını dile getirmektedir. Ama, *Kuzey Göğünün Altında* adlı kitabı hayatı yakalamak ve ona açılmak bilincini kanıtlamaktadır. Toplu yapıtlarının ikinci cildinin önsözünde, müziği seven bir şairin Rus şiiriyle ne yapabileceğini bu kaptta göstermek istediğini açıklamaktadır Balmont. Üçüncü kitabı olan *Sessizlik* bu bağlamda belki de en dikkate değer yapıttır. Bu konuda Ellis şunları yazıyor: "Nereden geldiği anlaşılmayan, sözle anlatılmaz bir ahengi andıran bu meleklerle yaraşır müziği ancak Van Lerberghe'nin yapıtında ve Verlaine'in en iyi şiirlerinde duyabiliriz."

Bununla birlikte "başka bir şey" muştuluyordu Balmont. *Sonsuzlukta* (1895), *Yanan Yapılar* (1900), *Güneş Gibi Olalım* (1903), *Yalnızca Aşk* (1904), *Güzellik Töreni* (1905) gibi daha sonraki yapıtlarında,

Nietzsche'cilğin izlerini taşıyan kışkırtıcı ve köpeksi (cynique) bir söyleyiş vardır. Zaten kendisi de "En iyi olmak istiyorum, eşsiz olmak istiyorum", demektedir. Gorki tarafından 1905 devrimine sokulan ve sığındığı Paris'te 1906 yılında yayınlanan *Öc Alanın Şarkıları*'nda politik şiir tutkusundan uzaklaşan Bal-mont ilk Rus Sembolizmi'nin sınırlarını aşar. 1915 yılında yayınlanan kuramsal denemesi *Büyük Şiir*, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş bir Sembolizm yöntemi önerir. Ona göre şiir, şairin büyü yaptığı eski uygarlıklarda görülen, atadan kalma ve çok eski dil kullanımını bulmak zorundadır. Öyleyse müzik eşsiz bir büyü sanatıdır. Müzisyen, upkı şair gibi, dünyayı yorumlar, insan ve doğa arasında ilişki kurar, adlandırarak dünyayı yeniden yaratır, karmaşadan ahenk çıkarır. Her harfin gücü üzerinde durur:

"Her harf kendi başına konuşmak ister (...) M'de kışların ölü gürlüğü vardır, A'da egemen ilkbahar, M taş gibidir. A harfi parlak kırmızı yakuttur, ama kimi zaman ay gibi büyüleyici opal, çoğu zaman da güneşte bütün renklere dönüşen elmadır."

Böylece Sembolizmin saplantılarından birini yeni-den keşfeder: Şiirsel sözü saf müzik büyüüne dönüştürmek. Ve Bal-mont, Nietzsche'ye bir şey borç-luysa, bu üstün-insanın övgüsünden çok, müzikte Baküscü anlayışın üstün tutulmasına yöneliktir.

1913 yılında Rusya'ya dönen Bal-mont 1914 yılın-da yurtsever coşuklarını dile getirdi. 1917 yılında bir süre Devrim'i benimsedi ama daha sonra yolunu ayırdı. Resmî bir görevden yararlanarak Fransa'ya iltica etti. Belki de, Mandelstam'ın da dediği gibi "Rus şiirinde bir yabancı"ydı Bal-mont.

L. Koblinski-Ellis: *Poety-simvolisty*, Moscou 1909 - E. Lo. Gatto: *Poesia russa della Rivoluzione*, Roma 1923 - R. Poggioli: *L'Arte de Constantin Bal-mont in Rivista di litte-rature slave*, III, Roma 1928 - B. Mikajlovskij: *Russkaja litte-ratura XX veka*, Moscou 1939 - H. Schneider: *Der frühe Bal-mont*, 1970.

BAUDELAIRE Charles (Paris 1821 - Paris 1867). Bu Fransız şairi herhangi bir sembolist okulun tem-silcisi saymak olanaksızdır. Bununla birlikte Sembolizmle ilgili bütün yapıtlar ya da hemen hemen hepsi ilk bölümü ona ayırırlar. Mallarmé onun için "Ağıt" yakmıştı, Valéry ise *Variété* adlı kitabında yer alan bir makalesinde ("Baudelaire'in Durumu", *Situation de Baudelaire*) Fransa'da (Verlaine, Rimbaud, Mal-larmé) ve yabancı ülkelerde (Swinburne, D'Annun-zio, George), yüzyıl sonunun büyük şairleri üzerinde yaptığı etkinin altını çizmektedir.

BİR ŞAIRİN YAZGISI

Arayış sözcüğü hiçbir zaman bu kadar uygun düş-medi. Baudelaire her zaman bir *başka yer*'in arayışı içindeydi. Tuhaftır, bu çok az yolculuk yapan insan (1841 yılında, Kalküta'ya gitmek üzere ailesiyle bir-likte "Paquebot-dés-mers-du-Sud" e bindi, ama Maurice adası ile Bourbon adasından öteye geçme-di; yaşamının sonunda, 1864'te gittiği Belçika'dan, vücutça çökmüş durumda, bir sürü "tehdit edici bu-dalalık" a karşı intikam notları destesiyle döndü) yol-culuk şairi oldu: "Yolculuk etme ya da zengin olma isteği" (*Paris Sıkıntısı* - *Spleen de Paris*, *Liman* - *Port*) duyanların çıkmak istediği yolculukların, en gizli dileklerin yerine geldiği ayna-ülkelerin (*Yolcu-luğa Davet*, *Invitation au voyage*), "Yeni'yi bulmak için Bilinmez'in dibine" (*Yolculuk*, *le Voyage*) götür-me isteyen sonsuz yolculukların şairi. Baudelai-re'de "erişilmesi olanaksız bir başka yeri arayan ebe-dî yolcu"yu gören Guy Michaud, onun için, "Yazgı-sını yenmedi, onu gerçekleştirdi", demektedir. Ger-çekte, şairin kendisine inanacak olursak, bir anne-nin ilenmelerinin izlerini taşıyan ve hep kendisini ayaklandırmaya çalışan Sisyphos'un tepesine inen ağır bir yazgıdır bu. Dul bayan Baudelaire-Du-fays'nin mustakbel general Aupick'le evlenmesi, Louise-Grand lisesine verilşi, aile meclisinin Neu-illy noteri Bay Ancelle'i onun tüzel danışmanı yapan girişimi gibi olay ve karışıklıklar mutsuzluğunun kaynağı oldular.

Durmadan yakındığı yaşam sıkıntılarının, "yok-sulluk"tan, ilk kez 1850'de farketttiği ciddi hastalık-tan kaçmak için kendisine sığınaklar arar Baudelai-re. Barbey d'Aurevilly'nin 1845 yılında göklere çı-kardığı dış görünüş ve dandylik düşkünlüğü, bu mağrur ve aşırı özgür şıklık tutkusu, bu derinliklerin şairi için bir başka çelişki olmak gerekir. *La Fanfarlo* adlı öyküsünün kahramanı Samuel Cramer, siyah giysisi ve öküz kanı rengi kravatıyla, dandy ve *ultra-fashionable* Baudelaire'in kendi portresi kabul edile-bilir. Bu terslik yanıltmasın bizi. Baudelaire için dan-dizmin gerçek bir çağcıl stoacılık değeri vardır, tilki ısırmasının altındaki Lakédaimon'lu (Sparta'lı) gü-lüşüdü o.

"Çocuk sevgilerinin yeşil cenneti"nden koğulmuş olan Baudelaire ister doğal, ister yapay olsun başka cennetler aramak zorundadır. Yapay cennetleri, *Şa-rap ve Haşhaş*'tan (1851), *Haşhaşın Şiiri*'nden (1860) ve Thomas de Quincey üzerine yazdığı *Bir Afyon Yiyicisi* incelemesinden tanıyoruz. Bu yazısın-da, "gizemli etkiler"i ve "bu uyuşturucu maddelerin sağlayabileceği sağlıklı olmayan zevkler"i, "uzun sü-re kullanılmalarının sonucu olan kaçınılmaz suçlar"ı ve nihayet "düzmece bir idealin peşinden koşmanın



Baudelaire'in Portresi: Courbet. 1848

içerdiği ahlâksızlık"ı incelemektedir. Baudelaire'in de üstünde durduğu gibi, *Yapay Cennetler*'ini (Paradis artificiels) bir kadına, "düşlerimize en büyük karanlık ve en büyük aydınlığı yansıtan" ve "başına musallat olduğu ve zenginleştirdiği imgelemlerde tinsel olarak yaşayan" kadına adanmış olması anlamıdır. *Elem Çiçekleri* (Fleurs du Mal) kitabında yer alan "Zehir" (Poison) adlı şiir geliştirdiği dört deyimi aynı kefeyle koyar: Şarap, afyon, sevilen kadının gözlerinden akan zehir ve onun "ısıran tükrüğü". Zevk ve tiksinti odağı melez Jeanne Duval, düzmece Madonna madam Sabatier, oyuncu Marie Daubrun ve öteki kadınlar, Baudelaire'in aşk öykülerinden çok, bir cennetin bulgulanması olan ince aşk sanatına yaraşırlar. Ve, Baudelaire, Poe'nun sözünü ettiği karanlıklar denizinde yapılan yolculuğun sonunda, bir başka zehir değilse ne istemektedir ölümden?

Sığınakların sığınağı: Çalışma. Baudelaire yaşamak (deyimin bütün anlamlarında) için yazmak zorundadır. Bir iç gereksinimden kaynaklanan yazınsal yaratı, aynı zamanda, bir ekonomik gereksinimi de karşılamaktadır. Yazarın ilk yayınları biraz geçimle ilgilidir: Sanat (resim) eleştirisi yazıları (1845 *Sergisi*, Salon de 1845, 1846 *Sergisi*, Salon de 1846), yayıncısının kendisini dolandırdığı "büyük iş" olan, Edgar Poe'nun *Olağanüstü Öyküler*'inin çevirileri. Baudelaire kendi Esin Perisi'nin de çıkar düşkünü olduğunu saptar. Başka hayal kırıklıkları: Sonunda, 1857 yılında derlenip yayınlanan *Elem Çiçekleri*'ne (Fleurs du Mal) Yargıçlar Kurulu el koydu; kitap saldırıya uğradı, mahkûm edildi ve daha sonra yapılan yeni baskılarının (1861 baskısı, şairin üzerinde çalıştığı ve ölümünden sonra yayınlanan 1868 baskısı) tamamen unutturmayı başaramadığı çıkartma ve değiştirmelere katlanmak zorunda kaldı. Baudelaire zengin

olmayı düşlemiyordu artık, yalnızca borçlarını ödemek istiyordu. Bundan dolayı her zamankinden daha çok yazmak zorundaydı. Kafasında "yirmi kadar roman ve iki dram", bir sürü de tasarı vardı. Bütün bunlardan geriye, taslaklar, parçalar (*Maytaplar*, *Füses*, ve *Sergilenen Yüreğim*, Mon coeur mis à nu) ve yüz kadar olması gereken ama yalnızca ellişi bulunup *Paris Sıkıntısı* (Spleen de Paris) ya da *Küçük Düzyazı Şiirler* (Petits poèmes en prose) adıyla yayınlanan şiirler kaldı. Arayışının boyutlarına oranla tamamlanmadan kalmak Baudelaire'in yapıtının yazgısı olmuştur.

BAUDELAİRE'İN SEMBOLİZMİ

Baudelaire'in şiirinin duygusal yükünde bir izlek bütünlüğü göze çarpar. Valéry onda, "mistik heyecan ile Verlaine'de gelişecek olan kösnül şiddetin güçlü ve huzursuz karışımı"nı, ya da "yola çıkma tutkusu, Rimbaud'nun kısa ve öfkeli yapıtını çok etkili ve etkin kılan (...) bir evrenin kışkırttığı sabırsızlık devinimi"ni görür; şair bu tutkuya boyun eğmiştir. Dekadan edebiyat, doruk noktasına kadar götürerek, Baudelaire'in kadife tenli izleklerine sahip çıktı. Ama işin önemli yanı bu değil. Dekadans, sonuç olarak, bir Yeni-Romantizm'den, ya da Roman-tizmin daha azmısı bir türünden başka bir şey olmadığına göre, Baudelaire de romantik olmaktadır.

Jeanne Duval'in Portresi: Baudelaire.





Charles Baudelaire'in Portresi: H. Gervex ve A. Stevens. 1889 (Soldan sağa V. Massé, Sainte-Beuve, Barbey d'Aurevilly, Manger ve Baudelaire).

Onun romantik tarzda yazdığı şiirleri sembolist (simgeci) olmadan önce sembolik'tir (simgeseldir). *Albatros* gibi, ünlü bir şiiri bunun en iyi örneklerinden biridir. Bū şiirde, tayfalar geminin tahtaları üzerine bıraktıkları zaman acınacak duruma düşen "mavi göğün hükümdarları" "büyük deniz kuşları" ile "toprağa sürgün edilmiş" ve "dev kanatları yürümesine engel" olan, İdeal için yaratılmış ama spleen'e (sıkıntıya) mahkûm olmuş şair arasında bir karşılaştırma yapılmaktadır. Albatros şairin simgesel imgesidir; bir başka türlü söylemek gerekirse, sözcüğün tam anlamıyla *allegori*'dir. Şair bu allegoriyi aynı bağlam içinde çoğaltır: Sürgününü dile getirmek için, Epieros'daki Andromakhe'ye, kafesinden kaçmış bir kuğuya, Tomis'deki Ovidius'a, Paris'te görkemli Afrika'yı düşleyen zenci kadına çağrışım yaptırır, ve yaptığı işin son derece bilincindedir: "(...) her şey allegori oluyor benim için" (*Kuğu, le Cygne*), demektedir.

Bununla birlikte, bu sürgün duygusu bizi Baudelaire'in Sembolizminin içine götürür. Kovulmuş olduğu ama (oraya) ait olma bilincini koruduğu İdeal'in bu ülkesi, Platon'un İdealar ülkesine benzerdir. Şaire göre, gözle görülen nesneler, ideal ve daha değişik bir gerçeğin tasarımından başka bir şey değildirler. *La Vie antérieure* (Önceki Yaşam) adlı sonesinde sözü edilen "acılı gizler", bir başka şiirinde de çağrıştırılan, "yaşam üzerinde uçuş" a ve "kolayca anlama"ya olanak sağlayan, yüce yükselişe ulaşmak isteyen gizli bir arzudur.

"Çiçeklerin ve sessiz nesnelerin dili".

Yücelik, bütünlük'e ulaşılan ayrıcalıklı bir yoldur, ama düşlenen bir yol olarak kalır. Baudelaire, zevke dönüşebilecek işkenceleri tanıyordu. "Bütün evren, imgelem gücünün bir yer ve görece bir değer vereceği imgeler ve simgeler dağarcığından (ambarından) başka bir şey değildir," diye yazmaktadır. Bu nedenle "yeteneklerin kraliçesidir imgelem". *Correspondances* (Uygunluklar) sonesi, o gün bu gündür, bir anahtar metin görünümündedir.

Bir tapınaktır doğa, canlı sütunları
Anlaşılmaz sözler söyler zaman zaman,
Simge ormanları içinden geçer insan
Ve onu izler ormanın bakışları.

Uzaktan karışan uzun yankılar gibi
Bir karanlık ve derin birlikte,
Gece gibi aydınlık gibi bir genişlikte
Kokular, renklerle ve seslerle yanıtlar birbirini.

Kokular vardır taze çocuk tenleri gibi,
Obua gibi yumuşak, çayırklar gibi yeşil,
Ve ötekiler, yoldan çıkmış, zengin ve yenici,

Sonsuz nesneler gibi büyüyüp yayılan,
Misk, amber, aselbent ve buhur gibi
Şarkısını söyleyen duygu ve düşünce yolculuklarının.

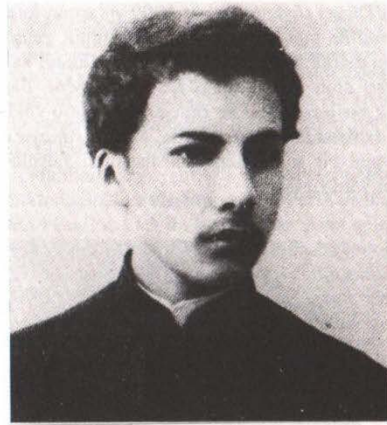
Birinci dörtlüğün dinsel sözcük dağarcığı, bir mistik deneyi, her şeyin daha yüksek (yüce) bir gerçekliğine simgesinden başka bir şey olmadığı bir dünyada kutsalın varlığını çağrıştırmaktadır ("düşey" uygunluklar). Algılar arasında, algılanabilir olanın "bir karanlık ve derin birlik"inde "yatay" uygunluklar da vardır. Baudelaire'in özellikle Hoffmann olmak üzere Alman romantiklerinde ve Poe'da farketttiği ve yapay cennetlerin deneyiminin doğruladığı bir algıyı onaylamaktadır. Bu bulguların iki sonucu vardır. Bir yandan, şiir, öteki sanatlarla, mimarlık, gravür, heykel, resim (*Les Phares*, Deniz Fenerleri) ve resimle uyuşum içinde olmalıdır. Öte yandan, şiir, ister

betimleyerek, ister gözüpek sözcük ilişkileri ve bir geçişim (transfer) poetikası kurarak, duygular arasındaki uyumları dile getirmek zorundadır ("yeşil kokular", "mavi saçlar", "sesli mücevherler"). Valéry, "şiirimizin kendi özüne dönüşü"nü Baudelaire'e borçlu olduğumuzu söyler. Ne olursa olsun, özü araştıran ve özde var olana ulaşan bir şiidir bu.

Th. de Banville: *La lanterne Magique*, 1883 - P. Bourget: *Essais de psychologie contemporaine*, 1885 - E. et J. de Goncourt: *Journal*, 1887-1896 - Catulle-Mendès: *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris 1903 - A.S. Patterson: *L'influence d'Edgar Poe sur Charles Baudelaire*, Grenoble 1903 - Nadar: *Charles Baudelaire intime*, 1911 - G. Apollinaire: *Introduction à l'Oeuvre poétique de Charles Baudelaire*, 1917 - A. Gide: *Introduction aux Fleurs du Mal*, 1917 - E. Raynaud: *Baudelaire et la religion du dandysme*, 1918 - H. de Régnier: *Baudelaire et les fleurs du Mal*, 1923 - P. Valéry: *Situation de Baudelaire*, Monaco 1924 - S. Fumet: *Notre Baudelaire*, 1926 - G. Kahn: *Charles Baudelaire, son oeuvre*, 1928 - S.A. Rhodes: *The cult of beauty in Charles Baudelaire*, New York 1929, 2 cilt - P. Quennell: *Baudelaire and the Symbolism*, London 1929 - E. Seillière: *Baudelaire*, 1931. - Ph. Soupault: *Baudelaire*, 1931 - J. Pommier: *La mystique de Baudelaire*, 1932 - C. Maclair: *La génie de Baudelaire, poète, penseur, esthéticien*, 1933 - P.J. Jouve: *Le tombeau de Baudelaire*, Neuchâtel 1942 ve 1958 - J. Pommier: *Dans les chemins de Baudelaire*, 1945 - P. Pia: *Baudelaire par lui-même*, Paris 1952 - J. Hubert: *Esthétique des "Fleurs du Mal"*, 1953 - M.A. Ruff: *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelaireenne*, 1955 - Lloyd James Austin: *L'univers poétique de Baudelaire*, 1956 - J. Crépet: *Propos sur Baudelaire*, 1957 - A.E. Carter: *Baudelaire et la critique française*, 1868-1917, Columbia 1863 - P. Poulet: *Qui était Baudelaire?* Genève 1969.

BIELY Andrei (Moskova 1880 - Moskova 1934). Asıl adı Boris Nicolaevitch Bougaev'dir, matematikçi Bougaev'in oğludur. Kendisi de Fen Fakültesi'nde öğrenim gördü ve her zaman gerçek bilimlerle müziği uzlaştırmayı düşledi. Ama babasını dekadın şiirleriyle kızdırmamak için takma ad kullandı: Takma adı, "Saf", mistik ve idealist anlamına gelen Biely, Soloviev'in etkisinde kaldı. Daha ilk kitabı *Gök Mavisî Üzerine Altın Sansın'da* (1903) marazı saplantısı kendini belli etti. Ana bezekler (leitmotives) üzerine kurulu olan *Senfoniler* (1902-1908) modernizmi başlattılar. Çünkü ona göre simge eğer varlığın gizine ulaştıran bir yolsa, "hayatı değiştirmek" umudunu dışlamaz. Biely'nin bundan sonraki yapıtları ozanın kendi yazgısını Rusya'nın yazgısına bağladılar: *Kül* (1909) şair ve ülkenin acılarını birleştirdi. Aşağı yukarı aynı anda yapıtının en yetkin bölümünü oluşturan romanlar yazdı: *Petersbourg* (1909), *Gümüş Güvercin* (1910).

1911 yılında, karısı olacak olan Assia Tourguenev'e rastladı. Ertesi yıl onunla birlikte İsviçre'ye gitti. Burada, Rudolf Steiner'le birlikte, gizlilğin⁽¹⁾, ta-



Andrei Biely'nin Portresi. 1899

pınağı Goetheanum'un dikilişine katıldılar. Savaşın çıkması üzerine döndüğü Rusya'da Sembolizmin kuramcısı oldu. Şiirin yapısı üzerine yaptığı araştırmalar formalist eleştiriye kaynaklık ettiler. *Bir Kaçığın Defterleri'nin* (1922) de doğruladığı gibi gerçekte olan bağları giderek zayıfladı. Zaten Biely, bir anılar üçlemesi yazmak için şiiri bıraktı: *Yüzyılın Dönemcinde* (1930), *Yüzyılın Başında* (1933), *İki Devrim Arasında* (1934).

Rus Sembolizmi tarihçisi için Biely'nin tanıklığının yeri doldurulmaz bir değeri vardır. Yapıtına gelince, aşırıklarına karşın eşsizliğini koruyun, gücü çevreye yayılan bir dilde, kıyamet görkemi parlatmaktadır.

Ellis: *Russkie Simvolisty*, Moscou 1910 - O.A. Maslenikov: *The Frenzied Poets*, Berkeley 1952 - K. Moculskij: A. Biely, Paris 1955.

- (1) *L'Anthroposophie* (Gizlilik): İnsanı tanımlayan gizemsel öğreti. Alman gizlilerinden Rudolph Steiner (1861-1925) tarafından ileri sürülmüştür, teosofinin değişik bir biçimidir. Temelleri Pitagorasçılığa ve Yeniplatonculuğa dayanır. (Çev.)

BLOK Alexandre (Saint-Petersbourg 1880 - Petrograd 1921). Rus yazar. Botanikçi ve Saint-Petersbourg Üniversitesi rektörü André Betekov'un torunudur. Annesi ve iki teyzesi tarafından eğitildi. Yaşamının ilk yılları iki mekânda geçti: Saint-Petersbourg'daki apartman daireleri ve tatillerini geçirdikleri Moskova yakınlarındaki küçük beyaz ev. 1898 yılında hukuk öğrenimine başladı, ama Soloviev ve modern Rus şiirini bulgulası onu edebiyata yönelen-

dirdi. Dinsel söylenceleri ve 1900 yıllarının felsefesi- ni kendine mal ederek, kendi evreninin gelişimine uygun olarak bunları yeniden yarattı. Ebedî kadının simgesi olan melek-kadın Kutsal Meryem, Blok'un ironik bir tersinleme ile dünyanın ruhunu yüklediği kent fahişesidir aynı zamanda. *Küçük Panayır Barakası* gibi bir şiirde kendi mistisizmini yansılamaya kadar vardırır işi.



Alexandre Blok'un Portresi.

Blok 1903 yılında Liubov Mendeleeve (ünlü kimyacının kızı) ile evlendi; İtalya ve Fransa'ya üç yolculuk yaptı, ve her altı yılda bir mistik bir anlam yüklediği Bad-Nauheim'da oturdu. Kendisine *On İnkiler*i esinlendiren Ekim Devrimi'ne kadar, yaşamında dikkati çekecek önemli bir olay olmaksızın yaşadı: Ekim Devrimi onun için yüce bir umut oldu, ama son acılarına eklenen acı düş kırıklıklarına da yol açtı.

Blok'un lirik yapıtı üç kesimden (ciltten) oluşur: Bunlardan birincisi (1898-1904), Soloviev'in etkile- rini taşıy ve egemen öge Güzel Kadın'ın mistik sim- gesidir.

İkincisine (*Maske ve Kar*, 1907) Bilinmeyen Ka- dın'ın, Çingene Kadın'ın yüzü egemendir; koşukla- ma daha özgür olup sözcük dağarcığı gündelik dile daha yakındır, kuşkuçuluğu büyüdükçe esini topra- ğa daha çok yönelir. Üçüncüsünün ana teması Rus-

ya'dır. Çünkü, Blok'un düşüncesi ne kadar kişisel olursa olsun, temel ilkesi, Brioussov'un *Me eum esse* sloganıyla özetlenen Rus Sembolizmi'nin belirleyici niteliği olan benmerkezliği aşar. Blok'un ulusculuğu belirgin bir varlık ilişkisinde somutlanır: *Çulluk Ala- nı*'nda (Ruslar'ın Tatar boyunduruğuna karşı girişti- ği savaşı olduğu yer) Rusya'yı kendi karışımı gibi tasarlar şair, ve 1908 yılında yazdığı bir başka şiirde şöyle der: "Rusya, mutsuz Rusya, senin izbelerinin külrengi, senin şarkıların, aşkın ilk gözyaşları gibidir rüzgârda". Ama bir ulusun bir kadınla özdeşleştiril- mesi ancak ebedî Sophia söylencesi aracılığıyla anla- şılabilir.

Blok tiyatroyla çok erken ilgilendi. Gençliğinde, gelecekteki karısının evinde yapılan amatör tiyatro gösterilerine katıldı. Daha sonra aktrist Nathalia Vo- lokhova ile kurduğu ilişki yaşamında tiyatroya daha çok yer açtı. İlk *Lirik Dramları*' (1906) yani *Panayır Barakası*, *Alanda Kral ve Bilinmeyen Kadın*, "kaçı- nılmaz bir biçimde yalnız", "karmaşık ve içinden çı- kılmaz duyarlıklarla yüklü" ve yaşama yabancı kal- maktaki kararlı çağcıl ruhu dile getirmektedirler. Ar- tık "kişilikler" yoktur: Kişiler "yaratıcılarının maske- leri"nden başka bir şey değildir. *Yazgının Şarkısı* (1908) tam anlamıyla özyaşamöyküseldir. Blok, *Gül ve Haç'ta* bir ozan (trubadur) kimliğiyle ortaya çıkar. Bu dramda, Blok, seçilmiş ama anlaşılmamış yalnız şairin trajedisini betimlemek için destansı Brötanya dekorundan yararlanır.

Trajinin Doğuşu'nun yazarı Nietzsche gibi Blok da dünyanın özünün müzik olduğu düşüncesinde- dir. Şair bu müziği dinlemek zorundadır ve, kendisi- ne "sembolist" sıfatı veriliyorsa, "gerisinde" gizli bir eylemin bulunduğu gizli bir bilgiye sahip bulunan bir büyücü, gücünü meleklerden ve gök varlıkların- dan alan bir büyücü olduğu içindir (*Rus Semboliz- mi'nin Güncel Durumu Üzerine*, 8 Nisan 1910'da ya- yınlanan makale).

V. Zirmunski; *Poeziya Alexandre Bloka*, Saint-Petersbo- urg 1919 - M. Beketova: *A. Blok*, Saint-Petersbourg 1922 - J. Gauvin; E. Bickert: *Alexandre Blok, poète de la tragé- die russe*, Fribourg 1943 - S. Bonneau: *L'Univers poétique d'Alexandre Blok*, Paris 1946 - N. Berberova: *A. Blok et son temps*, Paris 1947 - E. Mayt: *Die lyrischen Dramen Alexandre Bloks*, Vienne 1950 - C. Kisch: *A. Blok*, Lon- don 1960 - R. Kempall: *A. Blok*, La Haye 1965.

BRIOUSSOV Valéry İakovlevich (Moskova 1873 - Moskova 1924). İlk Rus sembolistlerinin önderi ka- bul edilen Rus şair. Üç küçük ciltlik *Rus Sembolistle- ri*'ni (1894-1895) kendi hesabına yayınladığı zaman henüz Moskova Üniversitesi'nde öğrenciydi. Bu ki- taplar Brioussov'u kısa zamanda ünlendirdiler ya da, söylenenlere kulak verecek olursak, onu "küçük

gazetelerin, açık göz ve konu seçiminde pek titiz davranmayan fikra yazarlarının kederli kahramanı" haline getirdiler. Gerçekte, Heine'nin etkisi Fransız şairlerinin etkisine karşılık; Parnası belirlilik ise, özgür koşuğun, René Ghil'in sözsöz çalgılandırma yönteminin, Mallarmé kapalılığının (l'hérmetisme) ya da Laurent Tailhade tarzı bir sözcük tapıncının yanısıra etkinliğini sürdürüyordu. Ama Brioussov'un sembolist akımın şefi olması isteniyordu; ve, kısa bir süre sonra ordusuz bir komutan durumuna düşse bile, sembolist akımın şefi oldu.



Valery Iakovlevich Brioussov'un Portresi.

Yorulmaz bir girişimci, 1899 yılında Akrep Yayınları'nın örgütleyicisi, *Terazi'nin* başyazarı olan ve Batı Avrupa'ya (özellikle Verhaeren'i tanıyordu) sık sık yolculuklar yapan Brioussov, XIX. yüzyıl Fransız Lirik Şairleri (1909) antolojisi için Fransız ve Belçikalı sembolist şairlerden çok sayıda şiir çevirdi.

1894 yılından itibaren, Verlaine'in *Romances sans paroles*'ünü çevirdi ve ilk şiirlerini bu şairin etkisi altında yazdı. *Başyapıtlar*'ın önsözünde, "şiirin aşırı bireyciliği"nin bundan böyle "sanatçının kişiliğinde özeklenmek" zorunda olduğunu ileri sürer.

Baudelaire ile olan ilişkileri de bir başka anlaşılabilirliğin konusudur. Brioussov, metafizik bir ikicilik'e (düalizm) dayalı gelenekçi bir romantizm ilkesini savunuyordu: Bunda bir giz ve sanat yoktur. Ama gizli görüntü, tasarım eksiktir, ve "bulgulu" şeyi görmediği şeyin yerine koyduğu" söylenebilir. Zaten bir süre sonra modelini bilinçli olarak değiştirmekte ve onun yerine Verhaeren'i geçirmektedir. Derken, ilk döneminin kendi iç dünyasına dalmayı

seven Sembolizmini birdenbire bıraktı ve çağcıl kentlin ve onun sahip olduğu güçlerin şarkısını söylemeye başladı (*Dörtbir Yanda*, 1903). Çağcılık izleği, eylem çağrılarının duyulduğu *Stefano*'da da egemendir. Brioussov aynı zamanda René Ghil'in ileri sürdüğü "bilimsel şiir" de inanmaktadır.

Ünü alabilirdiğine yaygınlaştı. Romanları (*Ateş Meleği*, *Utku Sunağı*) ve eleştirel denemeleri (*Uzaklar ve Yakınlar*) bu üne katkıda bulundular. Ama gelenekçilik eşikte bekliyordu. Savaş sırasında birçok gazetenin muhabiri oluşu, 1917 devriminden sonra Bolşevik Partisi'ne üye olması kurtaracak mıydı onu bu tehlikeneden? Hayır, o aslında siyaseti küçümseyordu. "Benim yapacak başka işim", var diyordu; "siyasal aritmetik öğretmekten çok şiirsel yüksek matematik öğretmeye eğilimim var benim (...). Sanatın hiçbir ayak bağı bulunmamalıdır, ancak o zaman büyük olabilir." Bundan sonra, Sembolizm'i şavundu, ama bunun nedeni, yaratım yöntemlerini öğrettiğine göre, Sembolizmin "sanatsal yaratının kurtuluşu" hareketinden başka bir şey olmamasıydı. Ama Sembolizm o zamandan bu yana modern sanatın daha geniş alanlarında geçerli duruma geldi.

J. Chuzeville: *Antologie des poètes russes*, Paris 1914 - V. Zirmunskij: *Brjusov i nasledie Puskina*, Saint-Petersbourg 1922 - A. S. Mjasnikov: *V.I. Brjusov*, Moscou 1940 - D. Müksimov: *Poezija Valerija Brjusova*, Leningrad 1949 - E. Lo Gatto: *I protagonisti della letteratura russa*, Milano 1958.

CASTRO Eugenio de (Coimbra 1869 - Coimbra 1944). Portekizli şair. Sembolizmi Portekiz'e getirdi. 1889 yılında Paris'e yaptığı bir yolculuk bu yeni ede-

Eugenio de Castro'nun Portresi: Félix Vallatton



biyatı tanınmasına olanak sağladı. Bu akımın özelliklerle duygulanımlarından ve ender anlatım özelliklerinden, *Oaristys* (1890) adlı yapıtında gözlemlenen nedensiz biçim inceliğinden yararlandı. Bu yapıtın önsözü ve *Saatler*'in aşırılıkları şiddetli tartışmalara yol açtı. Bunun üzerine, Eugenio de Castro felsefi kaygılarını söylemler aracılığıyla dile getirdi: *Sagrar* (1895) Faust'un dirilişidir; *Kral Galaor* (1897) yaşam tutkusunu yok etmek için kızını kapatır. Şair, daha sonra, yavaş yavaş, Portekiz geleneksel lirizmiyle uyumlu, daha yalın ve daha yumuşak bir şiire yöneldi. (*Bu Kasvetli Hayatın Şarkıları*, 1922; *Eski Lambanın Yalımları*, 1925).

M. da Silva Gaio: *Eugenio de Castro*, Lisbonne 1928 - G. Battelli: *Eugenio de Castro*, Florence 1950.

CLAUDEL Paul (Villeneuve-sur-Fère 1868 - Paris 1955). Fransız yazar. Claudel'i "geçikmiş bir sembolist" olarak mı kabul edeceğiz, yoksa tersine, Jacques



Paul Claudel'in Portresi: Félix Vallotton

Madaule'ün dediği gibi "Sembolistlerin yüzeysel bir yandaşı" olduğunu mu ileri süreceğiz? Ne olursa olsun, yazın yaşamına Sembolizmin doruk noktasında olduğu dönemde girdiğini biliyoruz. 1886 yılında, Paris Notre-Dame kilisesinin kubbeleri altında yalnızca Hristiyan mutluluğunu keşfetmedi; *la Vogue*'da, kendisinin de söylediği gibi, üzerinde bir "meni etkisi" yapan Rimbaud'nun dehâsiyle karşılaştı. Ama bununla birlikte, Rimbaud'dan belirsiz bir imge düzeni ya da moda yöntemler almıştır; Rimbaud'yu bulgulası din değiştirmeyi (ya da dine dönüşü) hazırlayan tinsel bir serüvendir. Claudel edebî

çevrelerle pek az ilişki kurdu. Ama Mallarmé'nin evine gitti. 1890 yılında, ilk önemli dramı *Altın Kafa'yı* (Tête d'Or) imzasız olarak yayınladı, Albert Mockel'e göndermeyi ihmal etmedi ve yapıtını bir sembolik dram olarak sundu. "Cébès yeni insanın karşısında eski insandır. Bundan dolayı, kendisi de bir şey bilmeyen kardeşinin yardımından yoksun durumda olduğu için, acınası zavıfık ona kan ve göz yaşından başka bir şey veremez. Prens, sahnedeki unvanından başka, tatlılık ve yumuşaklık düşüncelerini temsil eder: Ruh, kadın, bilgelik, dindarlık." Bu kitabın ilkin sembolist olduğunu, bilinci olarak içrekliği (bâtınlılığı) seçtiğini ve özgür koşu ya da daha doğrusu, o kendisinin pek hoşlanmadığı tanımlamayla "Claudel versesi"⁽¹⁾ adı verilen tarzı benimsediğini kabul edecek olursak, Claudel'i sembolist de sayabiliriz. 1890 yılında yazılan ve gene *Altın Kafa* gibi üzerinde yazarın adı olmaksızın ve Bağımsız Sanat kitabevinde yayınlanan *Kent'in* (la Ville) daha güç ve daha kalabalık olan ilk değişiksi, Harcourt kahvesinde bir tür topluluk oluşturan genç yazar dostlarıyla (Marcel Schwob, Camille Mauclair, Jules Renard) ilişkisinin izlerini taşır.

Tardenois'da geçen bir dram, *Genç kız Violaine* (La Jeune Fille Violaine) Amerikan dramı *Değiş tokuş* (l'Echange), Çin dramı *Yedinci Günün Dinlenmesi* (le Repos du septième jour) ile *Altın Baş* ve *Kent'in* iki yeni değişiksinden oluşan ve 1901 yılında *Ağaç* (l'Arbre) adıyla yayınlanan kitabını Sembolizmin tiyatro alanındaki başyapıtı olarak kabul edersek haksız davranmamış oluruz. Claudel ayrıca, diplomat olarak bulunduğu Çin'de, Mallarmé'nin "görmeyi öğrenmek" ilkesini uyguladığı düz yazılar (*Doğu Bilgisi*, *Connaissance de l'Est*) da yazıyordu. Bu kitapla ilgili olarak Frédéric Lefèvre'e şunları söyleyecektir: "Bir alıştırma kitabı: Herhangi bir sözcük topluluğuna bir anlam veren dolu ve boş hanelerden oluşan yapay dantelaya, diplomatik şifre anahtarına benzetiyorum bunları."

Yeni yüzyılın başlamasıyla birlikte Claudel üst üste bir şiir kitabı (*Beş Büyük Od*, *Cinq Grandes Odes*), bir kuramsal kitap (*Şiir Sanatı*, *Art Poétique*), ve yeni bir oyun (*Partage de midi*) kaleme aldı. Bu üç yapıt yaşamış olduğu yakıcı tutkunun izlerini taşımaktadır. Ama bunlar, bizi bunaltan soruları yanıtlamak ve "bizi saran canlı ve devingen nesnelerde (...) bizim hayatımızı oluşturan iç tepiyi herhangi bir açıklama" getirmek için, aynı girişimi der getirirler. Claudel, "imge bir bütünün parçası değildir" diye yazarken sembolist öğretiyi yönünde yol almaktadır; Tanrı'nın imgesi olan ve aynı zamanda kendi varlığında evrenin imgesini taşıyan insan, dünyanın imgesini tanırsal düzeye aktarabilir ve her imgede görünmeyen gerçekliğin simgesini bulabilir.

Guy Michaud, Claudel'in daha önceki yapıtlarının "Art poétique" içerdiği öncüllerin uzun ve görkemli bir gelişimi" olduğu kanısındadır. Bir düşünce vermek amacıyla bile olsa, burada, olgunluk döneminin büyük dramlarına (*l'Annonce faite à Marie*, *Coûfou-taine Üçlemesi*, *le Soulier de satin*), aralarında en değerlisi la *Cantate de trois voix* olmak üzere şiir kitaplarına ve değişik konularda kaleme aldığı makalelerden özgür İncil yorumlarına kadar uzanan şaşırtıcı düzyazı toplamına değinmemizin olanağı yoktur. Bunlar hiç kuşkusuz Sembolizmin (eğer bu deyimle belli bir süreyle sınırlı bir akım belirtiliyorsa) dışına taşar, ama hepsi de bir dinsel Sembolizmin damgasını taşırlar: Çünkü Claudel'e göre, "simge aracılığıyla gerçekten ve özdeksel olarak Tanrı'ya gidilir".

G. Duhamel: *Paul Claudel*, Paris 1913 - F. Lefèvre: *Les sources de Paul Claudel*, Paris 1927 - J. Madaule: *Le génie de Paul Claudel*, Paris 1933 - V. Bindel: *Paul Claudel*, Paris 1934 - E. Frêche: *Etudes claudiennes*, Porrentruy 1943 - L. Gillet: *Claudel présent*, Fribourg 1944 - B. Hald: *Connaissance de Claudel*, Paris 1945 - *Comment lire Paul Claudel*, Paris 1946 - E. Francia: *Paul Claudel*, Brescia 1947 - J. Madaule: *Le drame de Paul Claudel*, Paris 1951 - M. Ryan: *Introduction to Paul Claudel*, Oxford 1951 - H. Guillemin: *Claudel et son art d'écrire*, Paris 1955 - H. Mondor: *Claudel*, Paris 1960 - P. Ganne: *Claudel*, Paris 1968 - P. Brunel: *Claudel et Shakespeare*, Paris 1971 - E. Francis: *Claudel*, Paris 1973.

(1) *Le verset*: Âyet; düzyazı biçiminde, ama uyumlu ve dizeimli tümcelerden oluşan şiir. (Çev.)

CORBIERE Tristan (Morlaix 1845 - Morlaix 1875). Fransız şair. Verlaine onu şöyle tanımlar: "Bir Brö-ton, bir denizci ve mükemmel bir küçümseyici". Morlaix yakınlarında doğdu, ağır bir romatizmaya yakalandığı için bırakmak zorunda kaldığı Saint-Brieuc lisesindeki "kafes hayatı"ndan yakındı. Doktorun tavsiyesi üzerine, 1863 yılında, "kuzeyin Nice"i Roscoff'a yerleşti, burada denizcilerle ilişki kurup öyküleriyle ilgilendi. Öylesine zavıftı ki denizciler kendisine "ankou", ölümün hayaleti, adını takmışlardı. 1971 yılında, iki dostunun, Kont Rodolphe de Battine ve onun "Herminie" adıyla anılan bulvar tiyatrosu aktristi sevgilisinin peşinden Paris'e gitti. Daha sonra, gerçek bir Parisli olmaya karar verip sakalını kesti, bıyığını kıvırdı ve büyük terzilerden bir dandy gibi giyindi. Şiirlerini toplayıp babasının parasıyla 1873 yılında, *les Amours jaunes* (Sarı Aşklar) adlı bir kitap yayınladı. Emile Henriot, kitabına bu adı veren şairin, zoraki (sarı) gülümseme gibi zoraki (sarı) aşk da vardır, demek isteyip-istemediğini merak ediyordu. Sarı aynı zamanda, Yahuda'nın, ihanetin, dekadansın (çöküşün), çürümenin ve ölümün de rengidir. Ve nihayet -bu kez küçümseyici ayrım

olmaksızın-, Brötanya'nın, "Armor'un sarı fundalıklar"ının rengidir. Kitap bir öndeysiye sonra yedi bölümden oluşmaktadır: *Ça, les Amours jaunes* (Bunlar, Sarı Aşklar), *Sérénade des sérénades* ("Serenatlar Serenadı"- sahte İspanyol aşk şiirinin yansılaması-), *Raccrocs* ("Mutlu Rastlantılar") - Aşk ve Paris izlenimleri şiirleri-), *Armor, Gens de mer* (Deniz İnsanları, *Rondels pour après* (Sonra için Rondeller). Kitabın mantıksal yapısının tarih sırasını sapmaya zorladığından söz edildi. Gerçekte simgesel bir düzen söz konusu: Corbière, Paris'te yaşadığı sırada kapıldığı Brötanya özlemini okura duyumsatmak istiyordu.

Böylece *Gens de mer* Corbière'in düşsel bir özyaşam öyküsü değeri ve gemi içinde kadının yer aldığı bir erkekler evreni görünümü kazanıyor. Görüldüğü gibi sembolist bir şirden çok sembolik bir şiir söz konusu. Zaten zamansal çelişki de var. Ama Corbière bürünsel (prosodique) bir özgürlük dersi, ve şairin şarkı yoluyla uykuyu baştan çıkarmaya çalıştığı (çünkü şarkı şairin yalnızlıktan kurtulması için elinde kalan biricik olanaktır) ve Huysmans'ın övgüsünü kazanan *Uykunun Duaları*'nda (les *Litanies du Sommeil*) olduğu gibi ses uyumsuzluklarına dayalı bir müziksellik dersi vermektedir.

Aralık 1874'te, bir dostu Paris'teki evinin döşemesinde kendinden geçmiş durumda buldu Corbière'i ve Dubois hastanesine götürdü. İflâh olmaz bir mizahçı olan Corbière buradan anababasına şunları yazdı: "Tabut yapılan Dubois'dayım". Gerçekten de birkaç ay sonra ölümle buluştu.

A. Arnoux: *Une âme et pas de violon... Tristan Corbière* Paris 1919 - René Martineau: *Tristan Corbière*, Paris 1925 - J. Rousselot: *Tristan Corbière*, Paris 1951 - A. Sonnenfeld: *L'oeuvre poétique de Tristan Corbière*, 1960.

CROS Charles (Fabrezean 1842 - Paris 1888). Fransız şair. Aynı zamanda bir uzman (İbranice ve Sanskritçe öğrenmişti), bir bilgin (kimya ve tıp okudu), bir mucit (gramofonu Edison'la aynı zamanda keşfetti, renkli fotoğrafın ilkelerini buldu), bir müzisyen ve empresyonist ressamların dostuydu. Her koltuğunda ikiden fazla karpuz vardı:

Her şeyi düşledim, söyledim, ülkemde
Çalgısını çaldım lirin, havanın ve ateşin.
Duyabildiler beni, okuyabildiler hem de.
Ve uyumaya gitti insanlar, şaşkın.

Verlaine 1871 eylülünde Rimbaud'yu karşılamak için Doğu Garı'na gittiğinde onun yanındaydı. Toplantılara ve vızgelirci⁽¹⁾ albüme, Vilains Bonshommes (Kötü herifler) ve daha sonra Subilgenleri'nin (Hydropathes) toplantılarına katıldı, Paris Yüksek

Sosyetesinin gece eğlencelerinde şiirlerini okudu, *Chat noir*'ın (Kara Kedi) ilk meddahi oldu: Yani Charles Cros'un krallığı bohem hayatıydı ve bu hayatı metresi Nina de Villard'ın evinde de sürdürüyor, olmadık maskaralıklar, şaklabanlıklar yapıyordu.

Bununla birlikte, bu coşkulu ve ayrıksı güneyli gerçekte bir yalnızlık şairiydi. *Sandal Ağacından Sandık* (le Coffret de santal) adlı kitabında (ilk baskı, 1873; ikinci baskı, 1879) yer alan düzyazı metinlerinden birinde, "Herkes evinde,encil ve derin bir uykuya daldığı zaman, işte o zaman, "soğuk saat"te, "tam gerçek geceyarısı"nda ortaya çıkan korkuyu betimler: Yapay bir yaşamın başdöngüsünde,absent denizinde, her zaman kararsız bir düşüncenin girdabında yokolmak korkusudur bu.

Güllünc bir monolog olan *İslenmiş Ringa* (le Hareng saur, "Çiroznâme") dışında kitap farkedilmedi. Bununla birlikte, "Aşırı temiz ve son derece ince duyguları yanyana getirirseniz, bir çocuk yüreği gibi ince, yabani, tuhaf, zengin ve yalın mücevherler bulursunuz bu kitapta, böylesine bağımsız ve hercai gönüllü bir yazının üzerine ille de bir etiket yapıştırmak isteniyorsa, ne klasik, ne romantik, dekadanlığa eğilimi olsa da, ne de dekadın dizelerdir bunlar", derken haklıdır Verlaine.

P. Verlaine: *Charles Cros*, Paris 1866 - E. Raynaud: *La bohème sous le second Empire, Charles Cros et Nina*, Paris 1930 - J. Brenner et J. Lockerbie: *Ch. Cros*, 1955 - L. Forestier: *Ch. Cros*, 1969 - D. Kranz: *Ch. Cros*, 1973.

(I) *l'Album zutique*: Herşeye "Vızgelir", "Allah belâsını versin" diyen bir edebiyat topluluğu. Bununla ilgili album. (Çev.)

D'ANNUNZIO Gabriele (Pescara, Abruzzes 1863 - Carcagno 1938). İtalyan yazar. Hareketli yaşamı dedikoduları renklendirdi: İlişkilerinin sayımını yapmak, esin perilerinin adlarını sıralamak, savaş serüvenlerinin, siyasal bağlantısının üzerinde durmak, Victorial'in görkemini betimlemek, D'Annunzio ile Sembolizm arasındaki ilişkiyi pek açıklayamaz. Guy Tosi'nin de değindiği gibi, "Sembolist tutku"nun onun üzerinde yaptığı etkiden söz etmek hiç kuşkusuz daha doğru olur.

D'Annunzio sanat yaşamına Sembolizmle başladı. Carducci'nin *Barbar Odlar*'ına çok şey borçlu olan ilk kitabı *İlkbahar*'da (Primo Vere), on yedi yaşındaki bir delikanlının alışılmamıştan çok olağanüstü yeteneği göze çarpar. Aynı şekilde, onu halka tanıtan *Yeni Şarkı* (Canto novo) adlı kitabı, güneşe ve denize büyük bir ilâhi gibidir. *Gülün Romanları*,



Gabriele D'Annunzio'nun Portresi. 1900

Şehvet Çocuğu (Il Piacere, 1889) gibi ilk romanlarının olağanüstü bir aktarımını verdikleri sosyetik yaşamı ve fırtınalı tutkuları, daha sonraki yapıtlarında da görülür: *Intermezzo*, *Isaotta Guttadauro*, *Gerçekleşmeyecek Düş.* Sonucu yaptın üzerinde durmak gerekir. "Estetiko-afrodisiak (Estetik-şehvet verici) korkunç bir gerçekleşmeyecek düşün oyuncağı" olan *Şehvet Çocuğu*'nun kahramanına bağımlıdır bu yapıt. Ve kitapta, romanın kahramanı Andrea Sperelli'ye ithaf edilmiş uzun bir şiir vardır. Şairin sanatında yen bir soluk olan bu dizeler D'Annunzio'nun Sembolist yıllarını (1890-1893) başlatırlar. Şair sayısız okumalarından ve etkilennemelerinden, Fransız edebiyatından, Gautier, Huysmans, Péladan, Baudelaire ve Verlaine'den ganimetler devşirdi ve hattâ kimi zaman bu etkiler açık-seçik görülür.

D'Annunzio'nun Sembolist öğretinin gizlerine ulaşmış olduğu söylenebilir mi? Sözel yöntemler her zaman biraz yanıltıcıdır onda. Kendini esrikleştirdiği için, o zamana kadar, şiirsel söz "kutsal"dı ona göre. *Cennet Üzerine Şiirler*'de bir "gizemli ve derin nesne" olarak söze başvurduğu ve bunların "gizem" ve "korkunç gücü"nü dile getirdiği zaman, bir tür şiirsel narsizme boyun eğmiyor mu? Bununla birlikte, Guy Tosi'nin de işaret ettiği gibi, sözcük yalnızca saf güzelliğin değil, ama aynı zamanda kurtarıcı ve derin yaşamı ortaya çıkartabilecek bir sanatın da hizmetindedir:

(...) en büyük olabilir misin benim için
büyük ırmaklar arasında ve götürülebilir misin
duru, düşüncemi Yaşamın ortasına kadar.

D'Annunzio'nun gizem anlayışı, Maeterlinck'in *Serres chaudes*'unu okuyarak gelişmiştir. *Gülün Romanları* bunu doğrulamaktadır. Sperelli doğa görünümünde, "bir simge, bir belirge, bir işaret ve iç labirentlerde kendisine kılavuzluk eden bir muhafız takımı" görür. *Ölümün Utkusu*'nun kahramanı Georges Aurispa, "gizeme eğilimli, simgeler ormanında yaşamaya yatkın dinsel bir ruh"a sahiptir. Hiç kuşkusuz, çoğu zaman, mekân ile ben arasında, "gizemli ilişkiler ile nesnelerin görünen yaşamı, isteklerin ve anıların özel yaşamı arasında" bir uyum söz konusudur. Bununla birlikte, D'Annunzio'nun evrensel benzeşim düşüncesine kadar yükseldiği olur:

Bak. Bütün düşüncelerini sana teslim ediyor toprak. Oku. Görünen kılıklarıyla hiçbir zaman açıklamadı düşüncelerini. (Güneşi güpegündüz benden saklamadığından bu yana artık okuyabiliyorum onları). Bak nasıl da uyuyorlar kendi düşüncelerinde. - Peki, biz ne yapacağız şimdi?

Bununla birlikte D'Annunzio, Mallarmé'ci bir arayışa katılmadı. Zaten, Nietzsche'ci yanı kısa zamanda ağır basmaya başladı. Bu etki daha *Ölümün Utkusu*'nda (Trionfo della morte) ortaya çıkıp 1894'ten itibaren egemenlik kurdu. Yeni romanlarında (Kayalıklarda Bâkireler, Ateş, Belki Evet, Belki Hayır) üstün insanın çeşitli görünüşleri betimlenmektedir. D'Annunzio, kendisini Duçe'nin (Mussolini) yönlendirdiği tiyatrodan, gerçeği bulgulamak için ortak ahlâkın kurallarını parçalayan insanların çabalarını sahneye getirmeye çalıştı. *Övgü*'deki (Laudi) gösterişli şiire gelince, "insanüstü" olmayı amaçlamaktadır bu şiir. *Cennet Üzerine Şiirler*'den itibaren düzgün söyleyiş daha gözüpек olmuştur. D'Annunzio, taşkın ululamalarına daha yatkın olan özgür konuşğun kaynaklarını keşfetti bu sırada. *Maia* (1903), *Elektra* (1904), *Alkyone* (1905), *Merope* (1912) ve *Asterope* adlı beş (yedi olmaları gerekiyordu) kitabı D'Annunzio'ya bir ikinci Sembolizm niteliği getirmişler midir? Hiç düşünmemiş olsa da, nesnelerin saf özünü araştırmaktan hiç bu kadar uzaklaşmamış görünüyordu. Guy Tosi'nin de yazdığı gibi: "Mallarmé çabalayıp dururken, felsefi simge anlayışını bırakan D'Annunzio, yüzyıl sonu estetiğinin allegorik ve sembolik temalarına dönüş yapmaksızın, olağanüstü söylencelerinin peşine düşüyordu. Bunu yaparken, kimi zaman kösnül, kimi zaman sezgisel ve tasalı, ama hiçbir zaman soyut olmayan şair kişiliğine boyun eğiyordu."

G.A. Borgese: *Gabriele D'Annunzio*, Napoli 1909 - F. Flora: *Gabriele D'Annunzio*, Napoli 1926 - A. Meozzi: *Gabriele D'Annunzio*, Pisa 1930 - G. Antona-Traversi: *Vita di D'Annunzio*, Florence 1933 ve 1943 - L. Russo:

Gabriele D'Annunzio, Torino 1938 - F. Gatti: *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Florence 1956 - A. Doderet: *Vingt ans d'Amitié avec D'Annunzio*, Paris 1956 - T. Antongini: *Quarant'anni con D'Annunzio*, Milano 1957.

DARİO Rubén (Metapa 1867 - León 1916). Asıl adı Félix Rubén Garcia y Sarmiento olan Nikaragualı şair, Sembolizmin, daha doğrusu İspanyol dili çevresi içinde kalacak olursak modernizmin en iyi temsilcisidir Güney Amerika'da. Kreol olmasına karşın herhangi bir ırk kompleksi olmadı, ama Salinas'ın dediği gibi "Paris kompleksi" vardı: Fransız edebiyatıyla beslenen şair, gazetecilik yaparak Latin Amerika'yı dolaşırken hep bu düşünsel Eldorado'yu düşünüyor gibidir. Bunca istediği yolculuğu yapmak, Remy de Gourmont, Moréas ve özellikle Yanıt (Responso) adlı şiirinde (1896) yücelttiği Verlaine'i ziyaret etmek için 1893 yılına kadar beklemek zorunda kaldı.

Baba ve görkemli usta, göksel lirci,
Sen, büyüleyici tınıyı veren
Olimpik çalgıya, kır kuşuna.
Pan oğlu! Sen, koroyu yöneten Pan
Kederli ruhunun sevdiği kutsal revakta
Boru ve davul sesleri arasında.

Rubén Dairo'nun Portresi: R. Martinez



Buenos Aires'te dört yıl konsolosluk görevinde bulunduktan sonra, 1898 yılında İspanya'ya gitti ve buradan da 1900 yılında Fransa'ya geçti. Tıpkı Güney Amerika'yı dolaştığı gibi Avrupa'yı da dolaştı. 1906 yılında Nikaragua'nın İspanya orta elçisi oldu. Bu görevinden alınca 1910 yılında Paris'e gitti. 1914 yılında Amerika'ya döndüğünde sağlığı kötü durumdaydı. Bu ebedi göçebe, yurduna döndükten iki yıl sonra öldü. Bu arada kendi yazdığı özyaşamöyküsünü, Kendi Kaleminden Ruben Dario'nun Yaşamı'nı (la Vida de Rubén Dario escrita por el mismo) yayınlamak olanağı buldu (1916).

Gök'le (Azul) ünlenmeden önce (1888) üç şiir kitabı yayınlamıştı. Bu kitapla "Fransız kafalı" şair çıktı ortaya. Aşırı baygın ve düşüçü bir romantizmin aşırılıklarına karşı çıkan Dario, sanat için sanat ve Parnas şairlerinin yoluna girdi. Yalın ve kısa, son derece ahenkli dizelerin, parlak imgelerle örgülenmiş yapılarla, yirmi bir yaşındaki bir şairin istek ve duygularını dile getirdiği bu kitapta sembolistlerden çok Catulle Mendès yakındır. *Dindişi Düzyazılar*'da (1896, *Prosas profanas*) modernizme yöneldi. "Sonsuz bir melodi" yaratmak amacıyla Verlaine'in *Fêtes galantes*'inin ve aynı zamanda Théophile Gautier'in *Gris Majör Senfonisi*'ye dönüşen *Symphonie en blanc majestue*'ünün müzikal önerilerini uyguladı. Dario'nun özgünlüğü ince epikurosculuğunda ve erotizminde kendini belli eder. Teması, *Yaşam ve Umut Şarkıları*'nda (Cantos de vida y esperanza) zenginleşti. Kendisinin de belirttiği gibi "sonbaharın özlerini ve özlerini barındıran" bu şiirler sembolist mitolojiye -örneğin *Kuğular*'da Leda çağrıştırması- boyun eğmeler, ama aynı zamanda, Amerika'nın yazgisından kaygılanan Dario'ya da tanıklık ederler. Bu çarpıcı tanıklığa *İyimserin Selâmı*'nı (Salutacion del optimista), *Kristof Kolomb'a Övgüyü* (A Colon) ya da *Roosevelte* adlı şiiri örnek gösterebiliriz:

(...) Amerika

kasırgalarda titreyen ve yalnız aşkla yaşayan Amerika,
Sakson bakışlı ve barbar ruhlu insanlar,
yaşıyor Amerika. Ve düş görüyor. Seviyor ve titiyor;
güneşin kızıdır Amerika.
Dikkat edin. Yaşıyor o, İspanyol Amerika,
İspanyol aslanın bin göçebe yavrusu.
Tanrı adına, Roosevelt,
korkuncu nişancı ve güçlü avcı olmak gerek
tutmak için bizi demir pençelerinizde.

Söyleyiş Dario'nun son kitaplarında (*Göçebe Şarkı*, 1907; *Güz Şiiri*, 1910) daha düş kırıklığı içindedir, ama kesin bir adım atılmıştır. Yalnızca İspanyol şiiri kurtulmuş değildir bağlarından, modernizm de Avrupa öykünmesi engelden kurtulup özel bir zaman

ve mekân deyişi bulmuştur. Pierre Darmangeat'ın da yazdığı gibi, Dario "yüksek düzeyde evrenselligi sayesinde, İspanya İspanyolları'na bir Amerika İspanyolu'nun şu benzersiz mesajını ulaştırmaktadır: Tepeden tırnağa Amerikalı ve İspanyol kalarak, Avrupa şiirinin teknik ve temalarını bilen bir şiir. Küçük kardeş, gücün amansız baskısından kurtulduktan sonra, iki İspanyol dünyanın şiirsel dayanışmasını sağlamlaştırmaktadır." (*Introduction à la poésie ibéro-américaine* (İberik-Amerika Şiirine Önsöz), P. Darmangeat ve A.D. Tavares Bastos, *Le Livre du Jour*, 1947).

A. Gonzales Blanco: *Rubén Dario*, Madrid 1910 - T. Caestro: *Rubén Dario, El Ombre y il poeta*, L'Avana 1916 - E.K. Mapes: *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Dario*, Paris 1925 - F. Contreras: *Rubén Dario, Su vida e su obra*, Barcelone 1930 - J. Cabezas: *Rubén Dario*, Madrid 1943 - P. Salinas: *La poesia de Rubén Dario*, Buenos Aires 1948 - F. Lopez Estrada: *Rubén Dario*, 1971.

DOWSON Ernst Christopher (Lee, Kent Kontluğu 1867 - Catford 1900). İngiliz yazar. Çocukluğunun ve delikanlığının büyük bir bölümünü verimli ana-babasının yanında yurtdışında geçirdi. Sonra, 1886 yılında, Oxford'un Queen's College'ına girdi ve kendisini kısa zamanda yıpratıcı sefih bir hayat yaşamaya başladı. İki yıl sonra çalışmak zorunda kalınca, Londra'ya yerleşip şiir ve hikâyeler yayınladı. Manzumeciler Derneği'ne katıldı, ama giderek ser-serilik ve içkiye teslim oldu. Babasının ölümü, annesinin intiharı, sevdiği Adelaide Foltinowicz'le evlenmesi, 1897 yılında yaptığı bir başka evlilik ve hastalığı kötü yazgisını hızlandırdı.

Poe, Baudelaire, Swinburne ve Verlaine'in etkisinde kaldı Dowson. Özgün deyişi, iğrenç bir dünyada koruduğu çok saf bir idealizmden kaynaklanmaktadır. Arthur Moore'la birlikte romanlar (*Maskelerin Komedisi* 1893, *Adrian Rome*, 1899), bir öykü kitabı (*İkilemler*, 1895) yazdı ve özellikle şiir kitapları bıraktı: *Şiirler* (1896), *Bezeler* (1899). Dowson'un şiirlerinin çoğunluğu umutsuzca sevilen bir gençkıza seslenirler, bir sevgi ve melankoli ortamında geçerler. İnsan uzun güne ancak sabır ve tevekkül sayesinde katlanabilir.

Şiiri, Rodenbach ya da Mikhael'in şiirini anımsatır. Özellikle Verlaine'in şiirine yakın olmayı amaçlar. Sahne fantezisi *Dakikanın Soyтары*'nı (1897) açık bir şekilde Verlaine'den esinlenmiştir. *Amor Profenus* gibi bir şiir bu yakınlık hakkında bir fikir verebilir.

Belleğin sınırları ötesinde,
Tansal bir fundalıkta, gizemli,
Bir günsonu buluştuğumuzu düşledim
ve şaşıp kaldığımızı o eski aşkımda.

Rastlantıyla buluşmuş, çok olmuş ayrılışı,
Dolaşıyorduk gecenin indiği yamaçlarda.
Konuşmaya çalışıyorduk yüreğin eski diline
Ah ne yazık! o zavallı gölgeler!

V. Plarr: *Ernst Dowson*, London 1914 - A. Huxley: *The English Poet, Ernst Dowson*, London, 1918 - T.B. Swann: *Ernst Dowson*, 1965.

DUJARDIN Edouard (Saint-Gervais, Loir-et-Cher 1861 - Paris 1949). Fransız yazar. Jean Thorel'in de dediği gibi, Sembolizmin "sonuna" kadar giden öncüsü. Wagnerizmde de sonuna kadar gitti (Teodor de Wyzewa ile birlikte *la Revue Wagnerienne*'i kurdu). Tinsel bir yaşama yönelik coşkuyu ve "insanlığın ebedi trajedisi"ni somutlaştırmak istediği geniş kapsamlı bir üçleme olan *Antonia'nın Destanı* ile sembolist tiyatro tasarısında da sonuna kadar gitti. Şiirin, kapisını araladığı ve onun kendisini adadığı Hristiyanlık gerçeklerinde de sonuna kadar gitti.



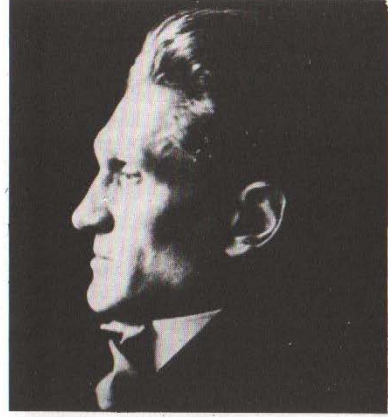
Edouard Dujardin'in Portresi: Félix Vallotton

Yazın tarihinde bir başlangıcın Dujardin'in bir kitabında yer alması çok ilginçtir: İç monolog, onun *Defneler Kesildi* (1887) adlı küçük romanında ilk kez kullanıldı.

P. Morisse: *Edouard Dujardin*, Paris 1919.

GEORGE Stefan (Büdesheim, Rheinland 1868 - Lorcarno yakınlarında Minusio 1933). Ailesi Katolik

kökenli bir Alman şair. Darmstadt kolejinde öğrenim gördü. Genç yaşta yurt dışına çıkıp 1889 yılında Paris'e gitti. Burada sembolist çevrelere girdi ve özellikle Mallarmé'ye yaklaştı. O sırada ancak bir kitap yayınlamıştı: *Abece Kitabı*. (Die Fibel). Esin kaynağı ve biçim bakımından oldukça geleneksel ya-



Stefan George'un Portresi.

pılı bir derlemeydi bu kitap. George, rakip topluluklar arasındaki tartışmalara katılmaksızın, Fransız şiirinden süsüz çağrışımı niteliği ile içerikliğin gücünü aldı. Verlaine ona, "basit bir flütün en derinlerde bulunan şeyleri insanlara açılmaya yeteceği"ni öğretti. Bütün gerçek sanatçıların "ancak bir bilen kişinin yüce amaçlarını keşfedebileceği bir tarzda sözcüklerini düzenlediği"ni Mallarmé'den öğrendi. Özellikle Baudelaire onun düşüncelerinde derin bir iz bıraktı. Daha sonra George'un eşsiz bir *Elem Çiçekleri* (Fleurs du Mal) çevirmeni olduğu görülecektir.

1890 yılında yayınlanan *İlâhiler* (Hymnen), George'un sanatının temel niteliklerini ortaya çıkardı: Bu "uçucu şiirler" yalvaç ağzıyla konuşmakta ve şair kutsal kipi dile getirmektedir. Sanat yapıtlarının oluşumu konusunda yaptığı seçim ("Bir Angelico") ve birçok hac yolculuğu (henüz hangi yöne olduğunu bilmemektedir) yapmak arzusu bu kitapta yer almaktadır. 1891 yılında *Hac Yolculukları* (Wallfahrten) adlı yeni bir kitap yayınladı. Bu kitapta, dingin bir yaşam gereksinimini, ama aynı zamanda, kristal bir dünyada varlıklara ve nesnelere egemen olmak arzusunu dile getirmektedir şair. Kilit taşı bu ilginç ve bu katılgın simgesi durumundadır:

Soğuk çelikten olsun istedim
Sağlam ve cılılı toka.
Oysa kuyunun dibindeki damarda
Yoktu böyle bir maden
Dökümde işe yarayacak.

Olsun! Ne istediğimi biliyorum ben:
Garip, kocaman bir şemsiye çiçeği sanki
Kalıba dökülmüş bir altın parlıtısında
Ve mücevherlerin görkemli parlıtı.

Roma imparatoru olan Suriyeli Elagabal (Héliogabale) dekadansın en önemli kişilerinden biridir. George bu kişiliği 1892 yılında (*Algabal*), Baudelaire'in daha önce, ilkbahar nedir bilmeyen bahçeleriyle bir yeraltı sarayı olarak betimlediği şu "değerli taşlar tüneli"nin altında, gururlu ve yalnız, egemen ve kısırsıstencin simgesi olarak seçti.

1892 yılı şairin yaşamında ve sanatında bir dönüm noktası oldu. Ekim ayında, güzellik ve tinselliğin ilke olarak benimsendiği ve çevresinde bir özel topluluk oluşturan *Sanat İçin Sayfalar* (Blätter für die Kunst) adlı bir dergi kurdu. Ayrıca, George için bedensel ve tinsel bir bunalım yılıdır. *Çoban Türkülerinin ve Övgülerin, Efsanelerin, ve Şarkıların ve Asma Bahçelerin Kitabında* (*Die Bücher der Hirten und Preigedichte, der Sagen und Sänge, und der Hängenden Gärten*, 1895) ve *Ruhun Yılında* (*Das Jahr der Seele*, 1897) bu yılgınlık duyumsanır.

Kısa bir süre sonra, Holbein, Goethe, Jean-Paul, Nietzsche gibi ulusal örnekleri benimsedi ve daha ustalıkla bir kitapla (*Hayatın Halısı*, *Der Teppich des Lebens*, 1899) kötümserliğinin üstesinden geldi. Melek, uzun bir öndeysiye, başkalarının açılış mustulayan bir uzlaşma ve eylem mesajı getirmektedir. Ya da bu açılış bir Başkasına yöneliktir: Genç Maximin ve onun kendisini bilinmez bir amaca yönlendiren akıl almaz yazgısına. *Yedinci Halka'da* (*Der Siebente Ring*, 1907) ve *Bağdaşma Yıldızı'nda* (*Der Stern des Bundes*) onu yeni bir Mesih olarak yüceltti.

Bu yandaş bir efendidir, bu doğaüstü varlık bir insandır, ama dünyaya tanrısal ve vahiy getirmektedir. Demek ki, söyleyiş değişikliğine karşın, eski arayış devam etmektedir. George, *Maximin'in Önsözü'de*, "Bizim, olayların özünde bulunan basit bir şeyden heyecanlanacak ve bize nesneleri tanrıların gördüğü gibi gösterecek birine gereksinimimiz vardı", diye yazıyordu.

Artık yalnızca yandaşları (tilmizleri) arasında yaşayacak olan George kendini onlara adayacaktır. Savaşın çalkantısında ve onu izleyen Almanya'nın karanlık yıllarında, zinciri kırabilecek ve yıkıntılar üzerinde Düzeni kurabilecek "Gerçek İnsan"ın gelişini

çabuklaştırmak istedi. *Yeni Egemenlik'te* (*Das neue Reich*, 1928), yanlış yere nasyonal sosyalizmle karıştırılan katı bir milliyetçilik dile gelir. Ama kısa bir süre sonra, Üçüncü Reich döneminde, bir mistik topluluk, bir görünmez kilise, gelecek felâketlerin ötesinde, şairin yönetiminde dünyayı kurtarmaya çalışacak bir seçkinler birliği düşleyecektir. Sessizce hizmet etmeyi öğrenmek ama şunu bilmek gerekir:

Varlığın uyanması için bir büyü gerekir.
(*İnsan ve Din adamı*)

Gerçekte, 1938 yılında Locarno'da ölen şairin tuhaf bir kişiliği vardır. Yapıtı, aynı zamanda, hem keskin bir yörüngesi, hem de Sembolizmle kurulan ilişkinin öyle kolayca koparılamayacağını kanıtlayan bir almasıklıkta ortaya çıkartıyordu. Nietzsche için yazdığı ve 1900-1901 yıllarında *Sanat İçin Yapraklar'da* yayınlanan ve daha sonra *Yedinci Halka'ya* giren şiirle başlayarak, Zerdüş'tü (Zaratustra) anımsatan çağrılar yaptı. Ama, solgun nitelemesi hâlâ kullanılmakta ve güller ile altın, "soluk kesen öpüşmeler" ve duyular şenliği için dekor oluşturmaktadır. Maximin, belki de, ilkbaharın soluğunun önünde giden ve "solmamış gülleri kurtarabilecek", ve özel bir gerçeklik arayışında, çok solgun bir Sembolist görünümünden daha gerçek bir sembolizme geçirebilecek kişidir. Çünkü, Maurice Boucher'nin de belirttiği gibi, "Stefan George'un şiiri, bütün devinimlerin devinimsiz ve ölümsüz aynası olan değişmez'e yönelmiştir" ve Üstad, "dünyanın bütün görüntülerinde ve tinin düşlerinde, mağaranın duvarlarında yalnızca gölgelerini ve yansımalarını gördüğümüz ebedi gerçeklikleri ele geçirmek ve devinimsizleştirmek istemiştir."

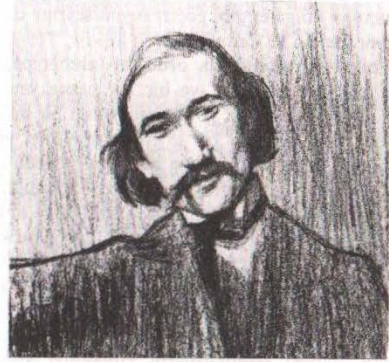
L. Klages: *Stefan George*, Berlin 1902 - S. Kavereau: *Stefan George et R.M. Rilke*, Berlin 1914 - A. Pellegrini: *Stefan George*, Milano 1924 - E. Morwitz: *Die Dichtung Stefan George*, Berlin 1948 - E. Salin: *Stefan George*, 1954 - K. Hildebrandt: *Erinnerungen an Stefan George*, 1965 - M. Durzak: *Stefan George*, 1974 - P.W. Guenther: *Stefan George und die bildenden Künste*, 1973.

GHIL Ren  (Tourcoing 1862 - Niort 1925). Fransız şair. Asıl adı Ren  Guibert. 1885 yılında, Belçika'da yayınlanan *la Basoche* adlık dergide, simge (sembol) ve telkin edici şiir-m zik kavramını ilk kez uzlaştırdığı "M h r m n Altında" başlıklı bir dizi makale yayınladığı zaman, Mallarm 'nin sadık ve s z dinler tilmizi olduğunu, olmak istediğini s yliyordu. Aynı yıl yayınladığı *Ruhların ve Kanın Efsanesi'*ne Mallarm  havası egemendir. Mallarm 'nin  ns z yle yayınlanan *Trait  du Verbe* (1886) b y k yankı uyardı. Bu kitapta bazı temel ilkeler karmaşık ve kaba



René Ghil'in Portresi: Félix Vallotton. 1896-1898

GIDE André (Paris 1869 - Paris 1951). Fransız yazar. Dadacılar tarafından "sotie"leri (bunların en önemlileri *Vatikan'ın Zindanları*'dır, les Caves du Vatican) için, "düşüncelerini yaşadığı" (eşcinsellik ve sömürgecilik üzerine düşünceleri) için Sartre tarafından alkışlanan Gide, başlangıçta Mallarmé'nin dinleyicisi ve çok sadık bir sembolist idi. Burada söz konusu olan *Narkisos'un Kitabı*'nın (Traité du Narcisse) Gide'idir.



André Gide'in Portresi: H. Bataille

bir biçimde açıklanmışlardır: Sözcüklerin hem anlam, hem de ahenk bakımından tam değerlerinde kullanılması; evrenin düzenini simgesel olarak yenden üreten bir şiirin yaratılması. René Ghil, Rimbaud'un *Sesliler* şiirinin izinden giderek renkli iştme ve sözel çalgılama kuramı öneriyordu. Daha sonra, evrim ve rasyonel (ussal) Tanrı kavramını keşfeden ve Helmholtz'un fizyolojisinde kendi sezgilerinin bir doğrulamasını bulan Ghil, Traité'nin ikinci baskısında (1888) yer alan ve Mallarmé'nin kendisinden ayrılmasına yol açan yeni düşünceler geliştirdi. *Sanat İçin Yazılar* (Ecrit pour l'art) dergisini kuran Ghil giderek kendi "felsefi-çalgısal" okuluna kapandı ve *Bilimsel Şiir Üzerine*'de (1909) açıkladığı kuramını kabul ettirmeyi başaramadı. Kurmanın uygulamalarına gelince, bunlar çok katı ve hayal kırıcı görünümündedirler: *le Geste ingénu* Safça Davranış), "çalgısal ve uyumsal güçlere bütün hızlarını verme"yi amaçlayan bu "Uvertür ve Finalli Yirmi Sekiz Şiir" basit öykümlü uyumun ve saf imge oyunlarının ötesine pek az geçebildi.

Ghil, 1923 yılında yayınlanan anılarına (*Tarihler ve Yapıtlar*, les Dates et oeuvres) yazdığı önsözde, kendisine göre, Fransız Sembolizmi'ni ikiye ayıran akımları belirler ve karşılaştırır: "Kimilerine göre, idealist Ben, görüşlerin maddesizleştiği benzeşimlerde, simgesel birliğin saf ve olumlu ideasını vermek savındadır; kimilerine göre ise, materyalist Ben, Bilimden, bir bireşimin nesnel heyecanını sağlayan olgusal ilişkiler istemektedir." Ama ikinci akım belki de yalnızca kendisinden ibaretti.

W. Theile: René Ghil, 1965.

"Uzès'li bir baba ile Normandiyalı bir anadan doğan", iki taraftan da Protestanlıkla kuşatılmış olan Gide, öğrenime başladığı Alsas okulunda yazar olmaya karar verdi. Pierre Louis'nin (geleceğin Pierre Louÿs'ü) arkadaşıydı, daha sonra uzun süre yazışacağı Valéry ile tanıştı. Sıkıntılı bir gençlik yaşadı: Kuzini Madeleine'le paylaştığı mistik iç dökme ile "başkalarına benzemediği"nin keşfi arasında bölündü. Bu savaşım, kendi benzeri ve yapının kahrmanını olan André Walter'in savaşımıdır: André Walter her bozgundan sonra, "Temizim ben, temizim ben, temizim ben" diye haykırır. Sembolist çevrelerde roman sanatı pek tutulmamıştır; buna karşın, bir şiir kitabıyla tanınmak önemlidir. Bu nedenle, Gide'in günah çıkarması olan *André Walter'in Defterleri*'ni (les Cahiers d'André Walter, 1891), *André Walter'in Şiirleri* (Poésies d'André Walter) izler.

Narkisos'un Kitabı Paul Valéry'ye adanmıştır ve altbaşlığı "Simges Kuramı" dır. Bu düşünce Gide'in aklına, yerel söylenceye göre İngiliz şair Young'un kızı Narcissa'ya ait olduğu rivayet olunan bir mezarın başında Valéry'yle birlikte oldukları sırada, Montpellier botanik bahçesinde geldi. Gide bu kitaba özellikle 1891 yılında çalıştı. Onun Narkisos'u Cenet'i, "ahenkli ve gerçek biçimlerin uyumlarını zor-

lanmadan bulguladıkları; her şeyin olduğu gibi göründüğü; kanıtlanmanın yararsız olduğu İdealar Bahçesi'ni düşlemektedir." Adem, logaritmik ağaç Yğdrasil'in bir dalını tutmak hatasını işlemiştir: Adem'in kaburga kemiklerinden bir kadın dünyaya gelirken zaman yerini almakta, ve ağacın dibinde duran Kutsal Kitabın sayfaları ortalığa saçılmaktadır: "Bilinmesi gereken gerçeğin okunduğu çok eski Kitap'ın yırtık sayfaları"nı sofaa toplamak şairlerin görevi olacaktır.

Narkisos geriye dönüp bakmamakla hata işlemiştir, uçuşan gölgeler gibi geçen suyun seyrine dalmıştır. Şair, bakan ve Cennet'i gören kişidir: "Ne yarattığını bilen şair, kendi ilk örneğini (archétype) bulmak için, her nesnede -ve bir tek nesne yeterlidir ona- simgeyi keşfeder; görünüşün onun bir bahanesinden, onu gizleyen bir giysiden, din dışı gözün üzerinde takılıp kaldığı ama bize onun orada olduğunu gösteren giysiden başka bir şey olmadığını bilir." Sanat yaptı, şiir, öngün İdea'nın (l'Idée antérieure) yeniden canlandığı bir kristaldir. Louÿs bu kitapta kendi *Credo'sunu* (amentü, ilke, inanç) buldu. Ve gerçekten de, bu Platoncu inanç açıklaması kendi saflığında sembolist öğretiyi açıklığa kavuşturmaktadır. Gide, "Göstermek için yazıyoruz", diye yazdığı zaman, deymi sembolistlerin kullandığı anlamda kavırıyordu: Biçimlerin gerisinde bulunan gerçekleri "bulgulamak" anlamında kullanıyordu. Ona kalan belki de kendini bulgulamak ve kendini kendinde bulgulamaktı.

S. Braak: *André Gide et l'âme moderne*, Amsterdam 1923 - P. Souday: *André Gide*, Paris 1927 - Ch. du Bos: *Le dialogue avec André Gide*, Paris 1929, 1961 - L. Pierre-Quint: *André Gide, sa vie, son oeuvre*, Paris 1932, 1952 - E. Gouiran: *André Gide Essai de psychologie littéraire*, Paris 1934 - M. Sachs: *André Gide*, Paris 1936 - A. Pellegrini: *André Gide*, Florence 1937 - P. Archambault: *Humanité d'André Gide*, Paris 1946 - L. Thomas: *André Gide: The Ethic of the artist*, London 1950 - C. Mauriac: *Conversation avec André Gide*, Paris 1951 - R.M. Albers: *L'odyssée d'André Gide*, Paris 1951 - K. Mann: *André Gide*, 1966 - G.D. Painter: *André Gide*, 1968 - P. de Boisdeffre: *André Gide*, Paris 1970 - A. Anglès: *André Gide et les débuts de la Nouvelle Revue française*, Paris 1978.

GOURMONT Remy de (Bazoches-en-Houlme, Orne 1858 - Paris 1915). Fransız yazar. Sembolist dönemin en iyi eleştircilerinden biri. Yazın yaşamına 1886 yılında, *Merlette* adlı yankı uyandırmayan bir romanla girdi. Meraklı mizaçlı, özgün, derin bilgiye düşkün bir insanlı, *Mercur de France* dergisine katkıda bulundu. *Sixtine* (1890) adlı romanıyla, zamanın karmaşık duyarlılığının ve değişik düşünce akımlarının geniş bir özetini verdi. Başka romanlar (*le Pêlerin du Silence*, 1896; *Une nuit au Luxembourg*,

1906; *Un coeur virginal*, 1907), tiyatro oyunları (*Lilith*, 1892; *Théodat*, 1893), şiir kitapları (*Hiéroglyphes*, 1894; *Oraisons mauvaises*, 1900; *Divertissements*, 1913) kaleme aldı. Ama bu her şeyden elini



Yatan Figür, İdealizm için. Charles Filiger'in illüstrasyonu

etğini çekmiş insanın gözde anlatım aracı denemeydi. Denemede geniş kültürünü sergiledi (*Promenades littéraires*, 1904-1913; *le Latin mystique*, 1892); denemelerinde aynı zamanda sert ve kösnül kişiliğin tuhaflıkları duyumsanır (*Physique de l'amar*, 1903; *Lettres d'un satyre*, 1913; *Lettres à l'Amazon*, 1914). Eleştirici olarak, Taine'in dogmatizminin ve izlenimciliğin çok uzaklarındadır; bir sanat yapının her şeyden önce yazınsal değerini saptamaya önem verir. Çağının yazarları ve özellikle sempolistlere ilişkin tanıklıkları yeri doldurulmaz değerdedir (*le Livre des masques*, 1896). Bir portreler galerisi sunmasının nedeni, ona göre Sembolizmin bir okul

Remy de Gourmont'un Portresi: Raoul Dufy



niteliğinden çok "çok çeşitli, zengin, çok zengin bir meyve bahçesi" görünümünde olmasından kaynaklanmaktadır. Sembolizmi, "sanatta bireyciliğin ifadesi", "yeniye, ilgince ve hattâ tuhafa karşı eğilimler" olarak tanımladı. Sembolizm "özgürlük ve anarşidir, idealizmin çocuğu" dur ve "estetik bireyin tam ve özgür gelişimi" anlamına gelmektedir. Bu sanat tapınıcı, yeni bir Özentencilik'e yönelmiş gibidir.

P. Delior: *Remy de Gourmont et son oeuvre*, Paris 1909 - A. de Ridder: *Remy de Gourmont*, 1919 - M. Coulon: *L'enseignement de Remy de Gourmont*, Paris 1925 - P.E. Jacob: *Remy de Gourmont*, 1931 - A. Lippman: *Remy de Gourmont, the first thirty years*, New York 1942.

HOFMANNSTHAL Hugo von (Viyana 1874 - Rodau 1929). Avusturyalı yazar. Viyanalı olmanın ve kendisine yakıştırılan resmî şair konumunun acısını çekti. Bununla birlikte, yalnızca *Güllü Şövalye*'nin libretto yazarı değildir, ve bizi ilgilendirmesinin nedeni bu özelliği değil, fakat Sembolizmin mirasçısı ve temsilcisi oluşudur.



Hugo von Hofmannsthal'in Portresi

Yazın yaşamına erken yaşta ve elverişli koşullarda girdi: Ailesinin hali vakti yerindeydi, parlak bir öğrenciydi; ilk şiirleri, ilk eleştiri yazıları dergilerde olumlu karşılandı ve ünlü genç yazarların toplandığı Griensteidl kahvesinin çevresini çabucak aştı. Stefan George onunla tanışmak ve topluluğuna katmak için harekete geçti. İlk manzum dramı olan *Dün* (Gestern, 1891), "sınırsız zenginliği biricik günah" sayan kahramanı Andréa'nın acıklı töretanımazlığını dile getirir. Bunu, diyaloglu üzüncüleme (élégie) tarzında bir tür Güzellik'e ezgi olan *Titian'in Ölümü* (Der Tod des Tizian, 1892) ve *Ölüm ve Ölüm* (1893) izledi. Hofmannsthal'in ilk şiirleri, yaşamın,

ölümün ve çürümenin kaçınılmaz döngüsünden kurtulmanın biricik yolu olan kendini zevklere bırakmayı dile getirirler. Kendisini başka varlıklarla, dünya, göllerin ve aynaların görünür kıldığı uygunluklarla birleştiren bağa karşı duyarlıdır şair.

Yeniden iner bir koku ve gece ve korku
Ve, yol boyu, karanlık yolumuz boyunca
Dilsiz göller parıldar şafakta,
Ve, pırlırdar dalgın dalgın aynaları karasevdamızın,
Ve bütün fısıltılı sözcüklerde, dalgalanmasında
Akşam havasının ve ilk pırıltılarında yıldızların
Derinden titreşir ruhlar tıpkı bacılar gibi.
(*Üçlükler IV*)

Tıpkı George gibi Hofmannsthal de yazmayı durdurdu ve dört yıl boyunca hemen hemen hiçbir şey yazmadı. *Lord Chandos'a Mektup* (1901), Mallarmé'nin yaşadığı "şiir bunalımı"na benzeyen bu bunalıma tanıklık etmektedir. Özgün tadını hâlâ koruyan bu metin, dışavurum (anlatım) çabası karşısında şairin uğradığı yılgınlığı dile getirmektedir: "Bana yalnızca yazmak için değil düşünmek için de verilen dil ne Latince, ne İngilizce, ne İtalyanca, ne İspanyolca, ama tek bir sözcüğünü bilmediğim bir dil, bana nesnelerden söz eden bir dil." Sembolist evren ve ığretileme sorunları, "birbirinin içinde akan parıltılı renkler" kafasını daha çok kurcalamaya başladılar;

Hugo von Hofmannsthal'in *Jedermann*'i için yapılan illüstrasyon.

Jedermann
Das Spiel vom Sterben des
reichen Mannes erneuert
von Hugo von Hofmannsthal



Avalun Verlag
wien und Leipzig

bu nedenle sairin yapıtı gerçek ve gerçekliğine ilişkin bir derin düşünce gibidir. *Bin Bir Gece*'nin uzantısı olan *Altı Yüz Yetmiş İkinci Günün Masalı* gerçekle düşü öylesine birbirine karıştırır ki okur sonunda hangi dünyada bulunduğunu bilemez duruma gelir. Calderon'un *la Vida es sueño*'daki kahramanı Sigismond'un durumunun Hofmannsthal'in kafasını kurcaladığını biliyoruz: 1901 yılında bu oyundan yaptığı uyarlama, ondan esinlenerek yazacağı yeni bir oyunun (*Kule*, 1925) öncüsü gibidir.

Tiyatronun Hofmannsthal'in yapıtında bunca önemli bir yer tutmasının nedeni, onun dil sorununa bir çözüm getirmesinden kaynaklanmaktadır. Mallarmé'nin *Crayonné au théâtre*'da (Tiyatroda Çırpıştırılan Yazı) dile getirdiği düşüncelere bağlı olan Hofmannsthal, dili her şeyin düzenleyicisi durumuna getirmiş bir gerçeklik yararına dış gerçekliği boşaltır. Böylesine bir tarihsel çağrışım, gerçeği, yazgının içinde yeni bir boyut kazandıran bir tür devinimli ve renkli gölgeye dönüştürmeye olanak sağlar. Bu çağrışım, görkemlerine karşın, Hermann Broch'un da belirttiği gibi, "eninde sonunda kendini Hiçlik'le özdeşleştiren" ve "başka türlü davranamayan yazarın kişisel bunalımlarını dile getirmektedir. Oğlunun intiharından sonra, Hofmannsthal'in ani ölümü, dünyasal başarılar ile iç yıkım arasında bölünmüş bir varoluş yaşadığını oldukça kanıtlamaktadır.

Bunalımı atlatan Hofmannsthal tekrar yazmaya başladı, başlangıçta manzum küçük drama bağlı kaldı. Daha sonra, *Beyaz Yelpaze* (1897) ile Maeterlinck'in üslûbuna yaklaştı. *Dünyanın Küçük Tiyatrosu*'nda (1897) tam anlamıyla barok olan bir temayı tekrar işledi ve altından zaman irmağının aktığı bir köprü üzerinde, sonuncusu bir deli olan yarı alegorik kişilikleri sergiledi. Yazar daha sonra ender dekorların araştırmasına girişti: *Zobeyde'nin Düşünü*'nünde (Die Hochzeit der Sobeide, 1899) İran; *Serüvenci ile Şarkıcı Kadın ya da Yaşamın Armağanları*'nda (Der Abenteurer und die Sängerin, 1899) Venedik; ya da büyük modellere yöneldi: *Kral Oidipus*, *Oidipus ile Sfenks* ve Richard Strauss'un güçlü bir müzikal dram çıkardığı *Elektra*'da Grekler, ve Otway'dan uyarladığı *Kurtarılmış Venedik* ile İngilizler. Bunlara kendine özgü büyük tutkuyu ekledi. Bu durum özellikle, öcünün alındığını öğrendiği zaman sevinçten olduğu yere yığılan öfkeli Elektra'sında görülür.

Richard Strauss'la işbirliği özellikle olumlu sonuç verdi. *Elektra*'da *Güllü Şövalye*'nin (1911) dizginsiz hayatına, *Ariane Naxosta*'nın (1911) fantezisine, daha sonra *Gölgesiz Kadın*'ın (1919) gizli Sembolizmine geldiği için, seçmeci bir özellik gösterir bu işbirliği. Ama daha geniş bir ilgiye belki de *Jedermann* (1911) sayesinde, hem de seçilmiş bestecisinin her-

hangi bir katkısı olmaksızın, kavuştu Hofmannsthal. Bir İngiliz, öteki Alman (Hans Sachs'ın *Zengin Adamın Ölümü Komedi*s) iki eski yapıtın uyarlaması olan bu manzum "öğrenek" (moralite) oyunu her yıl Salzburg Festivalinde oynandı: Oyunda, ölümünden çağrı alan bir zengin adamın son yolculuğunda kendisine eşlik edecek birini araması işlenmektedir. Karabalarının, dostlarının, metresinin ve altınının terkettiği adamı ancak yaptığı Hayırlı İşler ve İnanç'ı yüreklendirebilirler. Hofmannsthal, Salzburg Festivali için *Dünyanın Büyük Tiyatrosu*'nu (Das grosse Salzburger Welttheater, 1922) yazdı; bu *özkutsayıcı* (autosacramental) oyunun baş kişisi olan dilenci, zengin adam dış dünyanın karanlıklarına geri yollarınken, Tanrı'nın cennetine girmektedir.

Hofmannsthal, demek ki, sembolist bir sanattan tam olarak alegorik diyebileceğimiz bir sanat yönünde evrim göstermiştir. Hiç kuşkusuz, Hermann Broch'un özetlediği gibi, onun sanatında bir simge kuramı söz konusudur: "Simge, düş ile yaşamın buluşmasından itibaren oluşur, ve dünyanın gerçekliği konusundaki bütün şiirsel bilgi simge aracılığıyla ortaya çıkar, bu gerçekliğe ilişkin sorun simge aracılığıyla sürekli olarak yeniden dile getirilir." Ama bütün dikkatleri üzerlerinde toplayan ve ilk şiirlerinin sembolist görünümünü ve kızkardeş ruhlarını unutturan büyük silüetleri sahneye getirerek, yaşam ile düşün nasıl birleştikleri ya da ayırdıkları işini özellikle tiyatroya bırakmıştır.

R. Borchhardt: *Rede über Hofmannsthal*, Berlin 1907 - M. Kommerel: *Hugo von Hofmannsthal*, Frankfurt 1930 - H.H. Schaefer: *Hugo von Hofmannsthal*, Berlin 1933 - K.J. Naef: *Hugo von Hofmannsthal Wesen u. Werke*, Zurich 1938 - C.J. Burckhart: *Erinnerungen an Hofmannsthal*, 1943 - H. Hammelmann: *Hofmannsthal*, London 1957 - R. Alewyn: *Ueber Hugo von Hofmannsthal*, 1967.

IBSEN Henrik (Skien 1828 - Kristiania 1906). Norveçli yazar. Onunla ilgili olarak Régis Boyer, "Ne naturalist, ne simbolist, ne anarşist idi", diye yazar. Bununla birlikte, *Hortlaklar*'ın Fransa'daki bir temsilinden sonra, dönemin bir eleştirmeni şöyle yazabilmektedir: "Schopenhauer'in tinsel kötümserliğinden sonra, Tolstoy'un katlanılabilir mistisizminden sonra, *Hortlaklar*'da güya en eksiksiz ifadesini bulan hastane Sembolizmi bana yüzeysel geldi ve canımı sıkı, ilgi duymadım." Sembolist tiyatronun yandaşları hiç kuşkusuz İbsen'in hakkını savundular, ama yazarı sevmeyen Catulle Mendès, *Küçük Eyolf*'u okuduktan sonra şunları yazarken bir kez daha keskin görüşlüdür: "Bulgulanması istenilen imgeler, eğer konulmuşsa, belki de buradadır; ama o, hiç olmazsa tamamen kendisi olduğu zaman, yani coşku

dizçökmeleri alınının yüceliğini kendisine açınlamadan önce, pek öyle düşlememiştir bunu."

İster sembolist olsun ister olmasın, bir Mutlak hacısı olmuştur İbsen. En güzel şiirlerinden birinde şöyle der: "Kalabalığın gürültüsü ürkütüyor beni. Sokakların çamuru kirlenmiş istemiyorum giysimi. Geleceğin gününü tertemiz bayram giysileri içinde beklemek istiyorum." İbsen, Norveç'in güneyinde Skien adlı küçük bir kasabada doğdu, Kristiania'da okudu. Eczanede çalışırken tıp öğrenimine başladıysa da kısa bir süre sonra vazgeçti. Özellikle Norveç romantikleri olmak üzere bol bol okudu, ve 1850 yılında, takma adla *Catilina* adlı bir dram yayınladı. Oyun bütün acemiliklerine karşın, Tanrı çağrısı gibi, zıt güçlerin insan ruhunda giriştikleri savaşım gibi geleceğin büyük temalarından bazılarını içeriyordu. Daha sonra, *Savaşçının Tümseği*'nde kuzey ilkçağlarından esinlendi. Bergen Norveç Tiyatrosu'na eğitici ve yazar olarak girmesi onun için kesin bir dönüm noktasıdır: Eksiksiz bir tiyatro deneyimi vardı ve üretmek zorunda kaldı. 1858'de, yani Susannah Thoresen'le evlendiği yıl, yeni Kristiania tiyatrosuna müdür olarak atandı ve burada, İzlanda sagalarının alınan bir oyunla, *Helgeland Savaşçıları* (Hoer-moendene pa Helgeland) ile parlak bir başarı kazandı. Ama tiyatro iflas etti: İbsen bunun sonucu olarak kötü bir dönem yaşamaya başladı (bu karamsarlık 1862 yılında yazdığı *Aşk Komedi*s'inde kendini belli eder) ve halkın desteğini ancak bir tarihsel oyunla, *Taht Davacıları*'yla (1863) kazanabildi. Bir yolculuk ödeneği ülkeden ayrılmasına olanak sağladı ve bu ayrılık tam yirmi yedi yıl sürdü: Roma, Dresden, Münih ve tekrar Roma'da yaşadı. Büyük yapıtlar dönemidir bu yıllar. Kendisini, artık yalnızca zihninin dinlenebileceği büyük bir buz kilisesine sığınmaya davet eden buzullar delisi Gerd'in çağrısına uyarak, Ülküsüne ulaşabilmek için her şeyi terkeden, küçük bir lüteryen rahibin özveri trajedisi olan *Brand*'la (1866) başlar bu dönem. *Peer Gynf*'ün (1867), gerçek karşısında tabanları yağlayan bir serseri olan baş kişisi bir anti-Brand'dır. Kusuru, yaşı annesi Ase'nin çlgın imgelemlinden kaynaklanmaktadır; çocukluğunu annesinin olağanüstü imgelem gücü doldurmuş, annesinin gerçekleşmesi olanaksız düşleri onu ebedi serseriye dönüştürmüştür. Ülküsünü ancak ölümün eşliğinde, kendisini otuz yıl beklemiş olan yirmi yaş sevgilisi Solveig'in yüreğinde bulacaktır. 1867 yılında, İbsen ünlüdür, çevresini saran kin ve kıskançlıkların yenmiş ve yeteneğine egemendir. Modern komedilerde topluma doğrudan doğruya çatmak için romantik dramları, simgelerle yüklü siyasal oyunları bırakır. Bu dönemin ilk oyunu *Gençler Birliği*'dir (1869): Bu birliğin elebaşısı Stensgaard, hayata sıfırdan başlamış, çok ihtirash bir avu-

kattır. İbsen, *Toplunun Savunucuları*'nda (1877), yalan ve ikiyüzlülükle savaşır. *Küçük Ev*'de (1878) kadını savunur, ama başlangıçta Nora'nın olduğu gibi güzel bir taşbebek değil, gerçekten, kişi olarak var olmasını ister onun. 1881 yılında yazdığı *Hortlaklar* daha önceki yapıtlarının uzantısıdır: Bayan Alving, benzer koşullarda, olası bütün acılardan geçerek hayatı tam bir gelişime uğramış Nora'dır. İbsen bu yapıtında dönemin tabu kabul edilen konularını işlemiştir; yapıt başlangıçta reddedildi.



Henrik İbsen'in Portresi: J. Martin. 1895

Bir Halk Düşmanı'nda (1882) memleketlilerine meydan okur: Halkın, içinde yaşadığı büyük gerçeklerden habersiz olduğunu, yaralarını kendisine gösteren ve bunları dağılamak isteyen kişiyi düşmanların en büyüğü saydığını ortaya koydu. Ama, kendine karşın, ülkünün vazgeçilmez gereksiniminde herkesin yıkımına yol açan düşüçye karşın, *Yaban Örd*'ğ'inde (1884) yeni koşullara uymak için geriye dönüş yapar: Werle, Hjarlmar Ekdal'ın yuvasını yıktıktan ve güzel Hedvig'in intiharına neden olduktan sonra kendini öldürür. *Rosmersholm* (1886), umudunu yitiren soylu ruhların ve yanlışla düşen seçkin zekâların sefaletlerini sergiler. Geride bir çağlayan ve yüzyıllık ağaç dizileri görünen dingin Rosmersholm malikânesinin güzel ve görkemli görünümüyle şiir tekrar haklarına kavuşmuştur bu oyunda. Bunu *Deniz Kadını*'nda (1888) da sürdürür.

Hedda Gabler (1890); başkalarının mutluluğunu umursamadan çalarak ömrü boyunca alay eden bu "yırtıcı kuş" (İbsen takmıştır bu lâkabı ona) ölürlen kendi kendisiyle matrak geçer.

İbsen, 1891 yılında, ününün doruğunda ülkesine döndü. Mutlu değildi. Nietzsche okumaları yatıştır-mıyordu onu. Sevgilisi için yaptığı kuleden aşağı düş-şen *Yapı Ustası Solness* (1892) kendisinden başkası olmamak gerekir: "Kendimi en çok koyduğum oyun budur", diye itirafa bulunmak zorunda kalmıştı. *Küçük Eyolf* (1894), bir çocuğun (Fareli Kadın'ın bir fiyorta götürdüğü sakat çocuk) ölümünün neden olduğu acının birbiriyle didişen iki insanı birleştirdiği daha sıcak, daha sevecen bir oyundur. *Jean Gabri-el Borkman* (1896), yapıtı uğruna her şeyini feda edebileceğine, bütün bağlarını kopartabileceğine inanan bir dâhinin dramıdır: Hayatla yeniden ilişki kurmak istediği gün ölür. İbsen'in hayattayken yayınladığı son oyun olan *Ölülerin Arasında Uyandırmız Zaman*'da (1899) da bir dâhinin trajedisi işlenmektedir: Heykelci Rubek gözde modeli Maya ile birlikte dağa çekilir.

Laurent Tailhade, İbsen tiyatrosu konusunda şunları yazmaktadır: "Burada durum insanlara egemen-dir, zorunluluk sarmıştır onları. Onların üzerine ha-yalet bir ışık, onları bir kefen gibi sarıp sonsuza dek dünyadan uzaklaştıran hastalıklı bir atmosfer salar." Gerçekten de, bu kişilerin yakıcı bir gerçeklikleri vardır, ve yazar düşüncelerini savunmak için gerçek-likten yola çıkmaktadır. Çünkü onun tiyatrosu, idea-lizmi bilse ve onun tehlikelerini gösterse de idealiz-mi savunan bir düşünce tiyatrosudur kuşkusuz. Kişi-leri de kendilerine ve dirimsel görevlerine ilişkin olarak kapıldıkları saçma yüce düşüncelerle yaşı-maktadırlar. Ama böyle yüceliklerde yaşamak müm-kün müdür, arzu edilen bir şey midir? İbsen'in Björnson'a yazdığı gibi, bireyin görevi belki de ken-dini gerçekleştirmektir: "İnsanın erişebileceği en yü-ce ülkü." Önemli olan, her ne olursa olsun, yalan-dan kaçmak ve onu ortaya çıkarmak, yeniden doğ-mak ve bir yeniden doğuşa katkıda bulunmaktır. *Brand*'da Agnès şöyle haykırır:

"Bu uçsuz bucaksız çölde, yükselen dalgaları duyumsuyorum, yükselen bir şafağı duyumsuyorum. Geleceğin bütün düşünceleri, bütün eylemleri daha şimdiden uyanıyorlar. Solumalar var, ürperişler var. Yeniden doğuş saati geldi. Ve mırıltılar duyuyorum: Doğmak ve yaratmak saatidir bu."

Böyle karşılıklar, böylesine mırıltılarla İbsen sem-bolist kuşağı etkileyebilir miydi? Paris'te ilk kez 1890 mayısında sahnelenen yazar (*Hortlaklar*'ın Öz-gür Tiyatrodaki -Théâtre libre- temsilleri) Antoine tiyatrosundan ("natüralist" bir sahneleme olmalı) Lugné-Poe tiyatrosuna (öyleyse daha çok "sembolist" bir sahneleme söz konusu) geçti. Georgette Camée'nin oyunuyla deniz kadını Ellida beyaz bir gi-

zemli hayaletle dönüşüyordu; bu da Henri de Régni-er'nin İbsen'in kişilerinin "kendi hortlakları gibi" ol-duklarını yazmasına neden olmuştu. Eleştiriciler, ya-ban ördeğinde bir simgesel anlam arayarak ve her kişinin gerisinde ahlaki ya da felsefi düzeyde bir kavram görmek isteyerek, bu tiyatroyu bir allegori tiyatrosuna dönüştürüyorlardı. 1892 yılında yayınla-nan *İbsen ve Çağdaş Tiyatro* adlı bir kitap yazmış olan Auguste Ehrhard, İbsen'in Sembolizmini şöyle tanımlıyordu: "Sembolizm, hem gerçekliğin yansıtıl-masını görmek arzümüz, hem de onun aşılmasına yönelik gereksinimimizi karşılayan bir sanat biçimi-dir. Soyut ve somutu birlikte kalıba döker. Gerçekli-ğin bir gizli yanı, olguların da gizli bir anlamı vardır; Düşüncelerin somut (maddi) tasarımlarıdır bunlar; düşünce olguda ortaya çıkar. Gerçeklik, görünme-yen dünyanın algılanabilir imgesi ve simgesidir. Böy-lesine bir Sembolizm anlayışı, birkaç yıldır Fran-sa'da uygulanan, tam insanı esinlendirmek, belirgin nesnelerin gerisinde belirsiz bir sonsuzluk bulgula-mak zorunluluğu ilkesine dayanan, ama şu ana ka-dar salt bir biçim çalışmasından öteye geçemeyen, kimi şartların ve sayısız beceriksizin elinde say-gınlığını yitiren şu incelmış tarzdan çok farklıdır. Gerçek Sembolizm, maddenin ülküselleştirilmesi, gerçeğin yüz değiştirmesidir; sonluluk aracılığıyla sonsuzluğun çağrıştırılmasıdır." Çünkü, eğer bir İb-sen Sembolizmi varsa, bunun sembolistlerin anladığı anlamda bir İbsen sembolizmiyle ilişkisi olmaması gerekir.

H. Bahr: *Henrik İbsen*, Vienne 1887 - H. Jaeger: *Henrik İbsen*, Copenhagen 1888 - G.B. Shaw: *The quintessence of Ibsenism*, London 1891 - A. Ehrhard: *Henrik İbsen et le théâtre contemporain*, Paris 1892 - L.A. Salome: *Henrik İbsen, Frauengestalten*, Berlin 1892 - H. Koht: *Henrik İb-sen*, 2 cilt, Oslo 1928-29 - G. Wethly: *Ibsens Werke u. Weltanschauung*, Strasbourg 1934 - A. Foschini: *Ibsen*, Napoli 1936 - P. Tennant: *Ibsen, dramatic technique*, Cambridge, 1948 - J.W. Mc Farlane: *Ibsen*, London 1960 - H. Meyer: *Ibsen*, London 1967 - H. Bien: *Ibsens Realis-mus*, 1970.

IVANOV Viatcheslav Ivanovitch (Moskova 1866 - Roma 1960). Rus şair. 1910 yılında *Apollon* dergi-sinde yayınladığı "Sembolizmin Temel İlkeleri" baş-lıklı bir makalede, Rus Sembolizmi'nin dinsel gör-evini doğruluyordu. Kimilerine bir ikinci Rus Sem-bolizmi'nden söz etmek olanağı sağlayan bu olgu kesin bir dönemeç niteliği taşımaktadır. Balmont, Brioussov ya da Sologoup Batıya yöneldiği halde, Blok ya da Biely gibi, ulusal şiirin büyük geleneğini sürdürmek istiyordu İvanov. Nietzsche'nin felsefesi kafasını öylesine kurcalıyordu ki, trajedinin kaynak-larını ve Dionysos tapıncını bizzat kendisi inceledi (*Dionysos ve İlk Dionysosculuk* üzerine bir tez ha-

zırladı). Ama konusu, Dionysos ile İsa'yı, Nietzsche'ci bireycilik ile Soloviev'e göre Hristiyan ortaklığını (topluluğunu) uzlaştırmaktı. Ahiret söylencesi onun kişiliğinde önemli bir yer tutmaktadır. Derin bilgili (Biely kendisine "Çağımızın Faust'u" diyordu) bir şair olarak dil alanında kökenbilimle ve yeni sözcüklerle ilgilendi.

1905-1907 yılları arasında, Saint-Petersbourg'daki ünlü "kule"sinde, şairleri, filozofları ve sanatçıları bir araya getirdi. Öte yandan, Petersburg "Din ve Felsefe Derneği"ne çok bağımlıydı, çeşitli dergilere katkıda bulundu: *Altın Post, Terazî, Apollon, Yeni Yol*. Bellibaşlı şiir kitapları: *Saydamlık* (Prozratchnost', 1904), *Eros* (1907), *Ateşli Av Borusu* (1911) ve, uzun aradan sonra, *Roma Soneleri* (1936). Bu dönemde İtalya'ya göç edip Katolik rahip ve Padova Üniversitesi'ne profesör oldu.

N.N. Janovskij: *Viatcheslav Ivanov*, Moskova 1936 - N. Zajcev: *Viatcheslav Ivanov*, 1963.

JARRY Alfred (Laval 1873 - Paris 1907). Fransız yazar. Laval'da doğdu, "saçmaya kadar dayanan bir yazın yaşamı" oldu, skandallardan hoşlandı ve arkasında, metafizikçilerin hayallerini, ciddiyetleriyle ünlü filozofların düşüncelerini gelip geçici sayan patafizik ("düşsel çözümler bilimi") alanında pek çok yapıt bıraktı.

Jarry, Sembolizmin çöküş döneminde ve Marcel Schwob'un koruyuculuğunda yazın ortamına girdi. Şiirlerinde ve *Minutes de sable mémorial*'daki (1894) düzyazılarında kapalılık (hermêtisme) ve aşırılık egemendir. Daha sonra romanlar, başlıca sorunları alışılmamış tarzda ele alan öyküler geldi: Benzerin (*Günler ve Geceler, les Jours et les nuits*, 1897) ve annenin (*Mutlak Sevgi, L'Amour absolu*, 1899) araştırılması, kadın-erkek savaşımı (*Messalina, Messaline*, 1902; *Aşırnerkek, Sürmâle*, 1902). *Doktor Faustroll*'ün *Davranışları ve Düşünceleri* (*Les Gestes et opinions du docteur Faustroll*, 1911), Samsatlı Lükianos'u anımsatan ve insanın biricik başvuru kaynağı olan dizgeler ve çözüm yollarının hiçliğini gösteren bir gülmece metnidir.

Ama Jary hiç kuşkusuz ve her şeyden önce Übü'nün yaratıcısıdır. Rennes Lisesi öğrencilerinin, "dünyadaki tüm gülünçlükleri" temsil eden bir fizik öğretmeninin çevresinde geliştirdikleri bir öğrenci destanını ele alarak, birbirini izleyen değişkelerini yazdı ve her zaman geliştirilmeye elverişli bir dizi oluşturmaya çalıştı. Bu "gocaman" kahraman, başta *Mercure de France*'in yöneticisi Alfred Valette olmak üzere edebiyatçıların dikkatini çekmekte gecikmedi, ve zaten Jarry, *Übü Kralı* (*Ubu roi*, 1894) kesin biçimiyle ilk kez *Mercure de France*'de yayınla-

dı. Yapıtı yayınlanınca, 1896 yılında, Lugné-Poe'nun yönetiminde Théâtre de l'Oeuvre'de oynandı ve esaslı bir gürültü çıkardı.



Alfred Jarry'nin Portresi: F. A. Cazals. 1897

Ubu roi başlangıçta Shakespeare'in tarihsel oyunlarının bir yansılması (parodisi) görünümündedir: *Ubu roi*'nin konusu bir zorbalık olayının ve zorbanın düşüşünün öyküsüdür; yeni Polonya kralının yanında yer alan Übü Ana, Lady Macbeth'i anımsatır. Oyun hemen bir siyasal güldürü olarak kabul edildi. Bu konuda, Henry Bauër *l'Echo de Paris*'de şunları yazıyordu: "Küstah tavırlı bir felsefi-politik yergi". Ama *Ubu roi*'nin birbirinden farklı siyasal yorumlarının arkası kesilmeyince, Jarry bir tarihsel oyun değil bir utopik oyun (Polonya Hiçbir Yerdedir) yazmak istediğini açıklamak zorunda kaldı. Gerçeküstücüler, daha çok, kendilerine göre bir dramatik yapıttan çok bir şiir olan bu metnin ruhçözümsele anlamıyla ilgilendiler: Breton metinde "içgüdü'nün ve içgüdüsel tepinin zaferi"nin görmekte ve, kendisine göre, "benlik (ego), gerçekte, son ruhsal merciye, üst benlik'e (super ego) ait bulunan değeltme hakkını kendisine mal etmektedir". Oyun, değişik yorumları kaldırabilecek zenginliktedir ve Michel Arrivé gibi onun bir "çokanlamlı yapıt" olduğunu kabul edebiliriz. Sembolist bir yapıt mıdır *Ubu roi*? "Evet" diye yanıtlıyor Jacques Robichez, "çünkü tedirgin edici kahraman oyunda öne çıkmakta ve öteki kişiler onun gerisinde silinip gitmektedir" (Bk. Mallarmé: "Önemsiz kişiler de gereklidir!"). Bir kez daha "evet", çünkü, "Übü, seyircilerin imgelem gücünün

içinden bir seçim yapabileceği bir çoğul gerçekliğin esinlendiricisidir". Ama, yadırganmayan yanıyla, sembolist oyunun bir yansımaları (parodisi) olarak da kabul edilebilir oyun.

Jarry, daha sonraki yıllarla, oyununu savunmak ve fırsat çıktıkça oynamakla yetinmedi. Yeni değişimlerle diziyi tamamlamaya çalıştı: *Boynuzlu Übü* (Ubu cocu ou l'archéoptéryx, 1897), *Zincire Vurulmuş Übü* (Ubu enchainé, 1899). *Übü Babanın Yıllığı*, siyaset, sömürgeci, yazınsal ve sanatsal aktüaliteye übüce bir bakışı simgeler. Nihayet, 1901 yılında, Théâtre Guignol des Gueules de Bois'nın (Çiriş Ağızlıların -Akşamdan kalmaların- Kukla Tiyatrosu) kuklaları, Montmartre'daki 4 Z'Arts'da, Jarry'nin zamansız ölümünden pek az önce yayınlanan *Übü Tepenin Üzerinde*'yi (Ubu sur la butte) sundular. Jarry, "Pağalı tiyatro"yu "sahne kapaklarının iyi çalışması"na indirgeyerek, tiyatronun kendisini tuzaga düşürmüyör müydü? Ama hiç değilse, başta halkın gerçek bir "yurttaş şenliği" dolayısıyla katılımı olmak üzere temel ilkeleri anımsatmıştır. Ayrıca tiyatronun hayatın benzeri olduğunu da telkin etmiştir. "Perde kalkınca, sahnenin, seyircinin karşısında, Madam Leprince de Beaumont'un masallarındaki ayna, ah-lâksız kişinin, kötülüğün abartılması oranında, kendisini boğa boynuzlu, ejderha vücutlu gördüğü ayna gibi olmasını istedim; ve seyircinin, şimdiye kadar kendisine tamı tamına sunulmamış olan iğrenç benzerini karşısında görünce apışıp kalması şaşırtıcı olmamak gerekir", diyor.

Ch. Chassé: *Sous le masque d'Alfred Jarry, les sources d'Ubu roi*, Paris 1921 - Rachilde: *Jarry ou le surmâle des lettres*, Paris 1928 - P. Chauveau: *Alfred Jarry ou la naissance, la vie et la mort du père Ubu*, Paris 1932 - F. Lot: *Alfred Jarry*, Paris 1935 - J.H. Levesques: *Alfred Jarry*, Paris 1951 - A. Lebois - A. Lebois: *Alfred Jarry*, 1951 - M. Arrivé: *Alfred Jarry*, Paris 1971.

KAHN Gustave (Metz 1859 - Paris 1936). Fransız yazar. Sembolizmin ilk yıllarında canlandırıcı bir rol oynadı. Sorbonne ve Chartes okulunda edebiyat ve tarih öğrenimi gördükten sonra, askerlik yapmak üzere Tunus'a gitti. Doğu sevgisi bu sırada başladı. 1886 yılında, Moréas'la birlikte *le Symboliste* adlı ömürsüz bir dergi kurdu. Mallarmé'nin çevresindeki ilk gediklilerden biri değil miydi? "Mensur şiirin yetersizliği"ne, dize ve kıtanın değiştirilmesine inanan Kahn, kendisinin de belirtmiş olduğu gibi, kendisi için "bir tetik rolü" oynaması gereken Rimbaud'nun yapıtına karşı çok duyarlıydı. *la Vogue*'da, ilk sayısı 11 Nisan 1886'da yayınlanan bu yeni dergide, *les Illuminations*'u (İlçe Doğuşlar) ortaya çıkartıp *Une Saison en enfer*'in (Cehennemde bir Mevsim) yeni baskısını yapacaktır. Aynı dergide kendi şiirlerini ve

özgür koşukları da yayınlıyacaktır. Hattâ özgür koşuk düşüncesini Moréas'ın elinden almaya çalıştığı da söylenir. Dujardin'ın tanıklığına bakılırsa: "Moréas ve Kahn birbirlerini kolluyorlardı ve kahvede, her



Gustave Kahn'un Portresi.

ikisinin de ceplerinde, silâh gibi çekilmeye hazır özgür koşuk şiirler vardı." Kahn, 1887 yılında yayınlanan *Göçebe Saraylar* (les Palais nomades) adlı kitabının önsözünde, "Önceden biçilip dikilmiş ve (...) şairi falanca ünlü öncünün öğrencisi durumuna indirmekten başka bir işe yaramayan üniformayı sırtına geçirmenin yerine, kendine özgü ve kişisel ahenğini yazma"ya olanak sağlayan özgür koşuğu övüyordu. Esin kaynakları bakımından dekadran bir yarıttı bu kitap: "Solgun zambakların düğün marşı", "Ofir ülkülerinin incili örgüleri" gibi sembolist bezekleriyle, geçmişin, "acımasız ve ağır saat"ın, "minör düzen"in şiiridir bu. Daha sonra *la Revue Indépendante*, daha tekrar *la Vogue*'u yöneten Kahn başka kitaplar da bıraktı: *Chanson d'amant* (1891), *la Pluie et le beau temps* (1895), *Limbes de lumière* (1895), *le Livre d'images* (1897). Ayrıca Yahudi masalları ve romanlar (*l'Adultère sentimental*, *les Petites Ames pressées*) sanat eleştirisi kitapları (*Boucher, Rodin, Fragonard*) yayınladı. Sembolist döneme ilişkin çok değerli tanıklıklarından (*Symbolistes et décadents*, 1902; *Silhouettes littéraires*, 1925; *les Origines du symbolisme*, 1939) çok dikkatli yararlanılmalıdır.

J.L. Ireson: *L'oeuvre poétique de G. Kahn*, Paris 1962.

KOSZTOLANYI Dezsö (Szabadka 1885 - Budapeşte 1936). Macar şair. André Karatson'un tanımlamasına göre, "Macar edebiyatının Arieli". Budapeşte ve

Viyana üniversitelerinde okudu. Arkadaşları, *Nyugat* dergisinin gelecekteki yazarları gibi, o da Schopenhauer, Nietzsche ve Freud'un düşüncelerine, Parnasçı ve Sembolist şiirlerin seslerine kulak verdi. Kosztolányi'nin derleyip, 1913 yılında, *Modern Şairler* kitabında yayınladığı çeviriler yeni bir hava getirdi, ama ilk kitabı *Dört Duvar Arasında'nın* (Négy fal között, 1907) da tanıklık ettiği gibi kendisi de bu yeni havadan etkilendi. Duyarlılığı onu içtenci bir yöntemden, *Zavallı Küçük Çocuğun Yakınmaları'nın* (A szegény kisgyermek panasza, 1910) Verlaine'ci ya da Rilke'ci tarza yönlendirdi. "Hüzün kızkardeşimle nişanlandı" nakarat dizesi, daha sonraki kitapların (*Iskambil Oyunu, Büyü, Haşhaş*) söz ustalığında kendine bir sığınak arayan, ama savaş sırasında ve savaş sonu ulusal yıkım döneminde (*Ekmek ve Şarap, Çıplak*) çoğalan bir acılığın özgün örneğidir. Ayrıca, son yıllarında şiddetli fiziksel acılar çekti. Bununla birlikte, şairin fildişi kulesinin sonuna kadar savunucusu kaldı.

Szegzardy - J. Gengery: *Kosztolányi Dezsö*, Szeged 1938 - Mme Dezsö Kosztolányi: *Kosztolányi Dezsö*, Budapest 1938 - L. Boka: *Kosztolányi*, 1961.

LAFORGUE Jules (Montevideo 1860 - Paris 1887). Fransız şair. Yabancıların (örneğin T.S. Eliot) hayranlığını kazanan Laforgue kendi ülkesinde pek tanınmadı. Erken gelen ölümünden sonra, bazı dostları yayınlanmamış şiirlerini yayınlamayı üstlendiler (*Son Şiirler'i* ölümünden sonra 1890 yılında Félix Fénéon yayınladı), kimi gençler dandizmini ve şiiri sarsaklaştırma yöntemini sevdiler. Bugün de pek önemsenmiyor.

Uruguay'da doğdu. Anababası onu çok küçük yaşta Tarbes lisesinin sert disiplinli yatılı yurduna verdi. Burada kendisini yalnız hissetti, tıpkı daha sonra Paris'te de hissedeceği gibi. Dekadanlarla arkadaşlık etti, zengin bir koleksiyoncunun sekreteri oldu, daha sonra, 1881 yılında, Prusya Kraliçesi Augusta'nın Fransızca okutmanı olmak üzere Almanya'ya gitti. 1886'da, Berlin'de tanıştığı bir İngilizle, Miss Leah Lee ile evlendi, ve birkaç ay sonra veremden öldü. Bu "zavallı insan vücudu"nun acılı yaşamına, Hartmann'ın *Bilinçdışı Felsefes'i*nden aldığı bir "umutsuz umut" eşlik etti.

Toprağın Hıçkırığı (Le sanglot de la terre, 1880-1882) ancak ölümünden sonra yayınlandı. Laforgue bu ilk kitabını şöyle tanımlıyordu: "Acı çeken, kuşku duyan ve hiçlice ulaşan bir 1880 Parislinin günlüğü, öyküsü, ve Seine üzerinde günbatımlı, sağnaklı, kaygan kaldırım taşlı, elektrikli Jablochkoff mumlu Paris dekorunda, ve beğeni kurallarını umursamayan, dobralıktan, çılgınlıktan, sapkınlıktan, gülünçlükten

çekinmeyen, işlenmiş ve saçıl bir sanatçı dilinde." Burada Baudelaire'in etkisi hissediliyor, ama henüz kesin biçimini almamış olan Sembolizminin etkisinden çok şiirsel Natüralizminin etkisi.

Yanık Türküler (Les Complaintes) 1885 yılında yayınlandı. Paris'teki "Cehennem Alanı"nın açılış töreninin belirtisi olan şenlikler sırasında yoksul panayır kadın şarkıcıları dinlerken, 1880'den itibaren böyle bir kitabı düşünmüştü. Kasım 1882 ile kasım 1883 tarihleri arasında yazılan kitap, Laforgue'a yeni bir estetiğin "metafizik ilkeleri"nin ipuçlarını getiren bir karar gecesinde sonra, Coblençe'ta gerçek biçimiyle ortaya çıktı. Dilini "daha titiz, daha palyaçoca" kullanan şair, "tek amacı her ne pahasına



Jules Laforgue'un Portresi. 1885

olursa olsun özgünlük olan kısa düşlem şiirleri" yazdı. Ama bir kuşkuya kapıldı, *Bazı Sıkıntılar Üzerine Yakınma'nın* başında kendi kendine sorduğu gibi, acaba bayağılığa mı düşüyordu?

Evrendoğumların bir günbatımında!

Ah, yaşam nasıl da gündelik...

Ve, anımsadığımızdan çok daha gerçek,

Tıpkı bizim gibi bayağı ve kasvetsiz...

1885 yılında, *Moralités légendaires*'de yer alan, zamanın moda duyarlık konularını işlediği düzyazılara koşturarak, kısa bir süre içinde, *l'Imitation de Not-*

re-Dame de Lune'ü yazdı. Kurban kılığına girmiş ve ölümün simgesi olan çorak yıldızın ışığı altında, ateşli şenliklerin ortasında, "ayın dandileri" palyaçolar konuşup durmaktadırlar.

"Okurların dikkatine"sinin altında, Elseneur 1 Ocak 1896 yazan *Des fleurs de bonne volonté* (İyi Niyet Çiçekleri) adlı kitabının üzerinde Hamlet'in gölgesi dolaşmaktadır. Duygusal kararsızlıklarını dile getirmek için gene bir yığın pılıpırtıyla "soytarılan" şair görülür bu kitapta.

Özgür söyleyişin örneklerini özellikle ölümünden sonra yayınlanan şiirlerinde bulabiliriz. *Gelen Kış* bunun en ünlü örneklerinden biridir.

Duygusal kuşatma! Doğu Nakliye Şirketleri!..
Ah! yağan yağmur! Ah! inen gece,
Ah! rüzgâr!..
Ermişler Yortusu, Noel ve Yeni Yıl,
Ah, çisentilerde, benim bütün fabrika!..
Bacalarım..

Laforque, hiç kuşkusuz, müstakbel eşyle birlikte kısmen çevirdiği Whitman'ın etkisine duyarlıydı. Doğrusunu söylemek gerekirse, şiir dili özgürleşmeye yönelikti: Bilince değil bilinçaltına bağlı olduğunu ileri süren şair, cümleyi parçalayan, fazlalıkları atan, yüzeysel sözcükleri kapı dışarı eden, sözcükleri karıştıran ("l'Éternullité",⁽¹⁾ les "violuptés"⁽²⁾), şiire çağcılık denen şeyi sokan "bir kaçınılmaz saldırganlık oluşturdur".

C. Maucclair: *Jules Laforgue*, Paris 1896 - F. Ruchon: *Jules Laforgue*, Genève 1926 - J. Cuisinier: *Jules Laforgue*, Paris 1925 - L. Guichard: *Jules Laforgue et ses poésies*, Paris 1950 - M.J. Durry: *Jules Laforgue*, Paris 1952 - W. Ramsey: *Jules Laforgue and the ironic inheritance*, New York 1953 - A. Abdel-Aziz: *L'etshétique du Jules Laforgue*, Paris 1954 - P. Reboul: *Jules Laforgue*, Paris 1963.

- (1) *l'Éternullité*: Sonsuz (éternel) ve hiçlik (la nullité) sözcüklerinden oluşan bir sözcük. "Sonsuzhiçlik" anlamına geliyor. (Çev.)
- (2) *les violuptés*: le viol (ırza geçme, tecavüz, ihlal) ve la volupté (cinsel zevk, şehvet, zevk, keyif) sözcüklerinin üretilmiş çoğul bir sözcük, (Çev.)

LILIENCRON Detlev von (Kiel 1844 - Alt Rahlstadt, Hambourg yakınları 1909). Alman şair. Bir asker ailenin çocuğu. Kendisi de subay olup 1866-1870 savaşına katıldı. Daha sonra A.B.D.'ne gitti, bentler müfettişi olup küçük ve soğuk bir adaya yerleşmeden önce birçok meslek denedi. Epeyce geç de olsa imparator II. Wilhelm'in bağladığı aylık sayesinde yazma rahatlığına kavuştu.

İlk şiir kitabı olan *Bir Yaverin At Gezintileri ve Öteki Şiirler* (Adjutantenritte und andere Gedichte, 1883) klasik temaları işlemektedir: Savaş, yurtseverlik, ölüm, doğa sevgisi gibi lirizmin her zamanki ortak konuları.



Detlev von Liliencron'un Portresi.

Yalnızca yöntemi yenidir: Kısa ve güçlü kıtaların her biri bir başka izlenimi dile getirmektedir. Şair ne doğrudan doğruya söyler, ne de açıklar: Birkaç kısa görünüm sunar ve anlamın izlenimden çıkmasını yeğler. *Savaş Öyküleri* (Kriegsnovellen, 1894) ölçülü bir anlatım ve yalın bir dille 1870 savaşıdan kısa bölümler anlatır. Buna karşılık, *Poggfred* (1896-1908) gülünç ve mizahlı bir destan görünümündedir: Şair yirmi dokuz şarkıda, duyarlı ve duygulu yaşamını özetleyerek kendini çözümlemeye çalışır, Son kitabı *Gecikmiş Ürün'de* (Späte Ernte) başyapıtı *Hans* da yer almaktadır. Adayı tehdit eden dalgalar ile ada sakinlerinin mutluluğunu tehdit eden fettan kadın arasındaki ilişki sembolist tarzıdır. Liliencron'la ilgili olarak lirik Sembolizmden söz edilir. Belki de özellikle bir empresyonisttir, çoğu zaman Sembolizmle bir arada bulunan ve Verlaine, Maeterlinck, D'Annunzio, Dehmel ya da Max Dauthendey'de rastlanan yaygın tarzın temsilcilerinden biridir.

A. Bettlheim: *Leben und Wirken des Freiherrn Detlev von Liliencron*, Berlin 1917 - I. Wichmann: *Liliencron lyrische Anfänge*, Kiel 1922 - H. Leip, 1938.

LOUYS Pierre (Pierre Louis) (Gand 1870 - Paris 1925). Fransız yazar. Başlangıçta, Leconte de Lisle ve küçük kızı Louise'le evlendiği Hérédia gibi Parnas okulunun üstatlarının etkisinde kaldı. Belki de bu nedenle, Alsas okulundan arkadaşı olan Gide'e yazarken, edebî berberliğe (bohem) göre "hıza ve istikamet"e bakmaktadır: "Bugün bohem hayatı diye bir şey yok. Hérédia ya da Régner ile hiç kimse toplum adamlığında yarışamaz; ciddilik konusunda ise hiç kimse Leconte de Lisle ya da Mallarmé'nin yanına yaşayamaz. Bence kocaman şapkalarımızı, uzun kravatlarımızı bir yana bırakmalıyız artık... Moda meselesi..." Mallarmé'nin evine kabul edildi. 1891 yılında kurduğu *la Conque* adlı dergide, 1893 yılında *Astarté* (Ashtar, İhtar) adıyla kitaba dönüşecek olan ilk şiirlerini yayınladı. Biraz da her metnin ithaf edildiği kişiyle ilgili olarak değişik etkilenmeler söz konusudur bu kitapta, ama betimlemelerde Akdeniz etkisi egemendir (örneğin, *Liman*, *Un port*), adımbaşı mitolojiye rastlanır, ilk metinlerden birinde parmakları arasında olağanüstü bir lotus tutarken betimlenen tanrıça İhtar'a *Simgé* (le symbole) adlı son şiirde de başvurulur. Louys, böylece, yüceltmek istediği şeyi dolaylı yoldan göstermektedir; kitabın Valéry'ye adadığı ilk şiirinde bunu daha açık-seçik söyler:

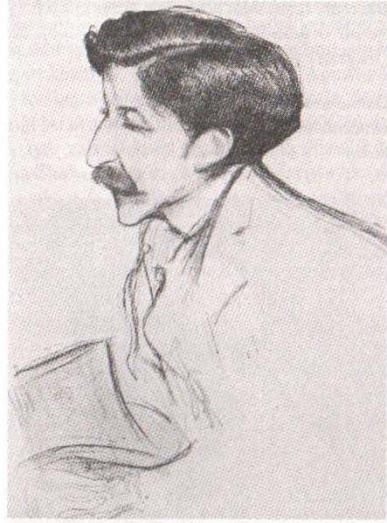
Elinizden tutacağım sessizlikte, çömezsiniz,
Birlikte yürüyeceğiz daracık yollarda.
Elimde parlıtlar içinde bir günebakan,
Sizinkinde bir zambak bir sedef vazo gibi.

Gideceğiz, ben Kıbrıs, sizse Akkâ yönüne
Dokunmak için kutsal Simgé'ye, görmeye Kutsal Haç'tı,
Biz krallar için yenmeyi beceremeyen şövalyeler,
Ama mavi düşün, boş hayallerin adamları.

Gökkuşağı adasına kaçacağım izniniz sayesinde
Tapınmak ve öpmek için, Baküs şenliğine karşın,
Çıplak ayak izlerini Afrodit'in gezdiği yerlerde;

Oysa bu gizemli, bu tapınak gecesinde siz
Sunanın üzerinde Üç Çivi'yi göreceksiniz
Ve buluşacak gözlerimiz tanrıların üzerinde.

Böylesine bir dilek açıklamasından sonra, Pierre Louys'ın ünlü *Bilitis'in Şarkıları*'nda (Chansons de Bilitis, 1894) kösnül ve ince bir paganizm (erotik sahnelerin araya girdiği yapmacıklı betimlemeli, cesareti ölçülü ve edepli) örneği vermesi hiç de şaşırtıcı olmamak gerekir. Roman alanında, *Afrodit* (1896), *Bunuel'in Cet obscur objet du désir* (Arzunun Şu Gizemli Nesnesi) adlı filminin senaryosunu aldığı *Kadın ve Kukla* (la Femme et le pantin,



Pierre Louys'ün Portresi: H. Bataille

398), *Kral Pausole'un Serüvenleri* (les Aventures du roi Pausole, 1901) gibi başka romanlarla da başarı kazandı. *Psyche* (Psyché) yarım kaldı.

Pierre Louys'e göre, "şiir, bizim sıcak limonluklarımızda yaşamayan bir Doğu çiçeğidir. Yunanistan bile şiiri İlyonya'dan aldı, André Chénier ve Keats şiiri bize, dönemlerinin şiirsel cölüne, oradan getirdiler; ama onu bize Asya'dan getiren şairlerle birlikte ölüyor bu çiçek. Onu her zaman güneşin kaynağında aramaya gitmek gerek."

E. Goubert: *Les célébrités d'aujourd'hui*, Pierre Louys, Paris 1904 - R. Cardinne-Petit: *Pierre Louys intime*, Paris 1942 - H.W. Schenouda: *Essai sur la vie et l'oeuvre de Pierre Louys*, Paris 1947 - R. Cardinne-Petit: *Pierre Louys inconnu*, Paris 1948 - Claude Farrère: *Mon ami Pierre Louys*, Paris 1954.

MACHADO Antonio (Sevilla 1875 - Collioure 1939). İspanyol şair. "98 Kuşağı"nın en önemli temsilcisi, ya da, Sevilla kökenli olmasına karşın 'Kastil'ya'yı bu bölgenin pek az şairinin erişebildiği düzeyde duyumsadığı için böyle kabul ediliyor.

Machado'nun bütün yazın yaşamını Sembolizmin kapsadığını düşünmek çok yanlış olur. Yola Sembolizmden çıktı. 1899 yılında yaptığı bir Paris yolculuğu Fransız yazarlarıyla tanışmasına olanak sağladı, ama Oscar Wilde'la ve özellikle Ruben Dario ile de tanıştı; Dario ile arkadaş oldular. 1902 yılında yayınlanan *Yalnızlıklar* (Soledades) kitabı bu dönemin

özelliklerini taşır. Machado bir gerçeklikten (yeryüzü) ve bir örneksmeden (yeryüzü ve bizim aramızdaki ilişkiler) yola çıkmaktadır:

Damarlarımızda toprak varmış gibi
bahçenin nemi
kokar



Antonio Machado'nun Portresi.

Dünyanın temasına coşkulu bir yanıt olarak güçlü bir ruhsal çarpıntı dile gelir ve Tanrı'nın kendiliğinden keşfine ulaşır. Machado, 1907 yılında, kitabının genişletilmiş baskısını (*Yalnızlıklar ve Öteki Şiirler*, Soledades, galerias otros poemas) yayınladı; bu kitabında daha başka simgelerin de yer aldığı görülür. 1907-1912 yılları arasında, Fransızca öğretmenliği yaptığı Soria'da yaşadı. Bu kentte evlendiği Leonor Izquierdo Cuevas'ın erken ölümü, *Yollar* adlı şu dokunaklı dizeleri esinlendirdi şaire:

Bir yaz gecesiydi
Açtı kapı
Pencere de açtı,
Ölüm evime girdi,
Yaklaştı onun yatağına-
Benim suratıma bile bakmadı-
İnce parmaklarıyla
İncecik bir şey kopardı:
Ölüm bir kez daha
Önümden geçip gitti
Konuşmadan, bakmadan - Ne Yaptın?
Ama ölüm yanıtlamadı beni

Yavrum huzur içinde
Ve bir acı yüreğimde.
Aramızdaki bağı
Ölümün kopardığı.

Machado, 1912 yılında yeni bir kitap yayınladı: *Kastilya Kırıkları* (Campos de Castilla). Betimleme sanatında her zamankinden daha ustadır (*Duero Kıyılarında, Meşeler*), ama bu toprakla da uyuma ulaştığı duyumsanır ve onu yüceltmek için epik söyleyişten yararlanmaktadır (*Alvar Gonzales'in Toprağı*). "Ben" ikinci plana itilmiştir, ya da daha çok, kendini doğanın ya da bu yörenin geçişinin eline teslim etmiştir. Kastilya bir duyarlık mekânı olmuştur.

Daha önce, *Kastilya Kırıkları*'nda, şiirsel bir ikiye bölünme deneyimi geçirmiştir Machado. Bu konuda şunları yazmaktadır: "Şairin görevinin, insan sonsuzluğunun yeni şiirlerini bulgulamak olduğunu düşündüm; kişisel kalan, ama bununla birlikte kendi varlıkları sayesinde ayakta duran canlı tarihler bulgulamak." En süreklileri Abel Martin ve Juan de Mairena'nın kiler olmak üzere başka seslerin konuşmasına olanak sağlamak amacıyla kendi kişiliğini, kendi geçişini ayrıç arasına almaktadır. Bu "düzmece şarkı", Portekizli şair Fernando Pessoa'nın benzer yönelimini anımsatıyor.

Machado, bu "sen" in şiirinin araştırmasına koşut olarak, *Yeni Şarkılar*'da (Nuevas Canciones, 1924) ürünlerini veren biçim ve simge araştırmalarını da sürdürür: Sone, *haiku* gibi yabancı, ya da Endülü'sün *cante hondo*'su ya da *coplas* gibi ulusal biçimler kullanarak, şiirsel sözün mutlaklığına ulaşmaya çalışır.

Felsefe ve, yaşamının sonuna doğru, politika gidecek daha çok çekerler kendilerine Machado'yu. *Bütün Şiirler*'in yeni baskıları yapıldıkça şiiri zenginleşir. Sembolizmden yola çıkan Machado, kendine özgü, kişisel bir şiir anlayışına ulaşmıştır: "Şiirsel öğenin, sesler değeri olarak sözcük, renk, biçim, duyular bütünü olmadığını, onun güçlü bir tinsel çarpıntı olduğunu düşündüm", diye yazmaktadır. "Zamana bağımlı olmayan bir şiir" ve "bizim gölgemiz" olan bir kitap düşlemiştir.

J. Cassou: *Antonio Machado in Hispania*, 3, Paris 1920 - E.A. Peers: *Antonio Machado*, Oxford 1940 - S. Montserrat: *Antonio Machado, poeta y filosofo*, Buenos-Aires 1943 - A. Serrano Plaja: *Antonio Machado*, Madrid 1944 - J. Cassou: *Trois poètes: Rilke, Milosz, Machado*, Paris 1954 - R. Gullon: *Las secretas Galerías de Antonio Machado*, Madrid 1958 - J.C. Chaves: *A. Machado*, 1968 - H. Leitenberger: *A. Machado*, 1972.

MAETERLINCK Maurice (Gand 1862 - Nice 1949). Belçikalı yazar. "Benim özyaşamöyküm yok", diyor-



Maurice Maeterlinck'in Portresi: F. Masereel.



Mélite: Fernand Khnopff. 1902'ye doğru

du. Bu nedenle, doğum yeri, kendisini avukatlık mesleğine götüren hukuk öğrenimi, Georgette Leblanc'la tanışması, Nobel Ödülü (1911), soyluluk unvanı alması (1932), çekildiği ve adı dramatik yapıtının havasını anımsatan Orlamonde'da ölümü üzerinde durmak kendisine ihanet olabilir.

İlk başlangıç dönemi ya da aşağı yukarı başlangıç dönemi sembolistidir. 1886 yılında Paris'teydi. Burada yazın çevreleriyle ilişki kurdu ve özellikle Villiers de l'Isle-Adam'ı tanıdı. Bu yılın mart ayında adı ("Mooris Maeterlinck") ilk kez *la Pléiade* adlı sıradan bir dergide göründü. Ama, yüz yıl sonu bunalımına tanıklık eden olay, 1889 yılında, *Serres chaudes*'un (Sıcak Limonluklar) yayınlanmasıdır. "Uyuklu ruhu" çağcıl toplumda gücünü yitirmekte ve tekdüze hüznü hemen hemen devinimsiz ağıtlarda dile gelmektedir:

Biraz uyanışa ihtiyacım var benim,
Uykumun geçmesini bekliyorum ben,
Biraz güneşe ihtiyacım var benim
Ayn dondurduğu ellerimin üzerinde.

Bütün sembolist esinler ve yenilikler (sisli dekorlar, olağandışı kaçışlar, "kederli hasatlarda terk edilmiş arzular", sessizliğin büyü, çağcıl ve eski hayallerin karışımı) bakımından zengin olan bu seçkin kitap pek dikkat çekmedi.

Buna karşılık, gene 1889 yılında yayınlanan *Prenses Maleine* adlı bir dramatik yapıt, halka yeteneğini kanıtladı, ünü ve yazınsal üretiminin yönelimi için kesin bir başarı kazandı. Octave Mirbeau, 24 Ağustos 1890 tarihli *le Figaro*'da yayınlanan makalesinde, önemini abarttığı bu dramı, "günümüzün en parlak, en olağanüstü, aynı zamanda en yapmacıksız, güzellik bakımından Shakespeare'in en güzel yanlarıyla karşılaştırılabilecek ve (...) hattâ onlardan daha üstün yapıtı" olarak selâmlıyordu. Gerçekte, bu çıldıran şehvet düşkünü ve cani kraliçe ve suçsuz kurban, genç prenses Shakespeare'i animsatıyorlardı.

Sahnelenmeyi amaçlamıyordu bu oyun. Bununla birlikte, istekler karşısında bunalan Maeterlinck, oyun metnini Théâtre Libre'e teslim etmek zorunda kaldı. 1891 mayıs ve aralık aylarında, iki kısa oyun, *Davetsiz Misafir* (l'Intruse) ve *Körler* (les Aveugles) oynandı; Lugné-Poe oyunlarda rol aldı. Gene Lugné-Poe, Théâtre de L'Oeuvre'ün kuruluşundan pek az önce, 13 Mayıs 1893 günü, *Pelléas ve Mélisande*'de Golaud rolünü oynadı.

Pelléas biraz da -en azından kavgı bakımından- sembolist tiyatronun *Hernani*'sidir. Camille Mauclair, daha 1891 yılında, oyun yazarı Maeterlinck'in özelliklerini şöyle tanımlıyordu: "Sözcüğün gerçek anlamında oyun yazarı kalarak, idealist felsefeden yüksek düzeyde beslendiğini ve yapıtlarının ruh ve gizli anlamını buradan sağladığını ortaya koyuyordu. Tiyatronun

ideali gerçeğe ştiryordu: Halk yığınının kendisini keşfedip kendisini bulduğı, basit yaratıkların sürükleyici ve kolayca anlaşılabilir dramını halk yığımına bırakarak, en yüce metafizik düşüncelere yükselmek ve bu düşünceleri sanatçıların ve düşünürlerin tefekkürüne sunmak üzere bunları yapıtı varlıklarda canlandırmak. Kendi acılarının, kendi yoksulluklarının gösterisine çağrılı halkı duygulandırmak ve aynı gösteriden çok büyük bir felsefe çıkarmak." Bununla birlikte, bu tutkular, insanlık duygusu ve heyecan yararına gölgede kalmışlardır *Pelléas*'ta: Şakakları kırışmaya başlamış bir erkeğin ormanda rastladığı bir bilinmeyen kadına karşı kıskanç tutkusu, genç kadın *Pelléas*'ın yüreğinde uyanan aşk, Goulaud'nun küçük kardeşi, iki erkeğin çatışması, *Mélanide*'nin anne olduğu sırada ölümü, eski Tristan söylencesini (Debussy'nin olağanüstü besesinin Wagner'den etkileneceği olması bir rastlantı olmamak gerekir) yenilemektedirler. Maeterlinck'in şair damarı *On İki Şarkı*'dan (Douze chansons) sonra kurudu. *Pelléas*'ı aynı başarıyı tekrarlayamayan başka dramlar izledi, - sanki Sembolizm tiyatrosu da yeni bir gelenekçiliğe tutsak oluyordu: *la Mort de Tintagile*, *Intérieur* (1894), *Aglavaine et Sélysette* (1896), *Monna Vanna* (1902). Bunların en iyisi, başta Anglo-Sakson ülkeleri olmak üzere çok büyük bir uluslararası başarı kazanan *Mavi Kuş*'tur (l'Oiseau bleu, 1909).

Maurice Maeterlinck'in *Pelléas ve Mélanide*'si: Carlos Schwabe'nin illüstrasyonu



Bunlara koşut olarak, daha yüksek tasavvurların peşindeydi Maeterlinck. Kusursuz Ruysbroek (*l'Ornement des nocces spirituelles*, 1891), Novalis (1894) ve Emerson'un (1895) dağınık mistisizm tarikatlarına kapılmış çevirmeni olarak, bilinmez bir gerçeğin kırıntılarını sessizlikten kurtarmak istiyordu. Çeşitli okumaların ürünü olan *Le Trésor des humbles* (1896), kendi varlığını kavramaya, hayatı, ve aynı zamanda, bütünsel bir gerçeğin durmadan yenilenen ama hiçbir zaman tatmin olmayan umudunu kabul etmeye bir çağrıdır. Kimi zaman bireysel bilincin çabasını (*Sagesse et la destinée*, 1898; *le Temple enseveli*, 1902), kimi zaman, en sıradan bir araç olan insanı (*la Vie des abeilles*, 1901, ya da *la Vie des fourmis*, 1930, gibi ünlü hayvan yaşamları buradan kaynaklanmaktadır) değerlendirdi. *Ölüm*'le (la Mort) metafizikçi oldu ve aslından daha şiirsel bir kamutanncılık (panteizm) yarattı (*Büyük Giz*, le Grand Secret, 1921). Günümüzde, bu iddialı yapıtları bir yana bırakmak ve bilim karşısında saçma kabul etmek uygun olur. Bununla birlikte bunlar Maeterlinck'in yapıtına şaşırtıcı bir birlik sağlamaktadırlar, ve yazarın tiyatrosuna bir dönüş yapmak için bunlardan yola çıkmak son derece aydınlatıcı olur. Oyunlarının yayınına önsöz yazarken onun da yaptığı budur zaten. Eğer, *Prénies Maleine*'de "birçok tehlikeli bölümler, bazı gereksiz sahneler ve kişilere çoğu kez yorucu bir düştü uyardırılmış biraz sağır uyurgezerler görünümü veren tekrarların çoğunluğunda şaşırtıcı bir yan" buluyorsa, dramı canlandıran düşünceyi, şu anlaşılmaz yazgıların anlamını, biraz yabanıl evren imgesini, ölümün varlığı saplantısını kabul ediyor demektir: "Bu sınırsız ve yararsız zayıflığı dile getirerek, kendi varlığımızın sonuncu ve temel gerçekliğine alabildiğine yaklaşırsınız ve, kişileri bu düşmanca hiçliğe böyle teslim edersek, birtakım bağışlama ve sevecenlik davranışı, birkaç tatlı söz, birkaç temelsiz umut, acıma ve sevgi sözü sağlayabiliriz. Yaşamı, yaşamak gücünü ve arzusunu donduran bu büyük gerçeğin sınırlarına taşıdığımız zaman, insan olarak yapabileceğimiz şeyi yapmışızdır."

G. Compère: *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*, Paris 1961
- G. Harry: *La vie et l'oeuvre de Maeterlinck*, Paris 1972.

MALLARME Stéphane (Paris 1842 - Valvins 1898). Fransız şair. Guy Michaud'nun da belirttiği gibi, "sonuncu romantik", "ilk dekadın" değılse de, 1868 yılında "Mutlak'tan aşağı indiğı" zaman, edebiyat adına en yüce tutkuları dile getirebilecek ve şiir alanında da simge' kullanımı kurallarını tanımlayabilecek durumdaydı; hem de herkesten daha iyi: "Nesnelerin ussal gözle seyri, bunların yarattığı düşlerin kanatlanan imgesi, şarkıdır (lirik şiirdir): Parnaslılar nesneyi bütünüyle alırlar ve onu gösterirler: Bundan dola-

yı gizi elden kaçırlılar; yarattığına inanmanın tatlı mutluluğunu zihinlerden (ruhlardan) uzaklaştırırlar. Bir nesneyi adlandırmak (nitelendirmek), bir şiiri azar azar bulgulamaktan kaynaklanan zevkin dörtte üçünü yok eder: *Çağrışım yapmak*, düşün ta kendisidir. Simgelyi (sembolü) oluşturan gizlin yetkin bir biçimde kullanılması şöyledir: Bir ruhsal durumu göstermek için bir nesneyi yavaş yavaş çağrıştırmak, ya da, tersine, bir nesneyi seçmek ve ondan, bir dizi çözümlerle, bir ruhsal durum çıkarmak." Bununla birlikte, bunlar, Mallarmé'nin sembolist okulun önderi olduğu anlamına gelmez ("Okullardan iğreniyorum", diyordu) ve Wyzewa'nın yazdığının tersine, sembolist olduğunu da kesinlikle ileri sürmemişti. Bunu yapamayacak kadar çok bağımsız ve çok yalnız biriydi. Paris'te doğdu, çocukluğu, annesinin 1847 yılında ve kızkardeşi Maria'nın 1857 yılında ölümleri nedeniyle yası geçti. Sens Lisesi öğrencisi olduğu dönemde yazdığı şiirler, ölüm saplantısını ve bir sığınak arayışını dile getirirler. 1860 yılında *les Fleurs du Mal*'i keşfetti ve bu okuma onun üzerinde derin izler bıraktı. Yaşadığı dönemde kalemiyle geçinmenin olanaksız olduğunu bildiği için İngilizce öğretmeni olmaya karar verdi ve yirmi yaşına gelince İngilizce öğrenmek üzere İngiltere'ye gitti. Marie Gerhard'la evlenerek, geçindirmek üzere bir başka sorumluluk yüklendi. 1863 yılında, Tournon Lisesi öğretmenliğine atandı. Kızı Geneviève 1864 yılında burada doğdu; ve burada, aynı yıl, *Hérodiade*'i (Salome) yazmaya başladı.

Bu çalışma onu bir yıkımın boğuntularına sürükledi. Arkadaşı Cazalis'e yazdığı bir mektupta, "Korkunç bir yıl geçirdim. Düşüncem düşündü ve bir katkısız Kurama (Görüşe) ulaştı. Bu uzun yıkım boyunca, varlığımın tepki olarak çektiği acı sözle anlatılabilecek gibi değil, bereket versin tam anlamıyla öldüm... Şimdi kişisizim (impersonnel) ben", diyordu. Ruhsal bunalım, metafizik bunalım, şiirsel bunalım: Mallarmé, temmuz 1865'te, *Hérodiade*'i yazmayı durdurdu ve onu "acımasız kışlara" bıraktı. Gelecekteki *Bir Kır Tanrısının Ögle Sonu*'nun (Après-midi d'un faune) ilk değişikliği olan *Kır Tanrısının Monologu* (Monologue d'un faune) bir ara dönem oluşturdu (Banville'in önerdiği ve Comédie-Française'i amaçlayan bir tasarıydı bu). Trajediden şiire dönüşen *Hérodiade* tekrar boğazının sıkımasına başladı ve ardından *Şiirin Armağanı* (Don du poème) ya da *Örneksiz İblisi* (Démon de l'analogie) adlı mensur şiirin de gösterdiği gibi yaratma bunalımı sükun etti.

1869 yılında, *Hérodiade*'in bir bölümünü -süslenme sahnesi için bir taslak- ikinci derlemesi hazırlanmakta olan *Parnasse contemporainé*'e gönderdi. 1866 yılında yayınlanmış olan ilk derlemede Mallarmé'nin altı şiiri yayınlanmıştı: *les Fenêtres* (Pencere-

ler), *le Sonneur* (Zangoç), *A celle qui est tranquille* (Sessiz Kadına), *Vere novo*, l'Azur (Gök), *les Fleurs* (Çiçekler), *Soupir* (İçli Ezgi), *Brise Marine* (Deniz Meltemi), *A un pauvre* (Bir Yoksula), *Epilogue* (Son-deyiş).

Mallarmé 1868 yılında Avignon Lisesi'ne atandı. Bu yer değişikliği "Tournon bunalımı"nın savuşturulmasında yeterli oldu mu? Bu sırada yazdığı ve böylece "Güçsüzlük canavarını yere sermek" istediği *Igitur* adlı düzyazı öyküyü okuduğumuz zaman, bu-



Stéphane Mallarmé'nin Portresi: Edvard Munch. 1896

nalımın atlatıldığından kuşkuya düşebiliriz. Şairin bir tür tinsel ölümünü anlatan, Mutlak'a yönelik takınaksal düşkünlüğü, "Düşüncellik hastalığı"nı, aynı sınavını, beyaz sayfa saplantısını betimleyen olağandışı bir yapıttır. Kendini olduğu gibi yeniden ele geçirmeye girişen özdür (tin, ruh) *Igitur*: İnsan ruhunun merdivenlerinden inen şair nesnenin özüne gider; geçmişin, geleceğin sınırına bitişik olduğu ana yeniden ulaşmak, hayatın atışına kadar her şeyi yok etmek, sonuç olarak rastlantıyı ortadan kaldırmak isteyerek, yeniden katkısız kavram olmaya çalışmaktır. Mallarmé, *Igitur*'u kendilerine okuyunca, Catulle Mendès yapıtı beğenmedi, buna karşılık Villiers de l'Isle-Adam hayran kaldı.

Mallarmé, 1871 yılında, "son bir sıkıntı ve savaşım kışı"ndan sonra Paris'e yerleşti. Bu sırada birkaç mensur şiir ve Poe'nun şiirlerinin çevirisini yayınladı.

di. Şiir bakımından suskun geçen birkaç yıldan sonra, 1873 yazında, Brötanya'da Théophile Gautier'nin anısına *Toast Funèbre* adlı çok güzel bir şiir yazdı. 1874 yılında, Roma sokağında, bir süre sonra "salı" günleriyle ünlenecek olan eve yerleşti, ve Seine kıyısında, Valvins'de küçük bir ev kiraladı. Bu iki ev artık, dingin ve 1879'da küçük kızı Anatole'ün ölümüyle yaslanan yaşamının iki kutbu haline geldi. Aralarında Poe Memorial derneğinin isteği üzerine yazdığı *Edgar Poe'ya Ağıt* (Tombeau d'Edgar Poe, 1876) da olmak üzere *Ağılar*'ının (Tombeaux) da tanıklık ettiği gibi, ölüm teması artık kendisinden hiç ayrılmayacaktır. Çalışma zamanının bir bölümünü kendisinden en az beklenen şeylere ayırdı: *La Dernière Mode* (Són Moda) adlı bir kadın dergisi, *les Dieux antiques* (Antik Tanrılar) adlı bir mitoloji elkitabının uyarlanması ve *İngilizce Sözcükler* üzerine bir başka el kitabı.

Mallarmé yazınsal ün olarak tanımlanan şeyi önemsememişti. Bununla birlikte bu ün azar azar geldi: Verlaine'in *Lânetli Şairler* (Poètes maudits, 1883) dizisinde yer alan inceleme, Huysmanns'ın *Hırçır*'da (A Reboeurs, 1884) kendisine ayırdığı sayfalar, *Des Esseintes İçin Düzyazı* (Prose pour Des Esseintes) adlı yanıt şiir bu üne katkıda bulundular. René Ghil kısa bir süre sonra onu "olağanüstü mahrem bir rahip gibi Simge'den söz eden" kişi olarak sunacaktır. 1885 martunda *la Revue indépendante*'de yayınlanan ünlü sonnet *Erden, dayanıklı ve güzel bugün* (Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui), birkaç ay sonra, yani resmi "sembolist şiir" adını taşıyacak olan şiirin gerçekten de tam anlamıyla bir tipik örneğidir: Bir imge (kuğu), bir tema (bir başka yer özlemi), bir müzik.

Erden, dayanıklı ve güzel bugün
Esrik bir kanat darbesiyle parçalayacak bizi
Şu katı unutulmuş gölü kirağının altında
Uçuşların kaçmayan saydam buzulunun tutulduğu!

Bir zamanların kuğusu anımsıyor ki
Görmekli ama umutsuz kurtulmuştu
Övmediği için yaşadığı yöreyi
Parıldatırken can sıkıntısını kısır kış

Bütün boynu sarsacak bu beyaz ölümü
Kendini yadsıyan kuşa boyun eğdirmiş alanda,
Ama kuş tüylerinin yakalandığı toprak korkusu değil.

Saf parlısının gösterdiği hayalet bu yerde,
Donup kalır soğuk düşünde horgörünün
Kuğunun yararsız bir sürgünde giydirdiği.

Mallarmé bu şiirde, hayatın olağan işlerinin tutsağı, doğal sağlığından sürgün edilmiş şair gibi bayatla-

mış romantik temayı geliştirmeyi bir kenara bırakmakta ve en büyük saplantısını, saflık ile gizemlinin, arzu ile özlemin, aynı ile başkının, belki de olanaksız olan uzlaştırılmaları girişimini dile getirmektedir.

Bundan birkaç ay önce şiirin, "Şiir, varlığın götür-nümleminin gizemli anlamının, bir temel ahenge indirgenmiş insan dilinde ifadesidir. Böylece, hayatımızı doğallıkla donatır ve biricik tinsel amacı gerçekleştirir", diye bir tanımlamasını yaparken, tanımladığı Sembolizm miydi yoksa yalnızca şiir miydi? Bu belirsizliği Mallarmé'nin kendisi değil de "çıraklar"ı benimsediler. Hiç kuşkusuz bol bol önsözler yazdı, edebî şölenlerde kısa söylevler vermeyi, destekleme mektupları yazmayı, 1880 yılında başlattığı salı toplantılarında konuşma yapmayı esirgemedi ("Hiç kimse onun gibi konuşmadı", diyecektir Valéry). Ama mesafeyi korudu ve kendi kişisel araştırması için gereken sakinliği sürdürdü. 1888'de René Ghil'le ilişkisini kesmek konusunda duraksamadı, ve 1891 yılında *Yazınsal Eyrim Üzerine Soruşturma* yapan Jules Huret'i şöyle yanıtladı: "Şaire yaşamak hakkı tanımayan bir toplumda şairin durumu, ben-ce, kendi mezarını yontmak için kendi köşesine çekilen insanın durumudur. Bana okul önderi görünümü veren şeye gelince: İlk şü; ben gençlerin düşünceleriyle her zaman ilgilenmişimdir; ikincisi, hiç kuşkusuz, yeni katılanların katkılarında bulunan yenilikleri kabul etme içtenliğimdir. Çünkü ben gerçekte yalnız bir insanım, ve şiirin, insanların ne olduğunu unuttukları görkemin kendi yerine sahip olacağı kurulu bir toplumun debdebe ve tantanası için yaratıldığına inanıyorum."

Çalışırken, "kocalmaya uymakta"dır. Manet'nin evinde tanıştığı, eski bir tiyatro oyuncusu olan Méry Laurent'la sürdürdüğü ilişki, tiyatro, dans ve kutsalılık gibi sorunları özgürce düşünmek olanağı sağladı ona: 1897 yılında *la Revue indépendante*'ta yayınlanan bir yığın *Saçmalamalar* (Divagations). Méry Laurent, "bir çılgınlık belgesi" olan *Bir Rastlantı Rastlantısı Kesinlikle Ortadan Kaldırılmaz* (Un coup de dés jamais n'abolira le hasard) gibi yaman bir işe girişmeye yüreklandırıdı onu. Özgür koşuk ve mensur şiir yöntemlerini aynı anda kullanan bu metin, yepyeni bir baskı düzenlemesi sayesinde, bir düşüncenin yürüncesini yansılamak ve gerçek bir "tinsel sahneleme" gerçekleştirmek olanağı sağlamaktadır. Mallarmé 1894 yılında emekli olduktan sonra, gide-rek daha çok yaşamaya başladı. Valvins'de ve 1898 yılında burada nefes darlığı krizi sonucu öldü. Verlaine'e gönderdiği kısa bir *Özyaşamöyküsü*'nde, yaptığı olacak olan tasarımla nasıl karşıt kendisinin açıkladığı yaşamı böylece sona ermiş oldu: "(...) ben, tıpkı bir zamanlar Sihirli Taş fırınının ateşini beslemek için evinin eşyalarını, çatı kırımlarını yakanlar

gibi, bütün onur ve bütün doyumunu uğruna feda etmeye hazır bir simyacı sabırla, bir başka şey düşledim, bir başka şey denedim. Neyi? söylemesi güç: Bir kitap, doğal olarak, birçok cilt, kitap olan bir kitap, mimarî ve önceden tasarlanmış bir kitap, ve elbette ne denli olağanüstü olursa olsun rastlantısal esinler toplamı olmayan bir kitap. Daha ileri gidip söyleyeceğim: Aslında bir tek olduğuna inanmış, kendisinin haberi olmaksızın yazan herhangi bir kimsenin, hatta Cinler'in elinden çıkmış bir kitap. Yeryüzünün orfik açıklaması (ki bu şairin biricik görevidir) ve eşsiz bir yazınsal oyun: Çünkü kitabın, o sırada nesnel ve diri olan ahengi bile, sayfa numaralarına varınca-ya kadar, bu düşün ya da Od'un denklemiyle yanyana gelir."

D. Aish: *La métaphore chez Mallarmé*, Paris 1938 - G. Davies: *Les tombeaux de Mallarmé*, Paris 1950 - C. Mauron: *Mallarmé l'obscur*, Paris 1950 - C. Mauron: *Psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel 1950 - J. Gengoux: *Le symbolisme de Mallarmé*, 1950 - P. Valéry: *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris 1950 - H. Mondor: *Vie de Mallarmé* (2 volumes), Paris 1951 - K. Wais: *Mallarmé Dichtung, Weisheit, Haltung*, Munich 1952 - G. Michaud: *Mallarmé*, Paris 1953 - G. Davies: *Mallarmé et le drame solitaire*, Paris 1953 - E. Chassé: *Les Clefs de Mallarmé*, Paris 1954 - J. Schérer: *Le livre de Mallarmé*, Paris 1957 - S. Bernard: *Mallarmé et la musique*, Paris 1959 - J.P. Richard: *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris 1961 - C. Chadwick: *Mallarmé, sa pensée dans sa poésie*, Paris 1962 - H. Block: *Mallarmé and the symbolist drama*, Detroit 1963 - C. Mauron: *Mallarmé par lui-même*, Paris 1964 - F. Saint-Aubyn: *Mallarmé*, New York 1969.

MERRILL Stuart (Hempstead, N.Y. 1863 - Versailles 1915). Fransızca yazan Amerikalı şair. Amerikalı bir diplomatın oğlu, New York eyaletinde doğdu, ama çocukluğu Paris'te geçti, ve Columbia College'da okuduktan sonra 1890 yılında buraya yerleşti. Baudelaire, Mallarmé ya da Aloysius Bertrand'ı çevirdiği zaman İngilizce'ye dönüş yaptı. Ama Anglo-Sakson edebiyatında kullanılan ses yinelenmesinden yararlandı, fakat biktırıcı ölçüde kullandığı söylenebilir. 1887 yılında yayınlanan *Gamlar*'da yer alan ilk şiirlerinde sembolist miydi? Müziği ön plana çıkartmak istemesine karşın, bunu söylemek oldukça güçtür. Sembolizmi ancak *Görkemler*'de (1891) ya da *Küçük Güz Şiirleri*'nde (1895), ve ancak bezekleme düzeyinde, ortaya çıktı. Daha sonra bir değişim meydana geldi: Başlangıçta, şairin görevinin, eksik yaşamın geçici biçimlerinden yola çıkarak yaratmak olduğuna inanan Stuart Merrill, buradan, Ile-de-France'da karşılaştığı türden basit bir yaşamı yüceltmeye ulaştı. *Dört Mevsim*'de (Quatre Saisons, 1900) "Her çiçeğin dünyanın bir imgesi", "her şeyin yaşadığı" bir dünyanın imgesi olduğu ölçüde sembol vardır. Demokrasi söyleyişlerin Whitman'ı anımsattığı



Stuart Merrill'in Portresi.

Kalabalıkta Bir Ses'te (Une voix dans la foule) şu coşkulu sesi duyuruz:

Hayır, ilkbahar güneşi! Hayır, atalarımın
yüreği!
Gülüyorum bütün göklere, bütün varlıklara
yürüyorum!
Bütün evreni sarmak isterdim kollarımla
Ve ölmek isterdim kokusundan denizlerin ve
toprağın...

A. Salmon: *La légende de Stuart Merrill in Vers et Prose*, 18, 1909 - H. Marjorie: *La contribution d'un Américain au symbolisme français*, Paris 1927.

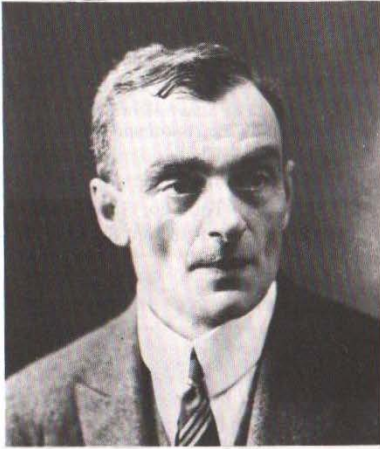
MIKHAEL Ephraim (Toulouse 1866 - Toulouse 1890). Erken ölümü, umutsuzluğu daha da açlaştı-

Ephraim Mikhael'in Portresi.



ran Fransız şair. Gourmont'un *İkinci Maskeler Kitabı*'nda (Le Deuxième Livre des masques) yazdığı gibi, onun şiirlerinde "Kabarmış bir ırmağın buz gibi soğuk suları benzeri, kol ve bacaklarından ölümün dalgalarının yükselişini belli belirsiz duyumsayan büyük yazgı adamlarının sıkıntısı"nı duyar gibi oluruz. 1886 yılında, Paris'in "külrengi pazarları"nı ve görünümüne egemen olan sıkıntının kendisini ele geçişini betimlediği *Güz*'ün on dört şiirini yayınlamıştı: Bu şiiri Romantizmden ayıran anlamlı bir tersine çevirmedi bu. Spinoza'nın titiz okuru olan ve "sevinç ve acının geçiciliği"ne inanmış bulunan şair, ölümden sonra yayınlanan mensur şiirler de yazmıştı.

MIŁOSZ Oscar-Venceslas de Lubicz-Milosz (Czeireia, Beyaz Rusya 1877 - Fontainebleau, 1939). Fransızca yazan, Litvanya'lı yazar. Onunla ilgili önemli bir tez hazırlamış olan Jacques Bellemin-Noel, dışardan gelen bu şairi, "Sembolizm sonu ile Sürrealizm'in başlarında yolunu şaşırmış bir romantik" olarak kabul etmektedir. Atalarının uçsuz bucaksız topraklarında doğdu, 1889 yılında Paris'e yerleşti.



Oscar-Venceslas Milosz'un Portresi.

On yıl sonra, "kadınların ve hayaletler"in arasında "içgüdülerin" ve uzak bir prensesle ilişkisi bulunmayan utançlarımızın "Salome'si"nin yer aldığı *Çöküşlerin Şiiri*'ni (le Poème des décadences) yayınladı. Parklar, kuğular, uyuyan sular en geleneksel sembolist bezekleri anımsatırlar. *Son Şenlik* (la Dernière

Orgie) ve *Son Darbe* (le Coup de grâce), Latin dekadansının son betimlerindenidir. Milosz'un kendi tarzını ve sıkıntısını ifadesini belki de *Brumes* (Sisler) gibi bir şiirde aramak gerekir:

Ah! n'olur! sus, denizden gelen müzik,
Sularda sekip duran, soğukta, karanlıkta!
Kimse dinlemiyor seni, kimse bakmıyor bana!
Umutumun hırıldadığı sarhoş ezgi, sus!

Şarkısını düşünüyorum meltemlerin, yabanarlarının
Ve beyaz kuşların sonsuz seferleriyle çizgili göğün
şarkısını.

Nasıl da uzak! Sesler boğuluyor acımın
Ve güzün yas tüllerinde, ve ben yalnızca

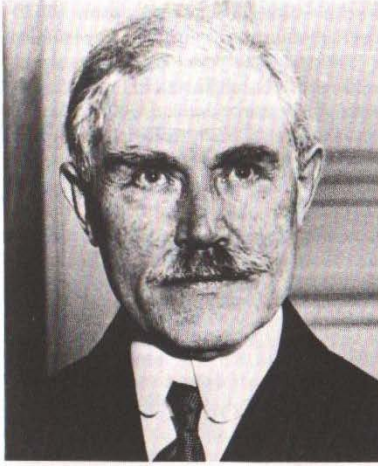
Seni düşünüyorum unutulmuş, soluksuz, aksak vals,
Bölük pörçüksün rüzgarında boş kavsakların,
Zayıf, zavallı parmakları sinirlerime saldıran
Terkedilmişlerin ağıdı, sen eski ninni.

Yedi Yalnızlık (Les Sept Solitudes, 1906) da geç kalmış bir sembolistin yapıtıdır. Ama Milosz, tinsel bir yolculuğun betimlendiği *l'Amoureuse initiation* (1910) ile romanda, *Miguel Manara* (1912), *Méphiboseth* (1914) ve ölümünden sonra yayınlanan *Saül de Tarse* (Tarsuslu Aziz Pavlus, Tarsuslu Saint Paul) ile görkemli tiyatrodan daha özgün bir üslup buldu. Bu büyük Kutsal Kitap okuru (bunun için İbranice öğrenmişti) aynı zamanda gizlici (occultiste) edebiyatın tutkunuydu. 14 Aralık 1914 günü "tinsel güneş"i gördüğünü sandı, ve bu içe doğuş, yapıtını bir tebliğin (bildiri, mesaj) açıklanmasına, bir "hiç"nin temel kitabına, yani Tanrı'nın sinesindeki bir Tanrı'dışı'na yönlendirdi: *Ars Magna* (1924), *Arcanes* (1926).

Bu yapıtların, Mutlak'ın bilgisi saplantısına tutulmuş bir Sembolizmin uzantısında yer aldığını görmemezlik edemeyiz. Olağanüstü *Lemuel'in İtirafı* (1922), Cehennem ("bu ayrı, farklı, iğrenç yer, bu İblis'in uçsuz bucaksız beyni") acılarını tanıyan bir insanın itirafı, şairin "öteki güneşin ülkesi"nin sesini duyduğu "Bilginin ezgisi"nde (le Cantique de la connaissance) doruk noktasına ulaşmaktadır. Milosz, gençliğinin çekici Sembolizminden, tinsel çile yoluyla, İlk Örnekler dünyasına ulaştı.

A. Godoy: *Milosz poète de l'amour*, Paris 1944 - G.J. Zidonis: *Un poète lituanien d'esprit cosmopolite et d'expression française: Oscar-Venceslas Milosz*, Paris 1949 - S. Guise: *La sensibilité ésotérique de Milosz*, Paris 1964 - A. Richter: *Milosz*, 1965.

MOCKEL Albert (Ougrée-lez-Liège 1886 - Ixelles 1945). Belçikalı şair. Liège'de *la Wallonie* adlı bir şiir dergisi kurdu, dergiye sembolist şairlerin çoğunluğu metinlerini verdiler: Bu nedenle Mockel akımın



Albert Mockell'in Portresi.

tarihinde önemli bir rol oynadı. 1889'da Paris'e gitti, Mallarmé'nin salı günlerine devam etmeye başladı, ona tapınçla bağlandı ve onun için bir kitap yazdı (*Stéphane Mallarmé, un héros*, 1899). Kuramları çoğu zaman bir Mallarmé çırağının kuramlarıdır; örneğin, tiyatro bağlamında, âyin papazı gibi oyuncular, "düşünceler"e verilmiş basit "biçimler" düşlediği zaman. Şiirde, özgür koşuğun öncülerinden biriydi. İlk şiir kitabı *Chantefable un peu naïve* (1891) ağırbaşlı bir eskilik ve özentili bir saflık sunar. *Clarités*'de (1902) geleneksel kapalılığa dönüş yapar. Daha sonra, *la Flamme immortelle*'de (1924) yoğun bir lirizm görülür.

P. Champagne: *Essai sur Mockell*, Paris 1922.

MOREAS Jean (Atina 1856 - Paris 1910). Fransızca yazan bu Yunan yazarın gerçek adı İonnis Papadiamantopoulos'tur. 1880 yılında Paris'e yerleşti. 1884 yılında, *les Syrtis* adlı oldukça Verlaine'ci bir şiir kitabı yayınlamadan önce şiirlerini *Lutèce* ve *le Chat noir*'da yayınladı.

Dinleme artık sızlanan dertli yayı
Çimenlikler boyunca ölen bir güvercin gibi;
Sefer düşleriyle kanatlanmaya kalkışma
Sürükleyerek bayagi kilde altın kanatlarını.

Cantilènes'in (1885) imge çeşitliliği de dönemin imge anlayışı içinde yer alır. Moréas bir tarihten itibaren karşı çıkmasıydı ve Sembolist olduklarını savunmamayı bu iki kitap için "dekadan" sıfatını ko-

layca kullanabilirdik. Dekadan adı verilen şiirin içrekliğinde direnerek, tanımın anlamının belirsiz olduğunu ileri sürüp, "eleştiri madem ki etiketleme saplantısına engel olamıyor *sembolistler* sıfatını kullanırsa daha iyi olur", der. Bu öneriden, 18 Eylül 1886 tarihli *le Figaro*'nun edebiyat ekinde yayınlanan "Edebî Bildiri"ye ancak bir adım kalmıştır. Ona göre, "Sembolist şiir, düşüncüyü, kendi kendinin amacı olmayan, ama bir İdea'yı dile getirmeye hizmet edenken bağımlılığını sürdüren algılanabilir bir yapıya kavuşturmaya çalışır"; böyle bir tutku, "hepsi de gözüpek ve çokbiçimli, bozulmamış sözcükler, anlamlı söz uzatımı (pléonasmе), gizemli eksiltiler (éllipse) ve kesin olmayan kovuşturamazlık (bir cümle başı ile sonu arasında kuruluş aykırılığı bulunması) içeren ilkömek (archétype) ve karmaşık bir üslup gerektirir."

Uygulamalar bu denli gözüpek değildi. Moréas, Paul Adam'la birlikte, büyük bir Sembolist roman (*les Demoiselles Goubert*, 1886) yazmaya kalkışınca hiç de başarılı olamadı. 1891 yılında *Pêlerin passion*'nın yayınlanması nedeniyle düzenlenen şölen, tabiri yazarından çok Sembolizmi onayladı, ve şölene başkanlık eden Mallarmé, kendi çevresindeki "tansal gençlik"i selâmlamaya özen gösterdi. Moréas, Roman Okulu'nu kurmak için Sembolizmle bozuşmakta gecikmedi: Sembolizmin sislerine Grek-Latin ışığıyla ve anlam kapallılığına, yaşanan bir yalnızlığın hüznünün duyumsandığı *Stances*'in (1899-1901) aydınlık çizgisi ve yalın diliyle karşı çıktı.

Jean de Gourmont: *Jean Moréas*, Paris 1905 - R. Georgin: *Jean Moréas*, Paris 1930 - J. Weber: *Jean Moréas u. die französische Tradition*, Nuremberg 1934 - A. Embricos: *Les éabes du Jean Moréas*, Lausanne 1948 - R. Niklaus: *Jean Moréas, a critique of his poetry and philosophy*, La Haye 1967 - R. Jouanny: *Moréas, écrivain français*.

MORGENSTERN Christian (Münih 1871 - Merano, İtalya 1914). Alman yazar. Çok erken şiir yazmaya başlayan Morgenstern, Stefan George gibi, bir dil keşfetti: "Lalula". Yirmi yaşında sosyalizme yakınlık duydu, daha sonra gizemciliğe ve Rudolof Steiner'in teozofisine (hikmeti sofiiye) dönüş yaptı. Kırk üç yaşında veremden öldü: Yaşamının doğal çevresi sanatoryumdur. Morgenstern, ilk kitabını, maddeci ve dar kafalı bir topluma muhalefetinin ve kendisini Tanrı arayışına yönlendiren derin doyumsuzluğun simgesi olarak, "Nietzsche'nin ruhuna" ithaf etti. Kendi gerçeğini bulduktan sonra, mistik coşkusunu, *Melankoli* (1906) ve *Bir Yol Bulduk* (*Wir fanden einen Pfad*, 1914) adlı kitaplarında yer alan şiirlerinde dile getirdi. Ama onun gerçek özgünlüğü, ünlü *Darağacının Şarkıları*'nda (Galgelieder, 1905) ve bunu izleyen aynı esin kaynaklı kitaplarında kendini gösterir. Bi-

çimsel bakımdan üstün bir yetkinliğe ulaşmış şiirlerinde mizah ve ironiyi ayrıcalıklı bir ustalıkla kullanan Morgenstern yalnızca şaka ya da yansılamayı amaçlamış gibidir. Ama bu sözcük ve düşünce oyunları daha derin bir amacı ortaya çıkartırlar: "Büyük bir çocuk"un saf gözleriyle görülen gerçeklik efsane olmaktan çıkar ve yenilenmiş bir dil onda alışılmış ve gülec simgeler bulgular. Bu ilginç yapıtlarda, Sembolizm, gülünç ve saf bir lirizme ulaşır: Bu özellik, belki de, sıradan yazarlarda alay ettiği tımturakları ve kâhinçe budalalıkları unutturmaktadır.

F. Geraths: *Christian Morgenstern*, Monaco 1926 - A. Mack: *Morgensterns Welt und Werk*, Zurich 1930 - H. Giffel: *Christian Morgenstern als mystiker*, Berne 1931 - H. Sommerfeld: *Berlin im Leben u. Schaffen Christian Morgensterns*, Berlin 1934 - P. Geiger: *Mystik u. Inkarnation bei Morgenstern*, Köln 1936 - F. Hiebel: *Christian Morgenstern*, 1957.

NOAILLES Anna de Brancovan, Kontes (Paris 1876 - Paris 1933). Romen asıllı Fransız şairi. Şiir yazmaya öğrencilik döneminde başladı. Bununla birlikte ilk şiir kitabı ancak 1901 yılında yayınlandı: *Le Coeur innombrable* (Sayısız Yürek). Sembolist araştırmalardan daha çok bir tür Yeni-Romantizm'e yakındır. Özgünlüğü, kamutanrıci (pagan) bir gizemcilik ve yaşamı kucaklama istencinden kaynaklanmaktadır:

Nasıl hızlı ve nasıl güçlü koşacağım hayata,
Sımsıkı sarılacağım kenetleneceğim ona,
Kaçırmadan elimden güzelliğini güneşin
İsinacak yaşam kendi kucaklaşmasında.

Anna de Noailles'in Portresi.



Günlerin Gölgesi (L'Ombre des jours, 1902) evrene karşı kamutanrıci bir güvenden esinlenmiştir. Bununla birlikte, yavaş yavaş bir kaygının izleri duyumsanır olur. Hastalığın izlerini taşıyan ve hiçbir düşüncesi saplantısına kapılan Anna de Noailles, ayrıcalıklı teması olan ölüm temasını geliştirir (*Diriler ve Ölüler*, les Vivants et les morts, 1913; *Acı Çekmek Onuru*, Honneur de souffrir, 1927). Düzgün söyleyiş klasikliğini sürdürür, ve bu şiir belâgati ortadan kaldırmaz; Anna de Noailles'in yapıtını ayakta tutan ağırbaşlı ve çoğu zaman dopdolu bir belâgattir.

R. Gouillouin: *La comtesse de Noailles*, Paris 1908 - J. Larnac: *La comtesse de Noailles, sa vie, son oeuvre*, Paris 1931 - M. Proust: *Lettres à la comtesse de Noailles* 1901-1919, Paris 1931 - J. Kirseck: *Anna de Noailles*, Würzburg 1939 - C. du Bos: *La comtesse de Noailles et le climat du génie*, Paris 1949 - E. de la Rochefoucault: *Anna de Noailles*, Paris 1956 - J. Cocteau: *Anna de Noailles*, Paris 1963.

PASCOLI Giovanni (San Mauro, Romagnola 1855 - Bologna 1912). İtalyan şair, çocukluğu yaslarla (babası öldürüldü, annesi ve üç kardeşi birkaç yıl



Giovanni Pascoli'nin Portresi.

içinde peşpeşe öldüler) ve yoksullukla karardı. Bologna'da öğrenciyken sosyalist oldu, hattâ hapse bile düştü. Daha sonra, üniversite öğretim üyeliğini seçti ve 1907 yılında, Bologna'da Carducci'nin ardılı ol-

du. Kişilik olarak kederli ve dışarıya kapalıydı. Hem ezenleri, hem de ezilenleri ezen üstün bir güç saplantısı ideolojisini yönlendirmişti. Ayrıca Latince şiirler yazdı, bunlarla ödülleri kazandı. 1891 yılında İtalyanca yayınladığı *Myricae* adlı şiir kitabıyla, yeni bir deyiş getirdi. Kültürü işe karıştırmadan, karşı-yazınsal bir yöntemle içinden geldiği gibi dile getirilen görünüm ve anılar, "küçük çocuk poetikası" adı verilen türün en yetkin örnekleridir. En basit gerçekler karşısında ince duygulu bir şaşkınlık ve geleneksel kurallarla başarılı kopuşma. Ama Pascoli, dertli bir duygusallık içinde, yapmacık sevgileri, çocuksu düşümleri de şiirleştirmiştir.

İlk Şiirler (1897), *Castelvecchio'nun Şarkıları* (1903), *Yeni Şiirler* (1909) adlı kitaplarında, konular yüzeyde genişlemekte, söyleyiş tonu yükselmekte ve insani amaçlarla esin karmaşılaşmaktadır. Bununla birlikte, Pascoli sanatının doruğuna *Castelvecchio'nun Şarkıları*'nda ulaşır, ve duyguların müzikel transkripsiyonu, uyumların işleyişi gerçek bir sembolist nitelik göstermektedir.

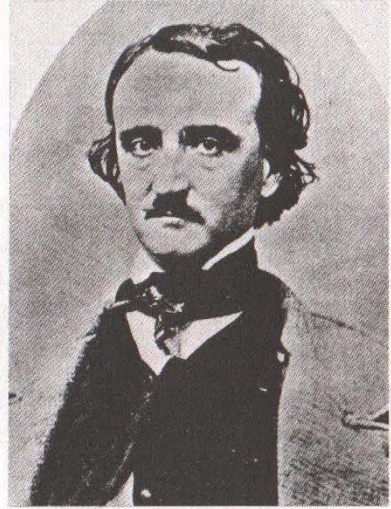
Daha sonra, anlatım biçimini zorladı, belâğatin, yalnızca mırıltı ile yetindiği ve ilkbaharda ıslak otun bir tazelik, yeşillik ve gençlik kokusu "odor di fresco e verde e gioventù") yayması gibi yayılan zarif ve çekingen bir etkinin ince esinini susturduğu yapıtlar yarattı.

E. Cecci: *La poesia de Giovanni Pascoli*, Napoli 1912 - D. Bulferetti: *Giovanni Pascoli, l'uomo, il maestro e il poeta*, Milano 1914 - A. Valentin: *Giovanni Pascoli, poète lyrique*, Paris 1925 - G. Lipparini: *Giovanni Pascoli*, Milano 1938 - S. Antonielli: *La poesia de Pascoli*, Milano 1955 - P.P. Pasolini: *Passione e ideologia*, Milano 1960 - B. Di Porto: *La religione in Pascoli*, 1967.

POE Edgar (Boston 1809 - Baltimore 1849). Amerikalı yazar. Doğum tarihi ve esin kaynakları bakımından bir romantiktir. Ama, Baudelaire'in benzeri ve kardeşi, Mallarmé'nin saygısını kazanmış, Valéry tarafından izlenmiş ve sembolist kuşağın hayranlığını kazanmış bir şair olarak, bu kitapta kısa da olsa yer almaya hak kazanmıştır.

Virginia'da yetişti, üvey babası John Allan'la kavgadan edince Boston'a kaçtı. 1827 yılında *Timurlenk ve Öteki Şiirler'i* (Tamburlaine and other Poems) yayınladı. Kısa bir süre orduda bulunduktan ve şiirlerinin ikinci basımından sonra (1831), Baltimore'da teyzesi (halası) Maria Clemm'in yanında kaldı. Aralarında, bir yarışmada ödül kazanan *Bir Şişede Bulunan El yazması* da olmak üzere öykülerini yayınlamaya başladı. 1836 yılında, on dört yaşındaki kuzini Virginia Clemm'le evlendi ve Richmond'a yerleşti. Eleştirmen oldu ve ezici bir çalışmaya girişti. Bu durumdaki yazarlar olarak öykülerini dergilerde yayınladı. 1840 yı-

linda öykülerini derleyerek *Tales of the Grotesque and the Arabesque* adıyla yayınladı. Bununla birlikte, bir şiirinin (*Karga, The Raven*) yayınlanmasıyla 1845 yılında ünlendi.



Edgar Poe'nun Portresi.

Aynı yıl öykülerinden bir seçme ve bir şiir kitabı, *The Raven and Other Poems* (Karga ve Öteki Şiirler) yayınladı. *Karga*'nın oluşumu, *Şiirin Doğuşu*'nda (Philosophie of Composition, Yazma Felsefesi) başladı. Karısı Virginia 1847'de öldü. Evrenin yapısını ve oluşumunu işlediği *Eureka* adlı bir mensur şiir, eleştirel vasiyetnamesi olan *Şiirin İlkesi*'ni (The Poetic Principle), öyküler ve aralarında gizemli *Ulalume* olmak üzere şiirler yayınladı. Baltimore'da, sokakta, esrarlı bir şekilde öldü, ama ölümünün aşırı laydanom (esrarlı bir ilaç) kullanımından kaynaklanması hiç de uzak bir olasılık değil.

Öyküler'indeki simgeselliğin sözünü etmenin yeri burası değil. Buna karşılık, *Eureka*'daki Gerçeklik arayışı, *Evren*'de bir "tinsel ruh" bulgulanması, Sembolizm alanında öncü özellikleri göstermektedir. Mallarmé, yol göstericisi saydığı Poe'nun şiirlerini Fransızca'ya çevirdi. Poe'nun, özellikle, kendisini unutturmayı başarabilen yüksek düzeyde ve tasarlanmış bir düzenleme ile elde edilen şiirsel etki kuramı unutulmadı. Mallarmé'nin Poe konusunda yazdığı gibi, "Bu doğal ve büyüsel yapının çevresinde bulunan kimi yapısal gerçekçi kullanımdan kaçınmak, güçlü ve ince hesap



Karga: Alfred Kubin'in illüstrasyonu 1914

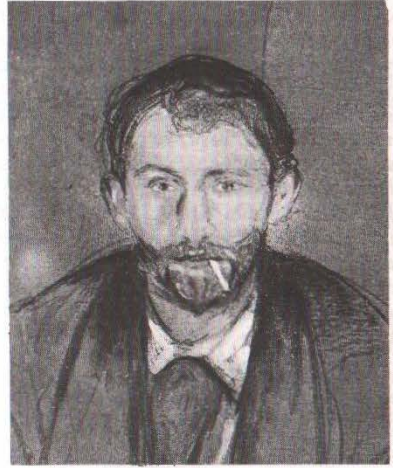
yoksunluğunu göstermez, ama onları bilmediğimiz anlamına gelir; zaten kasten gizemli bir havaya bürünen de kendileridir."

Charles Baudelaire: *Edgar Poe. Sa vie et ses ouvrages*, in *Revue de Paris*, mars-avril 1852 - John H. Ingram: *Edgar Allan Poe. His life, letters and opinions*, 2 volumes, London 1880 - James Harrison: *Life and letters of Poe*, 2 volumes, New York 1903 - Emile Lauvrière: *Edgar Poe. Sa vie son oeuvre*, 2 volumes, Paris 1904 - Hanns Heinz Ewers: *Edgar Poe*, Berlin 1906 - André Fontainas: *La vie d'Edgar Allan Poe*, Paris 1919 - Princesse Marie Bonaparte: *Edgar Poe. Etude psychoanalytique*, Paris 1933 - Jean Rousselot: *Edgar Poe*, Paris 1953.

PRZYBYSEWSKI Stanislaw (Lojewo, Inowrocław 1868 - Jaronty 1927). Polonyalı yazar. İlk Almanca, daha sonra Lehçe yazdı. Başlangıçta eleştirmendi, Chopin, Nietzsche ve Ola Hansson üzerine incelemeler yayınladı; sonra Huysmans ve Barbey d'Aurevilly'nin çekimine kapıldı ve Strindberg'ten büyük ölçüde etkilendi (*Manastır* adlı romanındaki Popoffsky). Genç yaşta, ateşli imgeleme ve bir şeytansı büyücü üslûba sahip bir dâhi şair olarak ünlendi. Uyarıcı ilaçlara ve marazî erotizme düşküncü. Mutlak'ın ruh olduğuna, ve onu yalnızca sanatın dile ge-

tirebileceğine inanır. Bununla birlikte, sembolist olduğu kadar dekadran bir şairdir. Zaten, "çıplak ruh"un gizli yanlarının keşfinde simgeler önemli bir rol oynamaktadırlar.

1897 yılında, Krakov'da yayınlanan *Hayat* (Zycie) dergisinin başyazarı oldu. Burada, bütün ahlâki ve toplumsal engellerden kurtulmuş yeni sanat anlayışını gürültülü bir şekilde yayınladı: Sanat, derin ve bütünsel bireyselliğin ifadesi, "iyi ve kötünün, güzel ve çirkinin ötesinde, bütün görünümleri içinde Mutlak'ın yansıması" (*Confiteor*) olmalıdır.



Stanislaw Przybyszewski'nin Portresi: Edward Munch. 1895

Parlak ama geçici bir üne kavuşan, kısa zamanda eskiyen bir yapıtın yazarı olan Przybyszewski, aralarında Dehmel ve Wyspianski olmak üzere yazarları önemli ölçüde etkiledi. Ruhun kaygıları, iç evrenin keşfi, bilinçaltının (bilinç dışının) gizleri, nesnelerin simgesinin anlamı, metafizik boğuntuya yakalanmış tinin soruları gibi büyük kaynaklarından bazılarını şiire veren eğilimlere kesin bir itki gücü sağladı.

A. Szezygielska: *Przybyszewski jako dramaturg*, Posen 1936 - L. Cini: *L'umanita nell'opera di Stanislaw Przybyszewski*, Roma 1936 - M. Herman: *Un satanisme polonais*, Paris 1939 - M. Schluchter: *Stanislaw Przybyszewski und seine deutschsprachige*, Prosawerke 1969.

REGNIER Henri de (Honfleur 1864 - Paris 1936). Fransız yazar. Honfleur'de doğdu, eski ve soylu bir ailenin çocuğudur. Çocukluğu ve gençliği, kendisinin de yazdığı gibi, "yorgun yaşamların güçlerinin

sonuna geldikleri ve çöküşlerini ağır ağır sonuna kadar kullandıkları" evlerde geçirdi. Paris'te hukuk öğrenimi gördü, Hugues Vitrix takma adıyla çeşitli dergilere yazılar yazdı ve 1885 yılında, bir deniz ve orman ortamı içinde, düş kırıklığına uğramış bir aşkı anlattığı *Yarınlar*'ı (les Lendemaïns) yayınladı. İmgeler, 1887'de yayınlanan *Sites* ve *Episodes*'da imgelere dönüşmeye yöneliktir, ama "altın düş", "yalanlar" ve "gölge"de odaklanan yeni bir başarısızlık belgesi olarak. Régnier, arkadaşı Viélé-Griffin'le Sembolizm çevrelerine girdi ve Mallarmé'nin dinleyicilerinden biri oldu. *Les Poèmes anciens et romanesques* (Eski ve Düşü Şiirler, 1890), iç çöküntüsü ve özenticilik karışımı, özgür dizeleriyle, başyapıtları *les Jeux rustiques et divins* (Kırsal ve Kutsal Oyunlar, 1897) olacak olan ulaşılabilir bir Sembolizmi başlatılar.

Régnier, 1896 yılında, José Maria de Hérédia'nın ikinci kızıyla evlendi. Üslubu Sembolizmden yavaş yavaş uzaklaştı, giderek eski Parnas'a yaklaştı. Simge varsa da, bir düşünceden çok bir duygunun betimlemesi olan allegoriye daha yakındır. Bu yöntemi, *Médailles d'argile* (1900), *la Cité des eaux* (1902) -bu kitapta düşü Versailles'in boş ağaçlıklı yollarında dolaşmaktadır-, *la Sandale ailée* (1905) ve *le Miroir des heures*'de sürdürdü. Aynı dönemde, sevdiği XVIII. yüzyıl titiz üslubunda, zarif ve tatlı dilli, aristokratik ve açık saçıklığı incelmış bir romancı (*la Double maîtresse*, 1900; *le Bon plaisir*, 1902; *la Pêcheresse*, 1920) oldu.

P. Léautaud: *Henri de Régnier*, Paris 1904 - Jean de Gourmont: *Henri de Régnier et son oeuvre*, Paris 1908 - R. Honnert: *Henri de Régnier, son oeuvre*, Paris 1923 - E. Jalous: *Souvenirs sur Henri de Régnier*, Lausanne 1941 - M. Maurin: *Henri de Régnier, le labyrinthe et le double*, Montréal 1972.

RILKE Rainer Maria (Prag 1875 - Val-Mont, İsviçre 1926). Prag doğumlu, Almanca yazan yazar, İlk yılların yumuşak Yeni-Romantizm'i (*Hayat ve Şarkılar*, 1891, kitabı ya da ünlü *Sancaktar Christophe Rilke'nin Aşk ve Ölüm Şarkısı*) ile, *Yeni Şiirler*'in (1903-1907) gerçekçi imgelerini ya da *Duino Ağıtları*'nın (1911-1922) duygulu çığlıklarını göz önüne alarak bağlanmak istenildiği Ekspresyonizm arasında Sembolizme bir yer var mıdır acaba? Bu konu uzun boylu tartışılabilir. Rilke, aile, ulus, sanat, edebiyat geleneklerine de bağlanmayı bilmişti. Ama, asıl, yazma isteğini kendisine "mevsimsiz acılar ve acı bir deney"den geldiğini biliyordu, ve onun şiir sanatı yaşama sanatına her zaman bağlı kalmıştır. *Genç Bir Şaire Mektuplar*'ın birincisinde verdiği ve kendisinin hiç kuşkusuz hiçbir zaman gereksinim duymadığı öğüt buradan kaynaklanmaktadır: "Baki-

şınız dışarı dönük sizin; özellikle bu nedenle şimdi bir şey yapamazsınız artık. Kimse size öğüt veremez, ya da bir yardımda bulunamaz, kimse. Sizin için tek bir yol var: Kendi içinize giriniz, sizi yazmaya yönlendiren gereksinimi arayınız: Yüreğinizin derinliklerinde kök salıp salmadığını araştırınız." Rilke ile Sembolizmin buluşması Maeterlinck sayesinde gerçekleşti. 1895 yılında, Prag'dan ayrılıp Münih'e gitmeye hazırlandığı sırada, bu Belçikalı şairi keşfetti. Ondandır, acıma ve fânilik izleklerini, bu kendinden kaçışı ve *Saatler Kitabı*'nın (1899-1905) şiirsel tutanağını sunduğu, ânın duygulanımlarında dağınılıyı getirdi. "İçimizde bulunan en küçük ve en ele geçmez nesneler için, doğada bulgulanmaya hazır karşılıklar bulunduğu içsel gerçeği"ni kendisine veren Danimarkalı yazar Jens Peter Jacobsen'in (1847-1885) etkisini de ihmal edemeyiz. Stefan George'un duyduğu hayranlığa eşit bir hayranlık duyduğu Mallarmé'ye gelince: "Gök" (Azur) şairinden çok *Pencereler*'in (les Fenêtres) şairi Mallarmé'ye yakındır Rilke.



Rainer Maria Rilke'nin Portresi: P. Modersohn-Becker. 1904

Saatler Kitabı'nın Rilke'si, demek ki, olguları görüşmelerinde olduğu kadar tinsel öllerinde de kavramaya çalıştığı ve Doğa'daki gizem duygusuna sahip olduğu oranda sembolisttir:

Gücü tanımış olduğunu sanıyordum
Yakaladığın için meyva
İşte bilmece bir kez daha.

Başkaları gibi, onun için de, kendisini, Lou Andreas Salome ile birlikte iki kez (1899-1900) yolcu-

luk ettiği Rusya'ya, yaptığı resimlerde Tanrı'yı arayan bir Fra Angelico olmak istediği İtalya'ya, sessizliğin dostu bir ressamın kolonisinin yerleştiği, Bremen bölgesindeki Wörpswede köyüne yönlendiren bir arayışın çıkış noktasıdır bu bilmece. Dinlemek, günün biçimini yakalamak için titremek: Yakaran şair ve gezgin (hacı) böyle davranır, ve şarkının doğuşu "soluk alan yüreğin dışında Tanrı'nın yükselişi, -gökyüzü onunla örtünür-, ve yağmur olarak yeryüzüne inisi" (Ilse Jahr'a mektup, 22.2.1923) ile birbirine karışır. Rilke, Wörpswede'de, bir süre sonra kendisiyle evlenip kızı Ruth'un annesi olacak olan Clara Westhoff'la tanıştı. Clara Westhoff onun ardından Paris'e gelecektir. Rilke bir yayıncının kendisine ısmarladığı Rodin monografisini yazmak için gidiyordu Paris'e, ama onu Paris'e götüren, aslında, "karşı konulmaz bir çağrı" ve "yalnızlığın kendisini yabancılaştırdığı nesnelerin sonsuzluğunu ele geçirmek" (*Günlük*) gereksinimiydi. 28 Ağustos 1902 günü, nihayet Paris'e gelince, Clara'ya "Biricik Bekleyiş'le birlikteyim", diye yazmıştı. Yüzlerin düşman olduğu ve "bakışın, bilinen ve dost nesnelerin ötesine uzanması", "biraz önce avundurucu gibi görünen çevrenin, ürküntü veren bir uçuruma dönüşmesi" için küçücük bir şeyin örneğin herhangi bir hareketin yettiği bir kentte -*Malte Laurids Brigge'nin Notları* bunun tanığıdır - bir dostluğun beklenişi.

Ama, üstelik kendisine bir sanatçı için yalnız olmak gerektiğini söyleyen Rodin gibi bir yalmızdan nasıl bir dostluk beklenebilir? Daha çok, düşman bir dünyada, nesneleri dost haline getiren bir bakışın uyarısı. Bilinmeyen kentin oluşturduğu tehdidi yok etmeye, artık bu kentin merkezi durumuna gelmiş olan Rodin'in adı yetiyordu. Rilke, nesnelerden yayılan ruhun önünde sürüklenmek yerine, onları görmeyi heykelciden öğrendi. Görmek, yani biricik'i yakalamak. Ve betimleme, biricik'in yeniden üretimi olacaktır. Örneğin, *Calais Kentsoyluları*'nda (les Bourgeois de Calais), tıpkı mabeynci Rilke'nin *Notlar*'da kendi ölümüyle ölmesi gibi, herkesin bu anı kendine göre yaşadığını göstermiş olan Rodin tekilliğe sarılmıştır. Rilke'nin *Yeni Şiirler*'i de, bir yalıtık imgeler dizisi, "nesnelerin şiiri"nin parçaları olacaktır: Botanik Bahçesi'nin panteri, ceylan, mavi ortanca, La Chartreuse de Champmol bahçesi. Napoli balkonu, Borgeby-Goard meyve bahçesi, Şair, zaman zaman fânîlik duygusundan kurtulur, ama aynı zamanda, 1907 yılında, Rodin üzerine verdiği konferansta eleştirdiği basmakalıp güzellikten de kurtulmaktadır. Heykelciye karşı şükran duyan Rilke, bozuşmalarından sonra şöyle konuşacaktır: "Onun çok değişik tarzda meydan okuduğu sınırsız varlığa ben onun sayesinde, onun canlı yapıtı sayesinde alıştım; onu benim yanımda yaratıyordu; ve Paris'inin gü-

saçlarını övmeme izin verdiği zaman, içimde yavaş yavaş bir tür yabanîlik, tehlike ve sıçrayış halinde bir önsezi oluşuyordu, ki ben kendiminkini bekleyebilirdim (Norbert von Hellingrath'a mektup, 13.2.1912).

Bu sıçrayış yeniden bilmeceyi içine düşmektir. *Yeni Şiirler*'deki "Melek", Rodin'in etkisinin bastırıldığı ve Rilke'nin soluksuz kalmaya başladığı anın habercisidir. Bir an, her şeyin devinimsizleşmesinden hoşlanır, ama birden, bu taşlaşmış dünyada, korkmaya başlar. Başının bir hareketiyle, engelleyen her şeyi, sınırlandırır her şeyi kovan maddesiz bir varlıktır melek, ama boşluğun ve yokluğun yaratıcısıdır.

Hafifçe eğerek başını kovuyor
uzaklara engelleyen ve sınırlandırır şeyi
çünkü yüreğinden geçiyor sınırlarını çizen
sonsuzluğu giyinmiş ebedi gelecek.

Heykellerle dolu onun için derin gökler
ve herbiri seslenir ona: Gel, tanı.
Koru kendini, ellerinde dihlenen güçten
Bel bağlama sakın çevik ellerine.

Çünkü gelecek hepsi inince gece
Denemek için seni savaşta, geçip
öfkeyle evi yakalamak için seni
seni tekrar yaratmak için kırp heykellerini.

Duino Ağutları dizisi meleklerle seslenişle başlar. Bu, bir sürekliliğin işareti, bu hayata bir anlam bulmak ve zamana bağlı olmayan mekânda, insanın koruyucusu olduğu nesneleri kurtarmak istencidir. 1912 yılında, Tour ve Taxis Prensesi'nin, Adriyatik kıyısında bir yalıyarın tepesinde bulunan şatosunda yazdığı ilk ağıtlar ile sonuncuları arasında on yıl geçer; savaş ve göçebe yaşamı sonunda İsviçre'de Murro'ya yerleşince son bulur. Sonuçlanmış bir arayıştır bu. Yedinci Ağıt'taki sevgilinin çılgılığı buradan kaynaklanmaktadır:

"Bir arayış! hayır, artık yok arayış!"

Ertelenmiş yapıtın 7-11 Şubat 1922 günleri arasında, birkaç gün içinde, tamamlanması buradan kaynaklanmaktadır. Gene çok kısa bir sürede yazılan ve genç bir ölüye, Vera Ouckama Knoop'a adanan *Orpheus'a Soneler* de buradan kaynaklanmaktadır.

Valéry ile tanışmasını küçümseyemeyiz. *Mimar*'ın okunması, Rilke'nin Fransız şaire "bir onama ve saygı toplamı" olarak sunacağı çeviri hazırlığı, bir bekleyişin sonunu noktalamaktadır. Rilke'nin Valéry'den kendine yabancı öğeler almış olması söz ko-

nusu değil. Valéry'de bulunduğu şeyler, bulmayı taşarladığı şeylerdir. Rilke'nin büyük yapıtı ve Valéry çizgisinde yer alan Fransızca yazdığı şiirlerini (*les Vergers, les Roses, les Fenêtres*) okuyunca, tema ve motifleri yalıtıldığı ve bunlardan yola çıkarak uzun süredir kendisine sormakta olduğu soruları yanıtladığı duygusuna sahip oluruz. Rilke, Valéry'nin dünyasını olduğu gibi görmüyordu, onun görmek istediği bu dünyanın imgesiydi: Büyülü bir dünya, büyüml bir yaşam. Yani, Valéry'nin arısı ("Abeille" in *Charmes*), tam zamanında sokup bilinçlendirmeye geldiği halde, Rilke'nin arısı görünmeze dönmüşmek için görünümlün balını ganimet olarak almayı sürdürür. *Euphalinos*, ya da *Ruh ve Raks'ta* (l'Ame et la dance), dönüşüm, nesne bir ilişkinin, bir armoninin, beğenimise sunulmuş bir güzelliğin bulgulanmasından kaynaklanmaktadır; oysa, Rilke için, dönüşüm, nesne ile bizim aramızdaki bir ilişkiden, yıllar boyu yaşamımızla dokuduğumuz (Dokuzuncu Ağıt) bir bağdan kaynaklanmaktadır. Valéry'ye göre, nesneyi kurtarmak, onu biçimsizlikten, sıradanlıktan, hiçlikten kurtarmak anlamındadır; Rilke'ye göre ise, onu görünür olandan, kendi içimizde dönüştüremediğimiz dış dünyadan kurtarmaktır. Bir şey söylemek, ondan daha fazlasını söylemektir. Rilke, çiçekler, meyveler, aynalar, rakkase üzerine yazdığı sonelelerinde, şiirin nesnesini adlandırır, daha sonra da yalnızca bu adın çağırıştırılabileceği değişikler dizisini sıralar. Böylece, nesne, "daha güvenli bir şarkıdan yüksele"bilir, "saf ilişkide yeniden yükselmek için övgünün aşamalarını tırmana"bilir.

Edmond Jaloux: *Rainer Maria Rilke*, Paris 1927 - Lou Andreas-Salomé: *Rainer Maria Rilke*, Leipzig 1928 - Fritz Dehn: *Rainer Maria Rilke und sein Werk. Eine Deutung*, Leipzig 1934 - Pierre Desgraupes: *Rainer Maria Rilke*, Paris 1949 - Nora Wydenbruck: *Rilke, Man and Poet*, London 1949 - Joseph François Angelloz: *Rilke*, Paris 1952 - C. Dedeyan: *Rilke et la France*, Paris 1961.

RIMBAUD Arthur (Charleville 1854 - Marsilya 1891). Fransız şair. Adı ve yapıtı, kendisine karşın, Sembolizmin tarihine karıştı. Gerçekten de, Afrika'da tüccarlık yaptığı, Mallarmé'nin de söylediği gibi "şiiri yaşayarak yarattığı" sırada, Verlaine'in onu *Lânetli Şairler* (Poètes maudits) dizisinde sunmasının ardından, 1886 yılında *la Vogue* dergisinde *Illuminations* (İçe Doğuşlar) ve *Une Saison en Enfer*'in (Cehennemde Bir Mevsim) yayınlanması onu bir efesane kahramanına yazı ve düşünce ustasına dönüştürüyordu. *Sesliler* (Voyelles) sonesine dayanarak bir yazınsal yöntem kurmak isteyen küçük bir topluluk Paris'te bir araya geldi. 17 Temmuz 1890 günü, *La France Moderne*'in yöneticisi Laurent de Gavoty ona şunları yazıyordu: "Aziz Şair, Güzeli şiirlerinizi oku-

dum: Dekadan ve Sembolist okulun önderinin *La France Moderne*'e katkıda bulunacak olursa mutlu olup gurur duyacağımı size bildirmek isterim (...)"

Rimbaud'nun böyle bir rol oynamaya hiçbir zaman kalkışmadığını açıklamanın bilmem bir gereği var mı? Bununla birlikte, yazınsal ün tutkusuna kapıldı bir zamanlar ve hattâ bir okula bile katılmak gereksinimi hissetti. Ama bu Parnas okuluydu, ve "umutlar"ını, düşlerini anlatmak için Théodore de Banville'e mektup yazdığında ve dergilerinde "Parnaslılar arasında küçük bir yer" vermesi için kendisine üç şiir (*Sensation, Ophélie, Credo in unam*) gönderdiğinde, Charleville'de henüz bir kolej öğrencisiydi. Dekadanları tanımadı; ama 1871 yılında Paris'e gelince "Vilains bonshommes"la (Kötü Herifler) ilişki kurdu ve *Album zutique*'e (Bk: Charles Cros) katkıda bulundu; değişik bakımlardan Verlaine, Germain Nouveau ve Charles Cros'la arkadaşlıklar kurdu. Ama bu yazınsal bakımdan onları izlediği anlamına gelmez. Daha başlangıçta, "çağcıl şiirin (...) ünlülerini gülünç" buldu, ve kendi yolunu tek başına aradı.

Mavi yaz akşamlarında, yürüyeceğim patikalarda
Bacaklarımı dalayacak başaklar, aşacağım çayırıları:
Düşleyip duyacağım serinliklerini ayaklarımın altında
Bırakacağım ykasın rüzgârlar çıplak başımı.

Konuşmayacağım, düşünmeyeceğim hiçbir şeyi:
Ama o sonsuz aşk yükselecek ruhumda
Ve gideceğim uzaklara, çok uzaklara bir çingene gibi
Doğada, - mutlu, sanki bir kadın varmışcasına
yaşamımda.

1870 yılında yazılan bu dizeler, *Recueil Demyeny*'de (Demeny Derlemesi) yer aldılar. Rimbaud aynı yılın güzünde şiirlerini iki deftere geçirmiş ve bunları Doua'lı genç şaire (Paul Demyeny) vermişti. Bu şiirler, her konuda olduğu gibi edebiyatta da "özgür özgürlük"ü yaşamak isteyen insanın doğuştan gelen bağımsızlığını dile getiriyorlardı. Bu iki defterden daha karma üsluplar içeren birincisi, lirin değişik notalarından sesler verir: Yaz şiirleri, uzun tiradlar, mizahi denemeler, acı ve kin dolu, kimi zaman intikamcı, pek ender olarak da duygulu şiirler. Buna karşılık, ikincisinde bir bütünlük ve pek az görülen bir şiirsel nitelik göze çarpar: "Tıpkı lirmiş gibi, çekiyordum lastiklerini/yaralı ayaklabılarımın" (*Ma Bohème*) diyen Çingene Orpheus'un serüvenleri anlatılmaktadır.

1871, "korkunç yıl", Rimbaud'nun "korkunç çirkin (...) nesnel şiir"e ve "ölü nesnelerin ruhunu almak"tan başka bir şey yapmayanlara (Gautier, Leconte de Lisle, Banville) karşı savaş açtığı yıldır.

Rimbaud'un, gerçekliği oldukça kuşkuolu olan Komün'e katılması olayından daha başka bir önemi temsil eden bir olay. "Yalvaç mektupları" olarak bilinen iki mektup (biri eski öğretmeni Izambart'a yazdığı 13 Mayıs tarihli, ikincisi Paul Demeny'ye yazdığı 15 Mayıs tarihli mektuplar) bir bozuşma, kendi kendisiyle bozuşma mektuplarıdır. Rimbaud eski edebiyatın yerine yeni bir edebiyat getirmek istemektedir; eski şiirinin yerine başka bir şiir; ilk örnekleri *le Coeur supplicé*, *Chants de guerre parisien*, *Mes petites amoureuses*, *Accroupissements*, *le Poète de sept ans*, *les Pauvres à l'église*, *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* gibi şiirlerde görülen -Bir başkasının şiiri'ni getirmek istemektedir. Şairin kendisine ilke edindiği korkunç çaba, ne gövdesine ("Bütün duyuların bozulması"), ne ruhuna ("aşkın, acının, deliliğin bütün biçimleri"), ne de dile hoşgörülü davranmaktadır. Rimbaud sözcükleri, söz dizimini ve ölçüyü zorlamaktadır. "Her şeyi, kokuları, renkleri, sesleri özetleyen, ruh için ruha; düşünceleri ele geçirip ortaya çıkartan bir düşünce"ye sahip olan bir "evrensel dil" istemektedir. Bu karışık düşünceler, ("ilk yalvaç, şairler kralı, gerçek bir Tanrı" olarak selâmlanan) Baudelaire'in uygunluklarını anımsatıyorlar ve sembolist öğretinin ilkelerini muştuluyorlar: "Şair, kendi çağında, evrensel ruhta ortaya çıkan bilinmeyenleri tanımlar."

Ama Rimbaud'yu kesin biçimini almamış bir sembolist saymak da yanlış olur. Bu ilkeler ilke olarak kalmakta, ve bunların uygulanmalarının değişik anlayışları temsil ettikleri görülmektedir. 1871 yılının iki ünlü şiirinin örnekleriyle yetinecek olursak, *Sarhoş Gemi* (Bateau ivre) olağanüstü bir izlenim şiiridir, ve *Sesliler*'in (Voyelles) renkli harfleri simyasal bir tasarımı bulgur. *Cehennemde Bir Mevsim*'in (1873) en önemli parçası olan *Söz Büyücülüğü* (Alchimie du verbe), bu tasarımın son derece olumsuz bir özeti sunmaktadır. Bu arada, Rimbaud'nun şiir anlayışı, Verlaine'in ve ilginç bir arayışın süreçlerini izleyen ikili yaşamın etkilerinin dışında gelişti. 1872 ilkbahar ve yazının en iyi şiiri, belki de, Verlaine'in ortaya çıkardığı *Etudes néantes*'dir. Çağrışımların özgür kullanımı, imgelerin kaçışına, üzerimizde bir boşluk, yaşamın sürekli fâniliği izlenimini bırakan bir korkuya (*Michel ve Christine*) kadar uzanmaktadır. *Ses Büyücülüğü*'nde, bilinçli delilik, bir bunalım anında söz konusu edilmektedir; ama, 1872 yılında yazdığı şiirlerin yeni ya da istenerek biçimleri bozulmuş değişikliklerinde, Rimbaud "dayanılmaz öyküsü"nü açıkladığı oranda, bu şiirde söz konusu edilen bilinçli delilik de aydınlığa çıkmaktadır. Yalnızca kendini hastalık ateşine terk edip "kalkısız ışığın altın kıvılcımı" olmak için ateşe ve "büyük" Güneşe adanmıyor; ama, tıpkı simyacılar gibi maddelerin ni-

telik dönüşümünü gerçekleştirmek, yaradılış keşfetmek, olanaksız denemek, şiir dilini bir yakut tozuna indirgemek ve dünyadan, öz ya da İdeadan çok daha fazla bir şey olan falın töz (cevher) çıkartmak istiyor. Daha sonra *Illuminations* adı altında derlenen düzyazıları nereye yerleştirmeli? Ne tarihçiler, ne yazıbilimciler, ne de kâhinler gerçek bir tarih saptayabildiler. Kimi zaman, falın başarısızlığını dile getiren bile (örneğin *Soir historique*), başka falcılık marifetlerine benzeyen betimlemeler sayıldılar; kimi zaman, Yves Bonnefoy'nın "uyumlu girişim" diye tanımladığı türden yeni bir tasarım keşfedildi bu şiirlerde. Gerçekte, Rimbaud, bilinçli olarak, bir müzikçi gibi kendinden söz etmekte ve model olarak "müzik cümlesi"nin (*Guerre*) yalınlığını önermektedir. Ama, "bütün uyumsal ve mimari olanaklar"dan kendini heyecanlandırmaktan ibaret olan bu "sancı"nın daha yüksek tutkuları vardır. Şair, değiştirmek amacıyla dünyanın ana sese katılan seslerini (harmoniques) ele geçirmeye çalışmaktadır: "Bellegin ve duyuların, yaratıcı içtepinin besini olacak yalnızca. Dünyaya gelince, ne olacak o, sen çıkınca? Her halde, hiçbir şey bugünkü görünüşlerden." (*Jeunesse*). Yöntem "basit sanrı" yöntemidir, yani başkasının yerine geçme (substitution). Nasıl Oise vadisinin dinging bir görünümünün yerine egzotik bir görünüm, altın arayıcıları için el değmemiş topraklar (*Larmes*) geçiyorsa; nasıl aşık kralların düşlerinin yerine yapay gökleri boyayan işçilerin çağrışımı geçiyorsa, ezgi olmak isteyen köprüler, karmaşık sahneler, yalnızca sokaklarla birbirine bağlı dış mahallelerden değil, olağanüstü ama dayanılmaz bir uyumda bir araya gelmiş, bazan dağlık, bazan ormanlık doğa parçalarından da oluşan devsel ve hızla çoğalan kentler de üstüste yığılmaktadır.

Çünkü, *les Illuminations*'un üzerinde, tıpkı söz simyacısının girişiminde olduğu gibi, bir başarısızlık tehdidi dolmaktadır. *Cehennemde Bir Mevsim*'deki *L'Adieu*, mensur şiirler derlemesindeki *Solde*, bir hesap tasfiyesi girişimi, ya da Yves Bonnefoy'nın dediği gibi "Rimbaud'nun tüm umutlarının bitpazarı"na sunulması işlemidirler. Öykünün sonunu ve şairin nasıl sustuğunu biliyoruz. Her şey, sanki sanatçı şiir dilinin sınırlarını denemiş, başarısızlıktan çelişkili bir başarı, bir ip cambazı başarısı sağlamış gibi sonuçlanmaktadır:

Çan kulesinden, çan kulesine ip gerdim; pencereden pencereye çiçek kordonu; yıldızdan yıldıza altın zincirler; ve raks ediyorum.

Daniel Rops: *Rimbaud, le drame spirituel* - G. Izambard: *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Paris 1946 - J. Gengoux: *La symbolique de Rimbaud*, Paris 1947 - J.M. Carré: *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud*, Paris 1949 - A.

Dhotel: *Rimbaud et la révolte moderne*, Paris 1952 - R. Etienne: *Le mythe de Rimbaud*, Paris 1968 - J. Mondor: *Rimbaud ou le génie impatient*, Paris 1955 - Y. Bonnefoy: *Rimbaud par lui-même*, Paris 1961 - H. Matarassoff et J. Petitfils: *Vie de Arthur Rimbaud*, 1962 - A. Ruff: *Rimbaud*, Paris 1968 - P. Gascar: *Rimbaud et la commune*, Paris 1975.

RODENBACH Georges (Tournai 1885 - Paris 1898). Belçikalı yazar. Tournai'de doğdu, Sainte-Barbe de Gand kolejinde okudu, 1877 yılında Paris'e geldi ve Brüksel barosunda kısa bir dönem staj yaptıktan sonra, geriye dönüp Paris'e yerleşti. Böylece Bruges'lü şair bir Parisli'ye dönüştü. Lévy-Dhurmer, onun zarif profilini, mavi gözlerini, sarı ve yumuşak saçlarını, seçkin ve kibar havasını yansıtan nefis bir portresini yaptı.



Georges Rodenbach'in Portresi: L. Lévy-Dhurmer

Yazın yaşamı, *les Foyers et les champs* (1877) ve evlât duygusunu dile getirdiği *le Coffret* (1879) ile *Miroir du ciel natal* (1898) arasında ancak yirmi yıl sürdü. Şiir çalışmaları, *Jeune Belgique*'in (Genç Belçika) sözcülüğünü yaptığı sırada, 1881-1889 yılları arasında özellikle yoğunlaştı. Bu dönemde, *Mer élégante* (1884) ve sanatının ustalığına eriştiği *Jeunesse blanche*'i (1886) yayınladı. Bu kitapta, "anıların karışık demeti"nin bir araya geldiği "Geçmişin kenti"nin betimlemesini yapmaktadır. *le Livre de Jésus*'dan (1888) sonra, son kitapları olan *le Règne du silence* (1891), *les Vies encloses* (1896) ve *le Miroir du ciel natal* uygunluklar poetikasına dayalı bir tarzı doğrularlar: Bir nesneden, bir görüşünden, bir kentten, bir öznenin izlenimleri ortaya çıkarlar ve içinde dünya ile "ben"in birbirine karıştıkları bir gizemli düş yayılır:

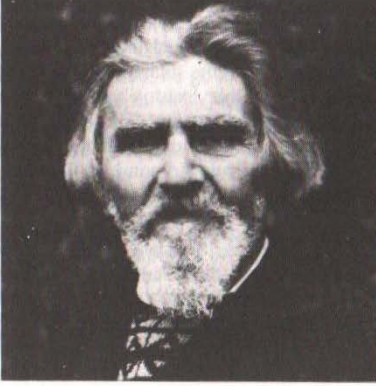
Bir düş sürüyor orada,
Bir dilek ileri atılıyor;
Bir umut yaşıyor
Hayal kırıklığına uğramış da olsa;
Bir yansıma nişanlanıyor suda
Ve yer değiştiriyor benden habersiz
Alacakaranlığında benim:
Anlaşılmamış bir bütün Evren
Ve düşler vaftiz edilmemiş.
(*L'âme sous-marine*)

Rodenbach, aralarında en ünlüleri *Bruges-la-morte* (1892) olmak üzere romanlar da yazdı. Bu kitapta, gözetleme kuleleri, sessizlik dolu eski evleri, rahibe yurtları ve durgun sularıyla Flandre betimlenmektedir. Yazarın bir dostu ve yurttaşı olan Verhaeren onu şöyle tanımlamıştır: "Düş şairleri arasında, cümle seçkinleri arasında, sevdiği ve kendisini seven iki dost ve ustanın, Edmond de Goncourt ve Mallarmé'nin yakınlarında yer alır."

J. Casier: *L'oeuvre poétique de Georges Rodenbach*, Gand 1888 - P. Muiche: *Georges Rodenbach*, Bruxelles 1899 - A. Orliac: *Georges Rodenbach*, Paris 1932 - J. Mirval: *Le poète du silence: Georges Rodenbach*, Bruxelles 1940 - A. Bodson Thomas: *L'esthétique de Rodenbach*, Bruxelles 1942 - P. Maes: *Georges Rodenbach 1855-1898*, Gembloux 1952.

SAINT-POL ROUX (Pierre-Paul Roux) (Marsilya yakınlarında Saint-Henry 1861 - Brest 1940). Fransız şair. Son yıllarında Brötanya'nın en ucunda, yalnız bir yaşam sürdürmesi, burada bir Alman asker tarafından öldürülmesi, Marsilya'da doğup Lyon'da büyüyen Saint-Pol Roux'nun güneyli kökenini unutturdu. Paris'te, Sembolizmin doğuşunu hazırlayan ya da buna katkıda bulunan yazınsal etkinliklere katıldı. Sembolizm 1884 yılında katıldı. Adı *Mercurie de France* dergisinin ilk sayısında yer aldı. Péladan, "Rose + Croix esthétique"nin yedileri arasında sayar onu, ve Mallarmé, "oğlum" der. 1884 yılından itibaren *Golgotha, Seul ve la Flamme*'i (1885) ve özellikle *Reposoirs de la procession*'u (1893-1906) yayınladı. Gourmont'a *le Livre des masques*'da, bu şairin "en bol ve en şaşırtıcı imge ve iğretileme bulucularından biri" olduğunu yazdırtan bir imgeleer geçidi yer alır bu kitaplarda. Bu üretime, Sembolizmin en ilginç araştırmalarından kaynaklanan bir kuram, Ideorealizm, desteklemektedir. Saint-Pol Roux'ya göre şairin görevi, görünüşlerin altında gizli duran güzelliğin yansımasını yeniden üretmektir: "Bana insan, yalnızca, bir anlaşılmasız belirtilerin, önemsiz bahanelerin, ürkek kışkırtların, uzak ilişkilerin, bilmecelerin periler âleminde yaşıyormuş gibi görünüyor bana... Evren sessiz bir yıkıntıdır; şair onu kavrar, yı-

kıntıların altında belli belirsiz soluyan şeyi araştırır ve onu yaşamın yüzeyine geri getirir.” Baudelaire’in “simgeler ormanı”nın yerine bir “karşıtlar ormanı” getirmek istemektedir ve şairin görevi bunları birleştirmeye çalışmaktır. Bu nedenle, bir dönem ya da sözcüğün en güçlü anlamında dönemler oluşturacak olan *Reposoirs*’a güçlü bir düzen verir: Çünkü, “her cilt şafakla başlar, güneşin devinimini izler ve yıldızlarda sona erer”.



Saint-Pol Roux’nun Portresi.

Bunun yanı sıra, masalsı dramlar da yazdı Saint-Pol Roux: *l’Ame noire du prieur blanc* (1893), *l’Epilogue des saisons humaines* ve özellikle, bir üçlemenin ilk bölümü olan *la Dame à la faulx* (öteki ikisi *le Tragique dans l’homme* ve *Sa Majesté la Vie* idi), Camaret yakınlarındaki konağını yakıp yıkan Almanlar tarafından yok edildiler. Saint-Pol Roux, *la Dame à la faulx*’nın (1899) önsözünde, sanatı yaşama sunmak ve “sağlıklı davranmak” isteyen yeni bir yönelimi açıklar. Bu konuda, Francis Jammes ya da Paul Fort’a yaklaşıp. 1907’den itibaren, bazı duruma bağlı ve önemsiz metinler dışında, yapıtlarını yayınlamayı reddetti. “Muhteşem Saint-Pol Roux”, mağrur yalnızlığında, dilin sonsuzluğuna daldı, başladığı hiçbir kitabı bitiremedi, kendisinin karmakarışık yığın dediği şeyler arasında ilerledi (tek bitmiş yapıtı, 1926 yılında, iki yüz elli yorumcu tarafından gerçekleştirilen *la Synthèse légendaire*, sözeldir). Bununla birlikte, parçaları son zamanlarda bir araya getirilen bir “büyük yapıt” düşünmüştü: *la Répoétique* (yani *res poetica*, “la République” (cumhuriyet) gibi, *res publica*). Tasarı 1914-1918 arasında oluştu: “Yeni dünyanın şaşırtıcı şiiri”, “maddeleşen düşünceler

olan biçimleri kapsayan bir korkunç dram”. Başlangıç bölümünden başlayarak, insanı kozmik geleceğinin içine sokar ve Söz’ü, bu bilinmeyen Tanrı’yı selamlar. Ama, eğer “dünyalar, maddeleşmiş şiirler”se, sözcüklerle yapılan şiir nedir? Bu soruyu şöyle yanıtlıyor Saint-Pol Roux: “Bir şiir, bir ek yaşamdır, bir katkı, iki ruhun birleşmesinden doğan üçüncü kişidir (...) İlkın. Söz’den (Kelâm’dan) doğar, uyum ve tözden halka halka oluşmuştur, ahengin soluğunda birleşen bu halkaların çevresinde ortaya çıkar, Cisimleşir, bu üçüncü-varlık şimdiye kadar kendisine kapalı olan Hayat’ı çoğaltır, ve bu nedenle, bu mucizeden dolayı, şiir yaratmadır.” Burada, *Illumination*’un Epitken’ce (biçimlendirici) yönelimini görebiliriz; bu yeni Söz simyası da Rimbaud’yu anımsatmaktadır.

T. Briant: Saint-Pol Roux, Paris 1971.

SAMAIN Albert (Lille 1858 - Magny-les-Hameaux 1900). Fransız şair. Ernest Raynaud, *la Mêlée symboliste*’te (Symbolist Kargaşa) onu, “Yalnızca ambrozia



Albert Samain’in Portresi.

(Olimpos tanrılarının yemeği) beslenirmiş göründüğü kapalı bir bahçeye sığınır gibi düşlerine sığınmak için, işret gürültüsünden, sarhoş kalabalıktan kaçan” biri olarak tanımlar. Doğrusunu söylemek gerekirse, yaşam ona karşı yumuşak davranmadı: On dört yaşında yetim kalıp pek parlak olmayan işler kabul etti, bürolarda süründü. Üstelik sağlığı da iyi değildi.

Kendi içine kapanmasının ve hayranı olduğu romantikler gibi algıladığı bir şiire kapanmasının nedeni budur. Ama, kendine karşı, Baudelaire'in "kutsuz bir biçimde damıtılıp billurlaşmış bir yüce sanat" anlayışını benimsedi. Özellikle, "seçilmiş görünümler"ini sürdürdüğü Verlaine'in sanatına karşı duyarlıdır. *Au jardin de l'Infante* (1893) ile hemen ünlendi: Ama Sembolizmin yalnızca imge düzenine sahip çıktı, ve bir yorumcusunun da söylediği gibi, "Ben'in zamanının bir anı ile nesnelerin zamanının bir anı arasındaki temel benzeşimi dile getirmeyi" sürdürdü. Söyleyiş biçimi, ikinci kitabı *Aux flancs du vase*'da (1898) yenilendi: Antik çağa bir dönüş, ya da daha doğrusu, kendisinin de belirttiği gibi, ruhunun göndiği Antik çağ görüntüleri sayesinde, daha yetkin bir yalnızlığa ulaştı. Ölümünden sonra yayınlanan *Chariot d'or* adlı kitabında yer alan Ténébres başlıklı şiirin de tanıklık ettiği gibi, annesinin ölümü yeni bir bunalıma yol açtı. Samain ayrıca öyküler ve iki perdelik bir oyun (Polyphème) de yazdı. Bu küçük sembolistten -bu küçük Sembolizmden- geriye "Tören giysileri giymiş bir Infante"nin imgesi, ve yapmacık bir tarzda dile gelen ince bir duyarlığın anısı kaldı.

L. Bocquet: *Albert Samain, sa vie, son oeuvre*, Paris 1905 et 1938 - A. Jarry: *Albert Samain, souvenirs*, Paris 1907 - F. Gohin: *L'oeuvre poétique d'Albert Samain*, Paris 1919 - G. Bonneau - *Samain, poète symboliste, essai d'esthétique*, Paris 1925 - C. Cordie: *Albert Samain*, Milano 1951.

SOLOGOUB Fedor Kouzmith Ternikov (Saint-Peterbourg 1863 - Leningrad 1927). Rus şair. Sembolistlerden daha dekadın olduğu söylenir. Rusya'da bu, Sologoub'un ulusal bir şiir yaratmak yerine Batı kaynaklarına daha yakın olduğu anlamına gelir. Ama bu, şairin güçlü, içten ve özgün bir şiir bırakmamış olduğu anlamına gelmez. Yoksul bir ailede (babası terzi, annesi çamaşırcıydı) dünyaya geldi. Eğitim Enstitüsü'nü bitirdikten sonra matematik öğretmenliği yaptı. İlk romanı *Sıkıcı Düşler*, dar kafalı ve kötü bir toplum karşısında savaşım veren iyi yürekli bir kolej öğretmenini anlatır. Yazarını ünlendiren ikinci romanı *Aşâğılık İblis* (1905) bir başka öğretmenin paranoyasını konu edinir.

Ama Sologoub roman çalışmalarına koşut olarak şiirler de yayınlamıştı. Temel teması, Baudelaire'de olduğu gibi ve deyimini bütün yananamlarıyla, Kötülük idi. Şiir anlayışını şöyle açıklıyor: "İki esin kaynağı var: Olumlu ve ironik olan birincisi, dünyayı olumlar ve böylece hayatın çelişkilerini sergiler; olumsuz ve lirik olan ikincisi, dünyaya hayır der ve böylece, vazgeçilmez ve dünya değişmedikçe olanaksız olan bir başka dünya yaratır." İroni, perdeyi

kaldırmaya ve gerçekliği bulgulamaya olanak sağlar. Burada hiçbir umut ışığı yoktur:

Tutsak hayvanlarız hepimiz,
Elimizden geldiğince ses verimiz.
Kapılar sınıksız kilitli
Ve açmayı göze alamıyoruz.
(*Tutsak Hayvanlar* 1905)

Hiç kuşkusuz, "Kirli güçlerin içine sızabileceği büyümlü çemberler vardır" ve "şair -bir büyücü olarak- bu çemberleri çizer; ama bunlarda küçük aralıklar bırakır ve, o korkunç şiirsel yaratı anında, iblis iyi kapanmamış çemberin merkezine kadar sızar." *Şiirler*'de (1896 ve 1904) ve *Ateş Çemberi*'nde (Plamennij krug, 1908), Brioussov'un da belirttiği gibi, Sologoub'nun yapıtının sınırını oluşturan "dünya ve hayatın öznel imgeleri" yer almaktadır.

J. Holthusen: *Fedor Sologubs Romantrilogie*, La Haye 1960.



Fedor Sologoub'un Portresi. 1887

SYMONS Arthur (Galler 1865 - Wittersham, Kent 1945). İngiliz yazar. "Edebiyat boheminin gezginci satıcısı" olarak ünlü. Albert J. Farmer onu "Cesur ve verimli doksanlar döneminin en ilginç, en gözüpek kişilerinden biri" olarak tanımlar. Kelt kökenli olup, babası Cornouailles'lı bir rahiptir. Oxford'ta Walter Pater'le tanıştı ve onun etkisinde kalıp "Hayatın gerçek başarısı olan bu esrimeyi sürdürmek" istedi. 1899 yılında Havelock Ellis'le birlikte gittiği Paris'e ertesi yıl dönüp Mallarmé'nin salı günlerine katıldı. Bu arada *Günler ve Geceler* (Days and nights, 1889) adlı bir şiir kitabı yayınlamıştı. 1891 yılında, Yeats'in

önderliğinde kurulan "Manzumeciler Derneği"ne katıldı ve 1892 yılında, her zaman yaptığı gibi dansçıları överek, topluluğun ilk derlemesine katkıda bulundu. *Silüetler* (1892) adlı yeni şiir kitabı, gelişimine tanıklık etmektedir. Artık, Browning tarzında ya da Baudelaire'nin yankısı olarak içten ve insancıl deyişler kadar, uçucu ve güzel imgeler, izlenimler de aramaktadır. Bu kitapta, yağmurun altında parıltıyan rıhtımlarıyla, pencereler ve camlardan süzülen



Arthur Symons'un Portresi: R.H. Sauter, 1935

ışıklarıyla, "sokakların alevli gözleri"yle, batakhanelerdeki sapık tutkularıyla gece kentinin olağanüstü şairi olarak ortaya çıkar. Dekadanlıktan dolayı eleştiriye uğradı mı? *Harper's Magazine*'de (kasım 1893) yayınlanan bir yazısında "Edebiyatta Dekadan Hareket"i savundu ve Fransız şiiri ile "bir hastalık" olan "günümüzün tipik edebiyatı"nı övdü. 1895 yılında, *Yellow Book*'a katkıda bulundu ve daha sonra, dekadandan hareket çoğunluk tarafından eleştirildiği sırada, iki gözüpek çıkış yaptı. "Yaşayan gerçeklikte en güzel olanın anlamını bulgulama"yı üstlenen yeni bir dergisinin, *The Savoy*'un yöneticiliğini kabul etti; özellikle müzikhol yaşamını ve sanatçı kapılarında bekleyişlerini dile getirdiği *Londra Geceleri* (London Nights) adlı yeni bir şiir kitabı yayınladı:

Derin kubbenin altında,
İçinde afişlerle kaplı dik, karanlık duvarların,
Titreşiyor, dalgalanıyor şekiller,
Fırılıyorlar ışığın içindeki karanlıktan,
Yitiyorlar tekrar gecenin içinde,
Kubbenin altında birden beliren bukleler
Ve aydınlanmış incecik yüzleri genç kızların.

Öte yandan, Symons, eleştirici olarak da tanınmıştı. 1899 yılında, Yeats'e, "Edebiyatın uzun yolunda geçici bir sapma" olan "dekadans"tan "sanatın, güzel şeylerin arasından, ebedi güzelliğe götüren tek ve biricik yolu tekrar bulduğu" Sembolizme geçirecek olan *Edebiyatta Sembolist Hareket* adlı önemli bir yapıt adadı. Nerval, Villiers, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Huysmans ve Maeterlinck'e ayrılmış sekiz bölümden oluşan bu kitapta belli bir metin incelemesi yapılmamakta, ama yeni bir yol bulunmak istenmektedir. Bu kitapta yaptığı simge tanımlaması belki Carlyle'i anımsatmakta, ama görünmez dünyayı bir düş olmaktan çıkartan ve "kutsal âyinin bütün görev ve sorumluluklarıyla, bir tür din haline gelen" Fransız şiirinin savunulması devam etmektedir. Bu tinsel arayış, buna koşut olarak, *İyinin ve Kötünün Görüntüleri* (Images of Good and Evil, 1899) adlı yeni bir şiir kitabında sürmekte, ve düşler dağılırken, ölümün tek gerçek olup olmadığını düşünmektedir şair. Maeterlinck'i anımsatan bu evrenin gizi saplantısı, Symons'un düzyazı yeteneğini kanıtladığı *Tinsel Serüvenler*'de (1905) yer almaktadır.

W.G. Blaikie-Murdoch: *Arthur Symons*, New York 1916
- T.E. Welby: *Arthur Symons*, London 1925 - M. Wildi: *Arthur Symons als Kritiker der Literatur*, Heidelberg 1929
- R. Lhombread: *Arthur Symons, a critical Biography*, London 1961.



Laurent Tailhade'in Portresi: C. Léandre. 1891

TAILHADE Laurent (Tarbes 1854 - Combs-la-Ville 1919). Fransız yazar. Ona hastanede yaptığı bir ziyarette *Sembolist Kargaşa*'da anlatan Ernest Raynaud ("nazik ve sevgi dolu", nihayet, müthiş Tailhade...),

Parnas okuluna sadık kaldığını, ama yeni sembolist anlayışın etkisinde de kaldığını belirtmektedir. Gerçekten de, yazın yaşamına içli şiirlerle giren Tailhade, yırtıcı Sembolizm'i keşfetti. Hiciv şiirleri, (*Hıya-rağa Ülkesinde*, 1891; *Hayvan Suratlılar Arasında*, 1899), *Aristofanes'ce Şiirler* adıyla ancak 1904 yılında yayınlandı. Ama Sembolizm, Aristofanes'ci olabilir mi? Guy Michaud'nun da belirttiği gibi, Tailhade'in, döneminin esin kaynaklarında, bir yığın bayağılıkların ve çapsizliklerin gerisinde, büyük ve soylu olanı yakalamasına belki de ironisi engel olmuştur.

F. de Kolney: *L. Tailhade, son oeuvre*, Paris 1922 - Mme. Tailhade: *Laurent Tailhade au pays du muşle*, Paris 1927 - J. Bossu: *Laurent Tailhade et son temps*, 1945.

VALÉRY Paul (Sète 1871 - Paris 1945). Fransız yazar. İlk Sète kollejinde, daha sonra Montpellier lisesinde öğrenim gördü. Aynı anda resim ve şiirin çekimine kapıldı ve 1888 yılında Hukuk Fakültesi öğrencisiyken birkaç şiir yazdı. Verlaine ve Mallarmé okumaları, Pierre Louys ve Gide'in dostluğu, sembolist çevrelerle kurduğu ilişki (1891 yılında Mallarmé'nin Roma Sokağı'ndaki evine gitmeye başlamıştı) eğilimini yönlendirdiler. Sembolist dönem şiirlerinin toplandığı *Eski Şiirler Albümü'nün* (Album de vers anciens) yayınlanmasına ancak 1920'de izin verdi. Yoksa, başta Pierre Louys'nin *la Conquête*'u olmak üzere çeşitli dergilerde yitip gidecekti bu şiirler. Bu kitapta söylencesel imgeler (Venüs, Orpheus, Helena, Narkisos) ve tarihsel kişiliklerin çağırışımı (Cesar, Semiramis) ile gündelik yaşam sahneleri (*la Fileuse*, *Au bois dormant*), betimlemeler (*Valvins*, *Eté*) ve duygusal etkilenimler bir arada bulunmaktadır.

DOST ORMAN

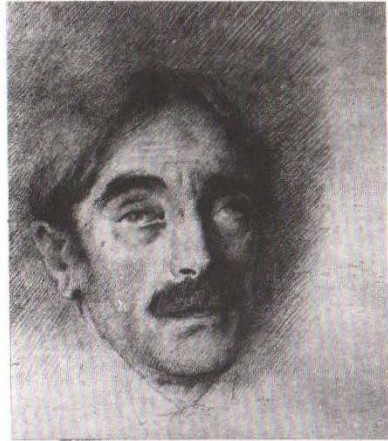
Temiz şeyler düşündük, tertemiz;
Uzun yollar boyunca, beraber;
Eli elimde, yan yana, sessiz;
Çevremizde karanlık çiçekler.

Yapyalınız, kırdı, yeşil gecede,
Yürüyorduk, nişanlılar gibi;
Gökte ay, masaldaki bir meyve;
Bölüştük o sihirli meyveyi.

Ve öldük yosunlar üzerinde,
Uzakta, yalnız, o mırıltılı,
O dost ormanın gölgelerinde.

Sonra gökte, nurlarla sarılı,
Buldum seni, yaş dolu gözlerim,
Sevgili sükût yoldaşım benim.
(Çeviren: O.V. Kınık)

Albüm'de, Valéry'nin "gerçek düşüncesi"ne baktığı, sözü üzerine kendini sorguladığı, şiirin yazılışı üzerine kafa yordığı, 1906 tarihli bir düzyazı metin (*l'Amateur de poèmes*, Şiir Heveslisi) de bulunmaktadır. Bu temel değişim bir bunalım sonunda ortaya çıktı. Kendisi için çizilmiş gibi görünen yoldan, 1892 yılında, Cenova'da ayrıldı. Bir sevdâ bunalımından derinlemesine sarsılmış, tutkularına yetişemeyen bir yazınsal eylemden ve Mallarmé'nin ortaya koyduğu eksiksiz örnekten gizliden gizliye düş kırıklığına uğramış durumda, şiiri bıraktı. Duygusal yaşamın ve yazınsal yaşamın bunalımına karşı, hatır gönül saymaksızın, zekâ etkinliğinin kesinliğini çıkarmaktadır artık. Daha sonra şöyle bir açıklama yapacaktır:



Paul Valéry'nin Portresi: E Rigal. 1925

"Düşünsel hayatım, 1892 yılından itibaren, kendi zihinsel etkinliğimin araştırılmasının bir eksenini boyunca gelişti." Düzenli olarak sabahları kaleme aldığı *Defterler'i* (Cahiers) buna tanıklık etmektedir. İlk Savaş Bakanlığı'nda memurluk yapan, daha sonra da Havas Ajansı'nın bir yöneticisine özel yazman olan Valéry, düzyazı yapıtlarında (*l'Introduction à la méthode de Léonardo de Vinci*, 1895, Leonardo da Vinci'nin Yönetimine Giriş; *la Soirée avec M. Teste*, 1896, Bay Teste ile Akşam) yeni saplantılarına verdi kendini; genellikle, "bir düşünsel yaşamın ayrıntısı üzerine bir görüş ileri sürmek" söz konusudur. Bununla birlikte, şairler, ressamalar ve müzisyenlerle görüşmeyi sürdürmektedir. Gide ve Gaston Gallimard'ın zorlamasıyla, 1912 yılında, gençlik şiirlerini yeniden ele almaya razı oldu. Bu gözden geçirme ça-

lışması sırasında, 1913-1917 yılları arasında, uzun bir şiir yazdı: *la Jeune Parque* (Genç Parkae). Bu kitapta benliğin bastırılması ve algılanabilir dünyaya açılmanın çelişik kıskırtılarına karşı savaşım veren bilinçli bilincin karmaşık simgesi düzenlenmektedir. *Charmes* (Güzellik, 1922) da, zekânın "sözdiziminin, armoninin ve düşüncelerin eşzamanlı güdümüne kendini vermek" için dayandığı bir uyumdan (*le Cimetière Marin*, Deniz Mezarlığı), bir imgeden (*le Pythie*, Pythia) kaynaklanan titiz çalışmalar ve "biçimlerinin kızları" yapıtıdır.

Charles du Bos'nun tanıklığına bakılırsa, her şeyden önce şair sayılmasından nefret etmişti Valéry. *Là Jeune Parque*, *Charmes*, insan zihninin olanaklarının yeni bir keşif yönteminden başka bir şey değil midir? Bu yapıtlar uzantılarını ancak, aralarında Sembolizm de olmak üzere değişik konuları ele alan bol ürünli bir eleştirel yapıtta (Bu beş ciltlik dizinin ilki *Variété*, 1924) bulabilmektedirler. *Sembolizmin Yaşamı* (Existence du symbolisme) başlıklı denemesi, Valéry tarzında bir girişle başlar: "Maddi varlığı olmasa da, herkes kendisininkini yakıştırdığı ve bunu yapmak özgürlüğüne sahip bulunduğu için, tanımlama sıkıntısı çekilmeyen bir yığın tasarımsal varlık yaratıcısına, Sembolizmi kurmaktayız." Bir okul, bir öğreti değil, ama ortak bir olumsuzlama vardı: Sembolistler, "çoğunluğun onayından vazgeçme konusundaki ortak kararda buluşuyorlardı". Böylece özgürleşerek, kendi deneyimlerine başlayabiliyorlardı. Şiirin ve şiir sanatının kahramanına gelince: Bu portre daha çok Valéry'nin kendi portresine benzetmektedir. Ustaları olan Edgar Poe ve Mallarmé'nin (1923 tarihli *Eupalinos, ou l'architecte*, "Eupalinos, ya da Mimar", diyalogunda onlara zarif bir şekilde saygı sunmaktadır) izinden giden Valéry, "Bilginin girişimlerini ve sanatın eylemlerini mümkün kılan temel davranışı" kazanmayı denedi. Bununla birlikte *la Jeune Parque*'ın ve *le Cimetière marin*'in sonları, katkısı kurgu ile patırtılı dirimsel güçleri benimseme arasındaki kararsızlığı anımsatmaktadır:

Rüzgâr uyardı... Artık yaşama zamanıdır!
Kitabımı bir geniş meltem açıp kapatır,
Su kayadan toz olup görünür kıyı kıyı!
Pırl pırl sayfalar uçuşarak gidiniz:
Yık Dalga! Yık keyifli sularında ey deniz,
Yelkenin yem yediği şu âsude çatıyı!
(Çeviren: S.E. Siyavuşgil)

Ünlenen, 1925 yılında Fransız Akademisi'ne seçilen, Collège de France'a 1937 yılında profesör atanan Valéry, şiir yapıtından giderek uzaklaştı. Çünkü, 1943 yılında ölümünden önce yazdığı gibi, onun bi-

ricik değişmez eğilimi "zihinsel etkinliğini giderek daha anlaşılır bir şekilde ortaya koymak ve kaçınılmaz olarak bizi dil kullanmaya zorlayan yanlısamlara ve "asalaklar"a karşı özgürlüğünü mümkün olduğunca sık savunmak ya da bu özgürlüğü yeniden ele geçirmek" olmuştur.

A. Thibaudet: *Paul Valéry*, Paris 1923 - F. Lefèvre: *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris 1926 - F. Porché: *Paul Valéry et la poésie pure*, Paris 1926 - P. Souday: *Paul Valéry*, Paris 1927 - F. Rauhut: *Paul Valéry, Geist u. Mythos*, Monaco 1930 - V. Larbaud: *Paul Valéry*, Paris 1931 - A. Maurois: *Introduction à la méthode de Paul Valéry*, Paris 1933 - E. Noulet: *Paul Valéry*, Paris 1937 - J. Pommier: *Paul Valéry et la création littéraire*, Paris 1946 - A. Gide: *Paul Valéry*, Paris 1947 - J.P. Monod: *Regard sur Paul Valéry*, Lausanne 1948 - G. Buck: *Das Denken Paul Valéry*, Heidelberg 1950 - P.O. Walzer: *La poésie de Valéry*, Genève 1953 - G. Lanfranchi: *Paul Valéry et l'expérience du moi pur*, Lausanne 1958 - A.E. Mackay: *The Universal Self*, Toronto 1961 - J. Hytier: *La poétique de Paul Valéry*, 1970.

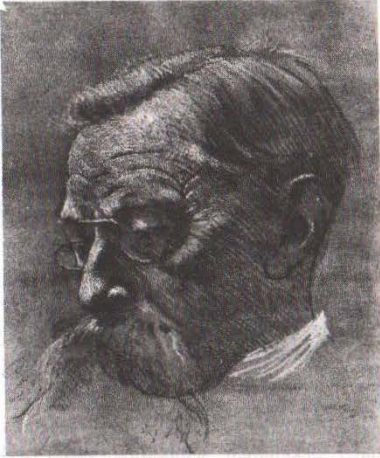
VERHAEREN Emile (Anvers yakınlarında Saint-Amand 1855 - Rouen 1916). Belçikalı şair. Escout kıyılarında doğdu, Gand'ın Sainte-Barbes koleji ile Brüksel ve Louvain Üniversitelerinde öğrenim gördü. Avukat stajına başladı ama yazın yaşamına atılmak için bu işi bıraktı. Dekadan *la Jeune Belgique* topluluğuna katıldı ve *Flemenk Kadınları* (les Flamandes, 1883) adlı şiir kitabı olay çıkardı: Bu kitabında "açık saçık eğlencelerin korkunç görünümü"nü dile getirmektedir:

(...) zincirden boşanması içgüdülerini, isteklerini, mide, karın ve sefahat çılgınlıklarının.

Bunca dirimsellik ve küstahlık karşısında, gelecekteki Sembolizmden çok Natüralizmi düşünüyor insan. Chimay yakınlarındaki Forges manastırında inzivaya çekilmenin bir ürünü olan *Keşifler*'de (les Moines, 1886), farfarağın tam karşısında yer alan mistisizm dile gelmektedir. Hastalık, delilik korkusu, dayanılmaz bir ikilik duygusu saplantısından kurtulamayan Verhaeren, "düşüncenin bir tür kahramanca coşkusu"nu yaşamak ister. Kötümserliğin ilerleyişi, üç evreyi karşılayan üç kitapta kendini gösterir: *Akşamlar* (les Soirs, 1887), *Yıkımlar* (les Débâcles, 1888), *Siyah Yağmurlar* (les Flambeaux noirs, 1890). Albert Mockel'e göre Verhaeren bu kitaplarında bir "doruk şairi" gibi görünmektedir.

Verhaeren bundan sonra dünyaya açıldı. Sosyalist oldu ve Emile Vandervelde ile birlikte Halkevinin sanat bölümünü kurdu; artık "dünyanın acısını anlamak" ama aynı zamanda "yaşayan her şeyin sevincine katılmak" istemektedir" bundan böyle "şiirin iki

durumu"nu birlikte götürmek isteyecektir. *Sanrılı Kırklar* (les Campagnes hallucinées, 1893), *Aldatıcı Köyler* (les Villages illusoires, 1894) ve *Gelişen Kentler* (les Villes tentaculaires, 1895) dönemidir bu.



Emile Verhaeren'in Portresi: Rassenfosse. 1916

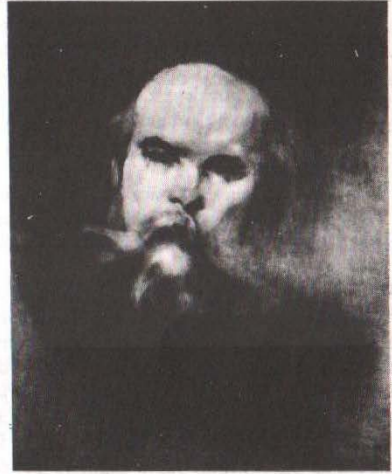
Dünyayı hareketlendiren ve değiştiren gizemli güçler bulunduğu bilinciyle sembolist oldu; *Kaynayan Güçler* (les Forces tumultueuses, 1902), *Çoğul Görkem* (la Multiple Splendeur, 1906), *Egemen Uyumlar* (les Rythmes souverains, 1910) kitaplarında egemen olduğu ve dile getirdiği güçlerdir bunlar. Şair o sırada şunları yazıyordu: "Yüreğinden ve beyininden, genç, coşkulu ve yeni yapıtların fışkırması için, şairin şimdi, gördüğü, duyduğu, tasarladığı, sezdiği şeylere ağrını açması yeter." Verhaeren, Rouen garında feci bir şekilde öldü.

Stefan Zweig: *Emile Verhaeren*, 1913 ve 1927 - C. Baudoin: *Le symbole chez Verhaeren, essai de psychanalyse de l'art*, Genève 1924 - E. Starkie: *Les sources du lyrisme dans la poésie de Verhaeren*, Paris 1927 - A. Mockel: *Un poète de l'énergie*, Verhaeren, Paris 1929 - R. Sussex: *L'idée d'humanité chez Verhaeren*, Paris 1938 - C. Hanlet: *Emile Verhaeren*, Liège 1947 - L. Christophe: *Emile Verhaeren*, Paris 1955 - S.L. Kalinowska: *Les motifs décadents dans les poèmes de Verhaeren*, 1966.

VERLAINE Paul (Metz 1844 - Paris 1896). Fransız şair. "Sembolist" dönemin büyükleri arasında, günümüzde en çok hayranlık duyulan ve en çok eleştirileni. Ama sembolist miydi? Valéry, haklı olarak, "yapıtı, üzerinde yaşadığımız ve kendi içinde bir bütün

olan dünyadan daha katı ve daha doğru bir dünyayı tanımlamayı amaçlamaz, ama şiirde ruhun bütün değişik görünümlerini kabul eder", demektedir. İç dünyanın, bir içsel görünüm olan "seçilmiş görünüm"ün, "Belirli ile Belirsizin birbirine kavuştuğu/Puslu şarkı"nın ("Şiir Sanatı", *Art poétique*; "Bir Zamanlar ve Dün", *Jadis et naguère* adlı kitaptan) şairidir Verlaine.

Verlaine, kısa sakalı, sabit bakışı ve yana eğik kocaman başı, "kendi varlığının temel güçlerine teslim olmuş" gibi kararsız yürüyüşü ile, çağdaşları için, her şeyden önce bir kişiliktir. Yalnız ve yaşlı bir babanın çocuğudur. Metz'de doğdu. Kendisinin de belirttiği gibi "neşeli" bir çocukluk yaşadı. Asker olan babasının emekli olması üzerine Paris'e yerleştiler: Bu, Paul için, başarısız bir ortaöğrenim, ve şiirin yaratıcı kaynağı olan kendi içine kapanmanın



Paul Verlaine'in Portresi: E. Carrière. 1896

"duygusal çocukluklar"la dolu yatılı okul dönemi demektir. Verlaine ilk *Parnase contemporain*'e katkıda bulundu. Zaten bu katkı olmasaydı, Belediye'de sıradan bir kalem efendisi olan Verlaine, şairleri çok sevdiğini söyleyen on altı yaşındaki küçük burjuva Mathilde Mauté'yi baştan çıkartıp kendisiyle evlenmezdi. *Acıklı Şiirler*'in (Poèmes saturniens 1866) "sade düşü"nün görünüşte kalan gerçekleşmesi, *İyi Şarkı*'da (Bonne Chanson, 1871) karşımıza çıkan çok gönül alıcı mutluluk, kısa bir süre içinde yok olup gidecektir. 1871 eylül ayında Rimbaud ile kar-

şlaşması, savaş, Paris kuşatması, Komün, bohem ya-
şantı ve absentin başlatmış olduğu şeyi tamamladı.
Birlikte gidişlerini, "erkek erkeğe yaşamak" girişim-
lerini, bundan kaynaklanan yanlış anlaşılmayı, 1873
temmuzunda, Brüksel olayından sonra ayrılışlarının
öyküsünü biliyoruz.

Önce Brüksel'de, sonra Mons'da iki yıl hapis ya-
tan Verlaine, içindeki ve çevresindeki şeylerin sal-
landığını duyumsamaktadır. *Bilgelik*'te (Sagesse) yer
alan güzel bir sonede, umudun ve bir gün kendisine
daha sağlam dayanaklar bulma inancının yok olma-
dığını bu başdönmesi durumunu dile getirmektedir:

Ahırdaki bir saman çöpü gibi parlıyor umut.
Ne korkuyorsun uçup duran sarhoş arıdan?
Bak, güneş altın gibi parlıyor bir uzak köşede.
Neden uyumuyorsun, dirseklerin masanın üzerinde?

Zavallı solgun adam, şu buz gibi kuyunun suyunu
İç. Uyu sonra. Haydi, görüyorsun ki burada kalıyorum,
Ve nazlandırdım şımartacağım uykunun düşlerini
Ve şarkı mırıldanacaksın, beşikte bir çocuk gibi.

Vakit ögle. Lütfen uzaklaşınız buradan madam.
Uyuyor. Çok ilginç, bir kadının ayak sesleri nasıl
Beyninde yankılar yapar zavallı insanların.

Vakit ögle. İçki içerek kutlayacağım odada bunu.
Haydi, uyu! Bir çakıl taşı gibi çukurda parlıyor umut.
Ah! Ne zaman açacak tekrar ne zaman eylül gülleri!

Hapishane rahibinin ziyaretinden ve uzun süren
bir sohbetten sonra, aradığı dayanakları kendisine
Katolikliğin sağlayacağına inandı. Ama bu inanca
dönüş hiç kuşkusuz hayata geçmekten çok düşsel
kaldı. Verlaine hapisten çıkınca, bir süre, dürüst ve
düzenli bir hayat yaşamaya çalıştı: Fransa'nın kuzey-
inde tanımla uğraştı, İngiltere'de, Stickney ve Bour-
nemouth'da öğretmenlik yaptı. İngiltere dönemini,
Sevda (Amour, 1888) kitabında yer alan, 1877 yılı
ocak ayında yazdığı güzel bir şiirde olağanüstü bir
biçimde dile getirdi: "Hava inci gibi ve solgun altın
rengi deniz". Ama yeniden içmeye başladı. Koryu-
cusu ve eski öğrencisi Lucien Létinois'ı, 1883 yılı-
nda, bir tifo sonunda yitirdi, ve kısa bir süre sonra
tekrar batağa saplandı: Ayyaşlığını ve Paris'ten ge-
tirttiği "Sevici kadın gözlü veletler"i saklamak için
Kuzey'de bir küçük çiftlik satın aldı; annesini döv-
düğü için tutuklanıp hapse atıldı; hasta ve meteliksiz
durumda, iki hafifmeşrep kadın, ve daha çok, kendi-
sini sırayla kazıklayan iki "öç-tarıncısı" olan Philo-
mène Boudin'den Eugénie Krantz'a geçerek, bir has-
taneden ötekine, bir izbeden bir başka izbeye dola-
şıp durdu.

Bununla birlikte, bu sırada, bu haneberduş serse-
rinin dehâsi yeni kuşak şairleri tarafından kabul
edildi. Onlara "lânetli şairler"i, (ilk dizide: Tristan
Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé.
İkinci dizide: Marceline Desbordes-Valmore, Villiers
de l'Isle-Adam ve "Zavallı Lélian", yani kendisi), bu,
kişiliklerinde "maddi yapıda, anlaşılmanış ideali
çok iyi dile getiren (...) saf ve inatçı dizeleri" buldu-
ğu şairleri tanıttı. "Dekadans döneminde, çağının
izinden gitmek için değil, tam 'tersi'ne, zarif, yüce ve
seçkin olan'a karşı çıkmak, ona karşı direnmek için,
çarpıcı bir edebiyat"ı "dekadizme" teminat olarak
gösterdi. Sembolistlerin yönünde gider gibidir, ve
René Ghil'in kitabında, "uzun zamandır cesaret
edilmediği türden olağanüstü içten bir sanat girişimi-
ni" selâmladı.

Kendisine önsözler yazdırdılar, konferanslar ver-
dirdiler, ama etiketlerden, okullardan, kuramlardan
hoşlanmayan Verlaine bir bağımsız olarak kaldı.
1887 yılında, kendisinden şiir sanatına ilişkin ilkele-
rin bir açıklamasını isteyen Viéle-Griffin'e bilincin-
den şu sonucu çıkartabildiğini itiraf eder: "Nereden
kaynaklanırsa kaynaklansın, hangi yöntemle elde
edilirse edilsin, her şey iyi ve güzel. Klasikler, ro-
mantikler, dekadanslar, sembololar, yarım uyaklılar
ya da nasıl desem? Kasten kapılılar, yeter ki beni he-
yecanlandırsınlar ya da sadece hoşuma gitsinler, bel-
ki de, ben sebebin bilmesem de, benim için yararlı
bir şey yapsınlar." (Henri de Régnier'ye ağustos
1887 tarihli mektup.)

Demek oluyor ki, değişik ve hiç kuşkusuz benzer-
siz, ama başıboşluklarına, kimi zaman da hatalarına
karşın sürekliliğini koruyan bir yapıtın örneklerden
başka bir şey istemeyelim Verlaine'den. *Sevi Şenlik-
leri* (Fêtes galantes, 1869), sürekli bir aldatmaca
oyununda doğrularla saf yanlışların birbirine karıştı-
ğı, ay ışığında ykannmış gizemli bir ortama götürür
bizi. Hiç kuşkusuz en yetkin başyapıtı ve Rimbaud
ile arkadaşlık döneminin ürünü olan *Sözcük ro-
manslar* (Les Romances sans paroles, 1874), tekdü-
zeliği bir sanat düzeyine yükseltir. Jean-Pierre Ric-
hard bunu çok iyi göstermiştir: Şair, pürsümüş du-
yuların ben ve nesneler üzerine yönelen tehdidini
önlemek için, ses kakışmasını araştırır ve "belirsiz"
ile "dokunaklı"yı birleştirmeye çalışır. *Ariettes
oublées* dizisi, varlığın kişilikten kişiliksizliğe geç-
cek kadar tükendiği ve kendisinden tiksindiği Ver-
laine'e özgü iç çöküntüsünün ayrıcalıklı örneğini
oluşturur:

Yağmur yağıyor yüreğime
Kentin üzerine yağar gibi;
Şu bitkinlik neyin nesi
İşlemekte yüreğime?

Sagesse, 1881 yılında, yeni bir tarz başlattı, ve bu kitaptaki şiirsel konuşma, belki de dinsel konuşmadan çok daha üstün niteliktedir. Verlaine, bu kitapta, ben'in yitdiği yansızlığı bırakmakta ve "kendini toparlamak", "mantiğin alışkanlıklarına göre nesneleri yeniden ele geçirmek" istemektedir (Richard). "Can sıkıcı ve kolay işlerin sıradan hayatı", "büyük kentler", çatının üzerindeki gökyüzü, "simsiyah ve yemyeşil çalılar/Arasında esen" karayel, sıra sıra çitler ya da kocaman tahta atlar çağrışımı buradan kaynaklanmaktadır. *Parallèlement*'da (1889), işi eski yazış biçimini yansılamaya kadar vardırmaktadır.

Sözsüz romansların düzensiz
Ve yepyeni bir uyumu var birlikte
Öfkeli bu yürek çirkin bile bile
Ey sesi, titreyişi onların.

Jadis et naguère (Bir Zamanlar ve Dün): 1885 yılında yayınlanan bu kitabın adı, Verlaine'in hiçbir fedakârlık yapmaya niyetli olmadığını göstermektedir. *Pierrot, Fêtes galantes*'a götürürse, *Crimen amoris* de, "meleklerin en güzeli"nin, Rimbaud'ya şaşırtıcı bir şekilde benzeyen genç Şeytan'ın hizmetinde daha az ince bir şiir sanatının şatafatlarını sergilemektedir. Aynı kitapta yer alan *Kaléidoscope*, bir okula dönüşecek olan Verlaine'ci izlenimciliğin en önemli örneğini vermektedir:

Bir sokakta, bir düş kentinin ortasında,
Sanki her şey eskiden yaşamış gibi olacak:
Bir an ki hem dokunaklı, hem de belirsiz...
Ey güneş yükselen sislerin arasında!

Her şey düşteymişiz ve uyanmışız gibi olacak!
Ve tekrar uyumuşuz ve tekrar düşteymişiz gibi!
Aynı periler âlemi ve aynı çevre,
Yaz, çayırarda, bir arı uçuşunun hârelî sesinde.

Dinsel esin, bir "Bağışlama Üçlüsü" oluşturan *Amour* (Sevda, 1888), *Mutluluk* (Bonheur, 1891) ve *İçten Dinsel Törenler*'de (Liturgies intimes, 1892) yeniden doğar. Lucien Létinois üzerine "yanık hava", *Sagesse*'in Hristiyan sonelerini anımsatır. Ama tenel aşka övgü, sefahetin yüceltilmesi *Parallèlement*'da sırayla boy gösterirler: Bu son, ama bir başka zendostluğa sahip "sevi şenliği"nde, Verlaine, Afrodite için değil "Sodom ve Gomorra" için "yolculuk"ı davet eder. *Onun İçin Şarkılar*'da (les Chansons pour elle, 1891) ya da *Onun Onuruna Odlar*'da (les Odes en son honneur, 1893), artık "neşeyle ve sertçe" sevmek söz konusudur yalnızca. Verlaine değişmemiştir: *Sevgililer* (Amies) döneminde ilk yıllarının sevici esinleriyle tekrar ilişki kurar. Mons'daki

tutukluk döneminden itibaren süregelen "düzmece duygu"dan kurtulma istenci, çelişkili çağnlar, *Sagesse*'teki bir şiirin aktardığı "Sesler" ile "kafanın içinde şarkı söyleyen şeyler"e şarkı söyleten o çok özel biçim arasındaki bir kararsızlığın sürekliliğini gizleyemez. İşte bu nedenle "her şeyden önce müzik"tir şiir.

Ch. Donos: *Verlaine intime*, 1898 - E. Lepelletier: *Paul Verlaine, sa vie, son oeuvre*, 1907 - L. Aressy: *La dernière bohème: Verlaine et son milieu*, 1923 - F. Porché: *Verlaine tel qu'il fut*, 1935 - H. Mondor: *L'amitié de Verlaine. Étude et édition critique*, 1948 - P. Martino: *Verlaine*, 1951 - J.P. Richard: *Poésie et profondeur*, 1955 - A. Adam: *Verlaine*, 1961 - O. Nadal: *Verlaine*, Paris 1961 - Cl. Cuénot: *Le style de Paul Verlaine*, 1963 - J.H. Bornecque: *Verlaine par lui-même*, Paris 1966 - E. Zimmermann: *Magies de Verlaine*, Paris 1967.

VIELE-GRIFFIN Francis (Norfolk, Virginia 1864 - Bergerac 1937). Amerika Birleşik Devletleri'nde doğan Fransız şair. Fransa'ya sekiz yaşında geldi, Stanislas kolejinde okudu ve burada Henri de Régnier ile arkadaş oldu. Onunla birlikte Mallarmé'nin evindeki toplantılara katıldı ve ilk şiirlerini (*Cueille d'avril*, 1886) *Les Lendemain*'sin içinde yazdı. *Joies*'nin (1889) önsözünde özgür konuşğu ve "kişisel ahenk"i savundu; açıklamalar henüz çekingendir, ve temel gözlem bir mırıltı halinde dile gelir:

Her şey sevinçten kederli;
Hangi yas dünyayı doldurmakta?
Her şey hüzünlünmekte sevinçten.

Vielé-Griffin, bununla birlikte, "aşk yası" şairi olarak kalmadı. Régnier'nin *les Jeux rustiques et divins*'ine koşut olarak yazılan ve 1897 yılında *la Clarité de la vie* adıyla yayınlanan kitapta yer alan şiirlerde, doğayı, neşeyi, hattâ esrikliği yücelten bir coşku ezgisi yükselir. Hiç kuşkusuz Hayat "Ölümün dudaklarındaki bir gülümseme"den başka bir şey değildir, ama Vielé-Griffin, şiir yeteneğini, evrensel enerjinin büyük akımına katılma olarak tasarlamaktadır. Platonculukla bir ilişkisi bulunmayan Sembolizmi, "Dönen ve birleşen ölümsüz davranışın/uzaktan büyüleyen biçimi"nin aranmasıdır. (Wieland le forgeron, 1900). Bu nedenle Grek söylencesinin kaynaklarından yararlanmıştır.

J. de Cours: *Vielé-Griffin, son oeuvre, sa pensée, son art*, Paris 1930 - N. Nicolas: *La vie passionnée d'un poète symboliste: Francis Vielé-Griffin et l'évolution de son art*, Paris 1958 - Paris 1958 - R. Kuhn: *The return to reality, a study of Francis Vielé-Griffin*, Genève-Paris 1962.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM Auguste (Saint-Brieuc 1838 - Paris 1889). Fransız yazar. Sembolizmden çok "Sümnaturalizm"ın temsilcisidir. Bununla birlik-

te, bir öncü, Remy de Gourmont'un da belirttiği gibi "Sembolizmin Chateaubriant'ı"dır. Ölümü, sembolist kuşağın genç yazarlarını etkiledi. Mallarmé ona olan saygısını şu sözlerle dile getirdi: "Bir dâhi! biz onu böyle anlıyoruz. Her kuşağın başlangıcında, en azından kutsal görkemin yansısını sürdürmek için, gerçeleri bir araya getiren bir duygulandırıcı mecliste, aralarından birinin seçkinleştiği olur; onun varlığı hemen duyumsanır, herkes aynı ruhsal sarsıntıyı geçirir."

Öykülerinde olduğu gibi dayanılmaz bir yazgı yasadı. Eski bir soylu Bröton ailesinden geliyordu, bir "légitimiste" idi (yani Bourbon hanedanının Bourbons de France kanadının yandaşıydı); bu nedenle, pozitivistme olduğu kadar demokrasiye de karşıydı. Ama soylu Villiers ailesi 1871'den sonra göçtü ve torunları hayatını yalnızca kalemiyle kazanmak zorunda kaldı. Anna Eyre ile evlenip servete konmayı düşledi, ama bir gündelikçi kadınla yaşamaya razı olmak zorunda kaldı. Yazın yaşamında da bir başarsızlık ötekini kovaladı. Sembolizmin ayırdedici özelliği olacak olan gizem duygusunun yer almasına karşın *İlk Şiirler*'i (Premières Poésies) farkedilmedi:

Gecenin karşısında yüce derinliklerde
Duyumsuyor musunuz, ey ölümler - ey kurbanlar,
Gökyüzüne bakarken başdönmeleri?

Tiyatroda da umduğunu bulamadı (*Axel* ancak ölümünden sonra yayınlanabildi). Bir gazete ya da dergide yayınlanması daha kolay olan öyküde daha başarılı oldu; özellikle 1883 yılında *Contes cruels*'in (Dayanılmaz Öyküler) yayınlanmasından sonra. Bu kitabı, *Yüce Aşk* (l'Amour suprême, 1886), *Tribulat Bonhomet* (1887), *Alışılmamış Öyküler* (les Histoires insolides, 1888) ve *Yeni Dayanılmaz Öyküler* (les Nouveaux contes cruels, 1888) izledi. Yazardan, "gerçek şeyler! olacak olan şeyler! - sokaklarda koşan, koşmuş olan ve sonsuza dek koşacak olan, herkesin ezbere bildiği şeyler! yani ciddi şeyler!" söylemesini isteyen kahrmanı, herkesin alay konusu olan pozitivist burjuva Tribulat Bonhomet'nin aksine, "yoğun, bilinmeyen ve yüce izlenimler" uyandırmak ve insanın "bir bütün dünyaya benzediği"ni kanıtlamak ister.

Böylece Villiers birdenbire kopar gerçekten. "İki olay arasında sezgisel olarak bulunan gizemli ilişkiler"e, yani dünya ile öteki dünya arasında gizemli ilişkiler bulunduğunu telkin eden çıkışmalara inanıyordu: Tıpkı, *Dayanılmaz Öyküler*'inde, Baron Xavier de la V...'ye, eski dostu piskopos Maucombe'un yakında öleceğini haber veren karabasan gibi. Bir bilgin olarak rüzgârdan, üzerinden geçen kuşun gölgesinden korktuğu, evrenimizin oluşturduğu bu "ha-

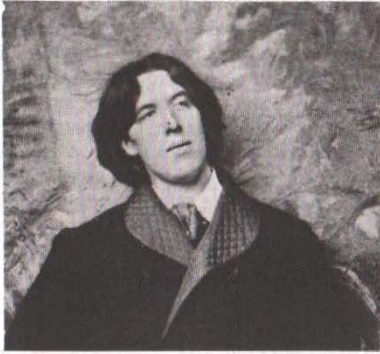
yaletler kervansarayı"nın anlamını araştırmaya kalkıştığı için, Tribulat Bonhomet'nin rasyonalizmi de topa tutulmaktadır. Villiers, kendi adına, hiç duraksamadan bu igvâya boyun eğmişti. Varlıklar, nesneler, olaylar ona göre bir "simgeler ormanı" dır. *L'Amour suprême*'de, Lysiane d'Aubelle'ye'nin kutanmadan önceki son bakışı, ona, can atığı, dünyadan vazgeçmenin ödülü olan ideal dünyada ebedi buluşma vaadi gibi gelir. Oraya nasıl ulaşılacaktır? *İsis*'teki Tullia Fabriana gibi, içreklik yöntemiyle mi? *Axel* ve Sara gibi intiharla mı? Lysiane d'Aubelle'ye gibi, dünya nimetlerine Hristiyanca sırt çevirmeye mi? Villiers, çok yönlü bir kalıt ve kendi çelişkileri nedeniyle kararsızdır: Gelenek bakımından Katolik, tesadüfün Hegelcidir ve gizli bilgilere (ilmi ledün) düşkündür.

Büyük bir bölümü 1872 yılında yazılan ve 1885 yılında, küçük bir dergi olan *La Jeune France* sayısında yayınlanan, *Axel*, Villiers'nin bir tür tinsel vasiyetnamesidir. Sara, manastırın sessizliğinde Dünya'nın igvâsına kapılır; Axel ise, Janus üstünün yanında, Ruh'un igvâsına. Her ikisi de, Auersperg şatosunun yeraltı geçitlerinden geçerek, simgesel olarak Hayat'a inerler ve altın dağın önünde karşılaşırlar. Aşklarını hayatın zararlarından korumak için, Ölüm'ü, ruhun dirilişini isterler. Sembolist kuşak üzerinde bu yapıtın büyük bir etkisi oldu. Hattâ "Sembolizmin İncil'i" olarak kabul edildi.

M. Schmidt: *Formen des Angest bei Villiers de l'Isle-Adam*, Zurich 1934 - M. Daireaux: *Villiers de l'Isle-Adam, l'homme et l'oeuvre*, Paris 1936 - D. Lanfredini: *Villiers de l'Isle-Adam*, Florence 1940 - L. Thomas: *Le vrai Villiers de l'Isle-Adam*, Paris 1944 - P.G. Castex et J. Bollery: *Contes cruels: Villiers de l'Isle-Adam étude historique et littéraire*, Paris 1956 - A.W. Raitt: *Villiers de l'Isle-Adam et le mot symbolisme*, 1965.

WILDE Oscar (Dublin 1854 - Paris 1900). İngiliz yazar. Tam anlamıyla bir sembolist değilse de "dekadansın ruhu" olarak kabul edilebilir. İrlanda'da doğdu, ama yazar olarak İngiltere'de tanındı. 1874 yılında Oxford Üniversitesi'ne girdi, ve burada Sanat için Sanat anlayışının ve ayrıksın giyimin sözcüsü olarak tanındı. Dört yıl sonra, diploması ve şiir ödülü cebinde, Londra'ya gelip, başta Whistler olmak üzere dönemin ünlüleriyle arkadaş oldu. Güzellik ve estetik yeniliğin havarisi haline geldi. Şiirlerini yayınladı (1881), Amerika Birleşik Devletleri'nde bir konferans turnesi yaptı ve Fransa'ya geldi (Bk: Ernest Raynaud'nun "Oscar Wilde Paris'te"indeki tanıklık; ve Moréas'la tarihsel karşılaşması için, "Sembolist Kargaşa", *Mêlée symboliste*). Londra'ya dönünce, burjuvaziyi şaşırtmaktan çok kendini eleştiri alanındaki çalışmalarına verdi. Ayrıca yazar olarak

kendini kanıtlamaya çalıştı. 1881 yılında yayınlanan ve etkilenme bakımından oldukça yüklü olan *Şiir-leri* (Poems) gerçek özgünlükten yoksundu. 1885 yılında, "biçim, renk ve müziğin ustası, hayatın ve bütün sanatların kralı ve hükümdarı, sanatın gizlerinin ilân etti. Gautier ve Saint Antoine'ın *Iğvâsı*'nın Flaubert'inin sanat anlayışına katıldı. *The Harlot's House* gibi bir şiirde (11 Nisan 1885 tarihli *Dramatic Review*'de yayınlandı), gecenin gölgelerini kovan tanrıçanın son bölümdeki betimlemesi ile, Hoffmann'ca bir tasarımlama olarak imgelem gücünü benimsedi:



Oscar Wilde'in Portresi.

Birden falso yaptı ölçü,
Yoruldu dans etmekten dansçılar,
Dönmez oldu artık gölgeler,
Ve, upuzun dilsiz sokakta,
Sokuluverdi ürkmüş bir genççiz gibi
Gümüş sandallı şafak.

1887 yılında bir kadın dergisinin yöneticisi olan Oscar Wilde, aralarında Lord Arthur Savile'in Suçu, *Canterville'in Hayaleti*, *Gizsiz Sfenks* olmak üzere düzyazı yapıtları yazdı. Bu eşsiz öykücü, büyük başarılar kazanan, pırl pırl diyaloglu dört oyunla, parlak bir oyun yazarı olduğunu da kanıtladı: *Lady Windermere'in Yelpazesi* (1892), *Önemsiz Bir Kadın* (1893), *Yürekli Olmak Önemli* (1894), *İdeal Koca* (1895). Aykırı düşüncelerini (paradoks), *Niyetler* (1891) adlı deneme kitabında yayınladı. Örneğin, "suç ile kültür arasında hiçbir uyumsuzluk bulunmadığı", "sanatın bir aynadan çok bir tül" olduğu, sanatçının doğanın kusurlarını düzelttiği, eleştiricinin yaratıcı sanatçıdan üstün olduğu kanısındadır.

1890 yılında, başyapıtı, *Dorian Gray'in Portresi* adlı romanı yayınlandı. Bu kitap yalnızca *Tersine*'nin (A Rebours) yeniden ele alınması (Kahramanı üzerinde kararlı ve zararlı bir etki yapan o küçük, zorlama kitap değildir tam olarak) ya da fantastik öykü (Dorian Gray benzerinin portresini bıçakla parçalayarak intihar etmektedir) değildir. Aynı zamanda, dandizmin el kitabı, bir karşı düşünceler kitabı (Lord Henri Wotton'un açıkladıklarıyla), yeni bir hazcılığın temel kitabıdır ve Wilde için, bir ayna ya da bilim-kurgu oyunudur. Gerçekten de, ününün doruklarında ciddi bir skandalın içinde buldu kendini Wilde. Marki de Queensbury tarafında eşcinsellikle suçlanınca, ona karşı bir iftira davası açtı. Davayı yitirince, açılan karşı dava sonucunda iki yıl kürek cezasına mahkûm oldu. 1897 yılında hapisten kırılmış, tükenmiş ve yıkılmış olarak çıktı. Kendini unutturmak için Paris'e gitti ve üç yıl sonra bu kentte öldü. İnziva sırasında, sözde kurbanı Lord Alfred Douglas'a uzun bir mektup (*De Profundis*) yazdı; bütün üzüntüsünü dile getirirken, acılarından yeni bir umut olanağı çıkarmayı başardı. Sürgünde, Dieppe yakınlarındaki küçük bir köyde yazdığı *Reading Zindanı Baladı*, İngiliz dilinin en güzel şiirlerinden biridir. "Bütün dehamı hayatıma yatırdım, yapıtıma ya yalnızca yeteneğimi koydum", diyordu. Birincisi onu efsaneleştirdi, ikincisi ise yeni kuşakları büyülemeyi sürdürüyor.

R.H. Sherard: *The story of an unhappy friendship*, London 1902 - L.C. Ingleby: *Oscar Wilde*, London, 1907 - A. Gide: *Oscar Wilde, in memoriam*, Paris 1910 - R.T. Hopkins: *Oscar Wilde, a study of the man and his work*, London 1912 - F. Harris: *Oscar Wilde, his life and confessions*, 2 cilt, New York 1916 ve 1941 - A. Herzog: *Die Märcher Oscar Wildes*, Zurich 1910 - A. Symons: *A study of Oscar Wilde*, London 1930 - H. Pacq: *Le procès d'Oscar Wilde*, Paris 1934 - R. Merle: *Oscar Wilde*, Paris 1948 - E. Ebermayer: *Das ungewöhnliche Leben des Oscar Wilde*, Bonn 1954 - F. Brennard: *Oscar Wilde*: London 1960 - R. Croft-Cooke: *The unrecorded of Oscar Wilde*, 1972.

WYSPIANSKI Stanislaw (Krakov 1869 - Krakov 1907). Polonyalı oyun yazarı. Wawel'in eteklerinde doğdu. Halk geleneklerinde, efsanelerde, tarihte ve halk ozanlarında kapalı bulunan canlı esin kaynaklarını buldu. Mütevazı bir heykeltıraşın oğlu olan sanatçı, resim ve tarih öğrenimi gördü, özellikle Paris olmak üzere yabancı ülkelere geziler yaptı. Paris'te Gauguin'le tanıştı. Polonya'ya dönünce, Varşova Güzel Sanatlar Okulu'na öğretmen olarak atandı ve *Hayat* adlı bir dergiye katkıda bulundu. 1898 yılından itibaren, iyileşmez bir hastalığa yakalanmış olduğunu bilmesine karşın, kendini coşkuyla tiyatroya verdi: On yıl içinde, M. Herman'ın yazdığı gibi, "Klasisizm ile Romantizmin, Natüralizm ile Semboliz-

min, eski dil ya da halk dili ile Maeterlinck'ci esinlendirici dilin birleştiği bir bireşim" gerçekleştirecek Polonya tiyatrosunu yenileştirdi.

Büyük Polonyalı romantiklerin mirascısı olan sanatçı, dramatik yaratının bir temel sorun tarafından esinlendirildiği görüşündedir: Tiyatronun toplumdaki işlevi ve ulusu kurtarmak yeteneğidir bu. Wyspianski, aynı zamanda, aynı romantiklerin muhalifidir: Mesihçi, ilerde mutlu günlerin geleceği inancını savunan bildiriyi ve, kendi düşüncesine göre, gerçek özgürlük nedir bilmeden yaşayan bir topluma gösterişli bahaneler sağlayan boş sözlerini kabul etmiyordu. Bu ölü biçimlerin eleştirisini, zorba putların hicvini, tinsel güçlerin uyanması çağrısını, *Tümen* (1900), *Düğün* (1902), *Kurtuluş* (1903) ve *Akropol* (1904) adlı yapıtlarında buluruz. Wyspianski'nin *Düğün*'de çok özel bir üslubu vardır. Yazarını bir gecede üne kavuşturan bu komedi, bir düğünün basit betimlenişinden düşlerin doğuştu olaylarına ve konukların saplantılarına geçer. Wyspianski, Atina'nın gibi, Bayreuth'un gibi bir anıtsal tiyatro yaratmak istiyordu. Sırayla ressamlık, dekorculuk, mimarlık, sahneye koyuculuk ve, elbette, yazarlık yaparak bütün sanat biçimlerinden yararlandı. Kahramanlarının iç çatışmalarını dışlaştırmak ya da ilkel, tarihsel anları ve olaylara ilişkin düşünceleri çarpıştırmak için simgeye baş vurdu.

Ölüm duygusunun musallat olduğu karamsar bir dünya görüşünü, güzel biçimlere ve renklere vurgun bir ressamın neşesiyle uzlaştırarak (tıpkı gerçeğin verilerini düşsel esinlerle, gündelik olanı olağandışıyla, olağanı olağanüstüyle uzlaştırması gibi), *Varşovalı Kadın* (1898) *Akhileus'luk* (1903), *Odysseus'un Dönüşü* (1907) adlı yapıtlarının tamlık ettiği, büyüleyici bir güçle yüklü oyunlar yazdı. kendini "tek bir düşüncenin tutsağı" olarak tanımlamasına karşın, çok yönlü ve eksiksiz bir yaratıcıydı.

C. Backvis: *Le dramaturge Stanislaw Wyspianski*, Paris 1952 - S.K. Zimmer: *Stanislaw Wyspianski*, Chicago 1959 - Newakowski: *Stanislaw Wyspianski*, 1972.

YEATS William Butler (Dublin yakınlarında Sandymount 1865 - Roquesune-Cap-Martin 1939). İrlandalı yazar. M.L. Cazamian'a göre, maske ve simgenin çok ustalıkla ikili kullanımından yararlanan, "modern şairlerin en nesnel ve öznel, en bilinçli ve gizemli olanı"ydı. Maske benlik'in ikiye bölünmesine olanak sağlar: Yeats, aynı zamanda, hem kararsız John Sherman ya da Rahip William Howard, hem sannlı bilinmezci (occultiste) Michael Robartes ve gizemci meczup Owen Aherme'dir. "Her tutkulu insanın, âdeta, bir başka tarihsel ya da düşsel döneme bağlı olduğuna ve yalnızca bu çağda kendi gücünü

harekete geçirebilecek imgeler bulabildiği"ne inanmış olan Yeats, belki de bu nedenle, İrlanda'nın söylencesel kahramanlarını şiirlerinde ya da Cuchulain, Emer ve Conchubar gibi dramlarında yüceltmek istedi. Simge, kendisinin de dile getirdiği gibi, "bir görünmez özün tek anlatım olanağı ve tinsel bir yalının çevresindeki yarı saydam bir lamba"dır.

Böyle bir tanımlama, katı bir Sembolizmden kaynaklanmaktadır. Gerçekten de, iyi ellerde yetişmişti Yeats. Mallarmé ile hiç görüşmemiş olmasına karşın, ona büyük bir saygı duyar ve *Kamışlar Arasında Rüzgâr* (The Wind among the Reeds, 1899) adlı şiir kitabının yetkin biçimini ona borçlu olduğunu söyler. "Bütün büyük sanatların simgeyle olan bozulmaz birliğini kanıtlayan ilk çağcıl zamanlar şairi" olarak tanımladığı Blake ve "Özgürlüğüne Kavuşmuş Prometheus"una hayranlık duyduğu Shelley'den yararlanan Yeats, romantizmin etkisinde kaldı ve kendini son romantik olarak tanımlayacak kadar ileri gitti. Ama Yeats aynı zamanda, en yeni Fransız edebiyatına hayranlık duyan *Manzumeciler Derneği*'nin (Rhymers' Club) kurucusudur. 1894 yılında, 19 yaşında Paris'e geldi ve, Arthur Symons'la birlikte, Verlaine'i ziyaret etti. Geleceğin oyun yazarı olarak, Villiers de l'Isle-Adam'ın *Axël*'inden etkilendi. Ayrıca, 1914 yılında, A.B.D.'de *Poetry* dergisinin verdiği şölen sırasında yaptığı konuşmada, özgür konuşma anlayışına çekince koyarak Fransız Sembolizmi'nin övgüsünü yaptı.

Bununla birlikte, Yeats'i Fransız Sembolizmi'nin bir artıcısı saymak doğru olmaz. Anavatanına bağlılığı ve güçlü Keltçiliği ile onlardan hemen ayrılır. Yeats'in yazmaya başladığı sırada İrlanda sorununun çoktan patlak vermiş olduğunu anımsatmayı gerekli görmüyorum. Yalnızca İrlanda'ya özgü konuları işlemeye daha o zamanlar karar vermişti. Bunu şöyle açıklıyor: "Zenginliğe tapmaya adanmış bir çağın çöküş döneminde, bizler, neredeyse unutulmuş bir dinin rahipleri sayıyoruz kendimizi. Şairler, kendi kutsal kişiliklerini korumak için, soyut ve belirsiz bir uluslararasılık hizmetinden çıkmak; çevredeki doğanın özelliklerini, bir ırkın ve bir ulusun en önemli duygularını benimsemek zorundadırlar. Tarihin koşulları dolayısıyla, sanayileşmiş ve kişileşmiş bir uygarlıktan uzakta kalmış olan İrlanda, yoğun bir şekilde, kendi ulusal özgünlüğünün bilincindedir. Sanatçıya ayrıcalıklı temalar sunar: Doğüstü sevgisi ve bağımsızlığının tutkusunu; böylece, şairleri ile halkı arasında, İrlanda ırkını, seçkin bir ırk ve dünyayı ayakta tutan dayanaklardan biri haline getirmeye özgü bir inanç birliği yaratır."

Gal efsanelerinden yararlanmaya *Usheen'in Yölcülükleri*'nde (The Wandering Usheen) başladı: Yalnızca söylencenin coğrafyasında değil, aynı zaman-

da şairin iç coğrafyasında çıkılan üç yolculuk. Birincisi, Sligo'da geçen çocukluğunun denizle ilgili anıları üzerine kurulmuştur. İkincisi, İngiltere'ye karşı düşmanlık duygularını yansıtır. Üçüncüsü ise, hayatın belâlarından kurtulmak için gösterdiği kişisel çabaya ilişkindir:

Yalnızca ruhların görüldüğü dünyanın sınırlarındaki adalarda,
Daha mı yumuşaktır rüzgârlar yuvasında uyuyan güvercin soluğundan?
Ya da, yıldızların ışınlarında ve kokularında, yitmiyormuydu denizin boğuk uğultusu?
Ey görkemli aslan, dünyanın şanı, ah, dinlenmek isteyeceksin ne zaman?

Kimi zaman, çıplak İrlanda doğasını, örneğin İnnisfree gölü adasını (The Lake-isle of Innisfree, 1890) betimler; kimi zaman "yapraklı yolları, inci taşlar, yün kirmenleri ve gizemli gülüşleriyle izleyen", Eire kırlarında görülen perileri dile getirir ("Yedi Ormanda" -In the seven Woods, 1904- kitabında yer alan "Kurumuş Dallar" -The Withering boughs- adlı şiiri). 1899 yılında, Yeats ve Lady Gregory tarafından Dublin'de kurulan *Abbey Theatre* İrlanda'nın yeniden doğuş davasına daha çok bağlandı. Tiyatro bu alanda ayrıcalıklı bir anlatım aracı olacaktır. *Baile Kızıllarında* (1904), *Deirdre* (1907), *Yeşil Tolga* (The Green Helmet, 1910), *Emer'in Biri-cik Kıskaçlığı* (The Only Jealousy of Emer, 1919) ve *Cuchulain'in Ölümü* (The Death of Cuchulain, 1939) gibi yapıtları, Kafkasya'nın yerine Gro Patrick ya da Ben Bulben'de, Prometheus'un yerine Patrick ya da Columbkil, Usheen ya da Finn'in kişiliğinde somutlanan yeni *Özgürlüğüne Kavuşmuş Prometheus*'un *özyaşamöyküsü*nde açıklanan düşe ve "Bütün ırkların kendi birliklerini, her şeyden önce, kendilerini kayalıkları ve tepeleriyle birleştiren bir mitolojiden almış olduklarını" kanıtlama istencine uygun düşen geniş bir Kelt çevresi oluştururlar. Maud Gonne'nin kişiliğine değinmeden Yeats'in alabildiğine karmaşık sembolizmini incelemenin olanağı yoktur. Çocukluğundan itibaren yurtseverlik davasını benimsemiş olan bu 22 yaşındaki güzel genç kız, 1889 yılında Yeats'in yaşamına girdi ve gözlerini kamaştırdı: Yeats onun kişiliğinde ilkbaharın dirilişini görür; tinsel aşkın ve yüce güzelliğin geleneksel simgesi olan gülün imgesini onunla birleştirir. İster 1892 yılında *Gül* (Rose) adıyla yayınlanan şiirlerinde, ister 1897 yılında yayınlanan *Gizli Gül* (The Secret Rose) adlı öykü kitabında olsun, aynı simge, sevda coşkusunun, yurt davasının, ebedî Güzellik tapıcının hizmetindedir. Çok erken dönemde yazarın ilgisini çeken ve özellikle Gül + Haç tarikatının kurucusu Ro-

senkreutz'a sunulan anlamlı bir armağan olan *Dağ Mezarı* (The Mountain Tomb) başlıklı şiirde duyumsanan gizemcilik bu simgenin yanında yer alır:

Güller getirin, hâlâ çiçekliyse güller;
Buhar yükselmekte dağın yamacında çağılayandan,
Babamız Rosicross mezarındadır.



William Butler Yeats'in Portresi: I. Opffer. 1935

Yeats'in kapalılığı, teozofi düşkünlüğü, Jacob Boehme'nin gizemciliğinden, Hindu düşüncesinden ve hattâ oyunlarında *no* tiyatrosundan alıntılar yapması eleştirilmiştir. "Gyre"ler, yani, şairin *Bir Gizli Görüntü*'de (Vision, 1937) yöntemini oluşturduğu bu yükselen sarmal eğriler, ender görülen karmaşıklıkta, ama ender rastlanan zenginlikte ve güçlü bir hareketle desteklenen olabildiğince Sembolizm hakkında bir fikir verebilirler. Sanat yapıtını yalıtıldığı için Mallarmé'yi eleştiren Yeats, şiir ya da oyunun hayattan kopuk olmasını, gerçekten, aklına bile getirmez. 1900 yılından itibaren, düşünsel simgeler ile duygu yüklü gerçek simgeler arasına bir ayırım getirdi. Hayatı ve yapıtı, bunun, kendisi için anlamsız bir ayırım olmadığını, ama 1926 yılından itibaren bir vasiyetname kimliği kazanmış olan *Kule* (The Tower) adlı şiirinin de dile getirdiği gibi, insanın yarattığı bu insanüstü düşe kendini adanmış olduğunu kanıtlamaktadır.

F. Reid: *William Butler Yeats*, London 1905 - J.H. Pollock: *William Butler Yeats*, Dublin-London 1935 - L. Mc Neice: *The poetry of William Butler Yeats*, New York - London-Toronto, 1941 - A.N. Jeffares: *William Butler Yeats, man and poet*, New Haven-connecticut 1949 - J. Hall - M. Steinmann: *Permanence of Yeats*, New York 1950 - R. Ellmann: *The identity of Yeats*, London 1954 - G.S. Fraser: *William Butler Yeats*, New York-London-Toronto 1954 - R. Ellmann: *Eminent domain*, London 1970 - B. Levine: *The Dissolving image*, 1970.

Müzik

Sembolizmin müziğe yansıması

Sembolizmin müzik tarihi içinde hiç yeri yok. Ne *Grove's dictionary of music and musicians*'da, ne *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*'da ne de *Dictionnaire de la musique*'de, bu ünlü ansiklopedilerde, bu deyim geçmiyor. Bu sessizlik şaşırtıcı. Çünkü bu deymi ne anlamda ele alırsak alalım Sembolizm, içinde müzik taşımaktadır: Örneğin Cassirer gibi sembolik biçimlerin felsefe açısından irdelemesini yapanlar, sembolü "ruhsal içeriklerin duylara aktarılması" olarak ele almışlarsa, bu anlam en uygun dilini müzikte bulacaktır; müzik bu açıdan bakıldığında sembolik sanatın ta kendisidir. Yok, Sembolizmi tarihsel gelişim açısından ele alırsak, yani, yazınsal bir akım, Fransa'ya özgü bir akım olarak ele alırsak -ilk kez Jean Moréas 18 Eylül 1886 tarihli *le Figaro*'da onu böyle tanımlamıştı- müzik bu akımın ayrılmaz bir parçası olarak açık seçik gözüküyor: Mallarmé'nin Wagnerciliği, Verlaine'in şiirlerinin Debussy tarafından müziklendiğini düşünmek yeter. Öyleyse, müzikçilerin, müzikbilimcilerin bu küçümsemesi nereden kaynaklanıyor? Sembolistlerle içli dışlı olan besteciler üzerinde araştırma yaptığımız zaman, konu daha da karmaşıklaşıyor: "Debussy" makalesi bu bestecinin empresyonist oluşu üzerinde ısrarla durmakta, Wagner makalesinde ise genel olarak bir romantizmden söz edilmektedir. Bütün bunlar işi daha da karanlıklaştırarak. Demek ki Sembolizm sadece yazın tarihçileri, estetikçileri ve resim eleştirmenleri için var. İşte bu yazının amaçlarından biri de Sembolizmin boyutlarını en geniş biçimde göstermek, onun içine giren sanatların birbirleriyle olan ilişkilerini irdelemektir.

Sembolistlerin sevdiği müzik sembolist müzik midir? "Wagner olgusu"

Hemen kabul etmek pek kolay değilse de sembolist yazarların beğenisini ve tutkusunu körüklemiş müzikçilerin varlığı yadsınamaz. Wagner bu besteciler arasında en önemlisidir ve onun Fransa'da kazandığı ünün geçirdiği evreler, bir sembolist müzik anlayışının giderek düşünülmesine götürür. Wagner'i Fransa'da nasıl tanıdılar, onun nesini sevdiler, onu niçin öylesine göklere çıkardılar?

Paris'te ilk Wagner dalgası 1860-61 yıllarında ortaya çıktı. Wagner bu kentte kendi eserlerinden meydana gelen üç konseri 25 Ocak, 1 ve 8 Şubat 1860 tarihlerinde verdi. Bu konserde *Uçan Hollandalı*'dan *Tannhäuser*'den *Lohengrin*'den parçalarla *Tristan* prelüdü çalındı. Bir yıl sonra, da Opera'da büyük bir skandala yol açan *Tannhäuser* sahnelendi. Bizim için önemli olan şey, hemen Wagner'in savunusuna kalkışan birkaç yazarın bu yolda öncü olmalarıdır. Champfleury, 27 Ocak 1860 tarihinde *Richard Wagner* başlığıyla yazdığı bir yazıda Wagner'in duyguları çizmekten çok onları anlatmaya yönelik olduğunu söyler; böylece Wagner'in sanatı daha ilk elde o çağın roman-

tik ya da gerçekçi eğilimlerine karşı olarak ortaya çıkar; artık “geleceğin müziği”dir konu olan. Yazınsal Sembolizmin atası olan Baudelaire, daha açık bir şekilde, *Richard Wagner ve Paris’te Tannhäuser*’de (Nisan 1861) yeni doğmakta olan estetik anlayışı büyük bir doğrulukla kavrayan izlenimlerini dile getirir. *Lohengrin* prelüdünde Baudelaire hem nesnel hem özdeksel derinlik ve genişlik bulduğunu keşfettiğini yazar. Bu “çok güçlü, çok korkunç bir tatdır” der. Bu sözler Baudelaire’in şiirinin ya da Gustave Moreau’nun çok anlamlı resminin koşutunda olan bir tanımlama değil midir?

Bu üç sanatçı da eleştirmenimizin dediği gibi “aynı ezgisel cümlelerin tekrarıyla gizemli niyetlerini anlatmazlar mı?” Baudelaire, bir başka yerde “müziğin görevinin sözün kesinliği yüzünden veremediği duygunun anlatılamayacak yönünü anlatması değil midir?” der. Demek ki Sembolizm bütün sanatlarda duygunun dile gelişidir. Wagner’in ilk kez *Tannhäuser*’de ve *Lohengrin*’de bize anlattığı şey de budur. Öne sürülen bu düşünceler, yirmi yıl sonra, sembolist sanatı kolayca gülünç duruma düşürecek Ortaçağa özgü ve destansı bir özelliği yeniden değerlendirmektedirler. Wagner’in asıl damgası, yapmak istediği şeyin yüceliği, “tutkuda ve iradede güç, sinirli bir yorgunluktur”. Baudelaire bundan son derece doğru bir sonuç çıkarır: “Anlatımındaki tutkusal güçten ötürü o bugünkü doğanın en gerçek temsilcisidir.” İşte yeni estetiğin kutsal ve kesin sözleri; işte Baudelaire’in eleştirel süzgecinden geçerek temeli atılan gelecekteki sembolist müziğin ilk gerçek koruyucu yasası.

Bu yıllarda Wagner’in önemini duyumsayan yalnızca Baudelaire değildi. Catulle-Mendès kısa süre çıkmış olan *Revue fantaisiste*’te Wagnerizmin getirdiği yeni estetiğin eskisiyle bağlarını nasıl kopardığını vurguluyor: “Fransız dinleyicisinin dikkatle izlemek zorunda kaldığı bu ağırbaşlı yaratıyı, yenilikteki atılganlığı nasıl karşılayacağını bilmek isterdik.” Daha sonra *Wagner Kuramı* adlı yazıda Wagner’in şiirle müzik ikizinin, dramın bütünlüğü içinde nasıl uyumla eriyebileceğini ilk kez bu bestecinin gösterdiğini söyler. Ona göre Wagner’in özgünlüğü müzikli dramın Fransa’da “uzağı gören soylu zekâlarca çoktan beklenir olduğunu göstermesidir.” Belki sahne eseri Art nouveau’nun kendini açıkça ortaya koyabildiği tek türdür. Gene de bu ilk sembolistler için Wagnerizm çağdaşlığın ta kendisidir; bu bestecide yavaş yavaş olgunlaşmakta olan bir duyarlığın anlatımına rastlanmaktadır.

Şimdi de Wagnerci sembolistlerin ikinci dalgasına geliyoruz.

Wagner’in ilk eserlerinin Paris’teki bazı çalmışları en seçkin kişilerce müziğin dilinde derinlemesine bir yenileşme olduğunu belirtirken *Tristan*’ın sahneye konması, *Nibelungen Halkası*’nın ilk iki operasının bestelenmesi müzik sanatını yakından izleyenlere sembolist sanatın gerçek müziğine adım atıldığını anlatmaya başlamıştır. 1862 ile 1870 arasında Parisli birçok yazar ve ressam kendi ülkelerinin doğrulanışını Münih’te ve Tribschen’de aramaya koşmuşlardı. Catulle Mendès, Judith Gautier ve Villiers de l’Isle -Adam’ın bir başka niyeti de Münih Uluslararası Güzel Sanatlar Sergisi’ni gezmekti (1869 Nisan): Çünkü doğal olarak Wagner sanatı Schwabing ressamlarının da aynı noktaya yönelmiş düşünceleriyle birleşmekteydi.

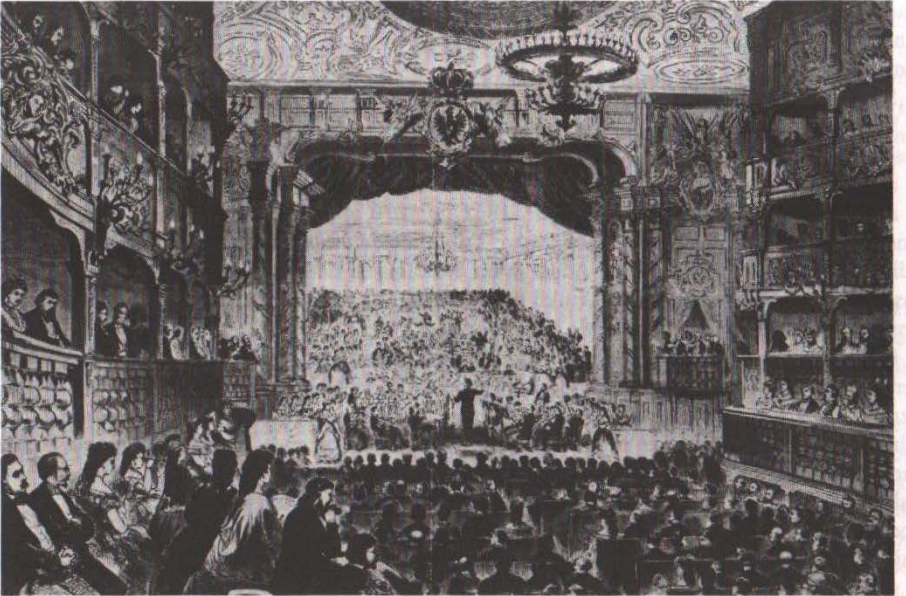
Bu geziden sonra *Tristan* ve *Ren Altını* sembolist estetiğin ülkelerinin tüm gerçekleştirdiği ilk eserler olarak Fransızlarca benimsendi. Bunun nedenini Mendès, *Fransa’da Wagner’in eserleri* adlı yazısında açıkça belirtiyor (bu yazı geziden birkaç yıl önce yazılmıştır): “*Tristan* Wagner’in başyapıtları arasında en kolayca, en derinine inerek ve en sürekli biçimde Fransız ruhunu ele geçirecek olanıdır. Bir insanın yazabileceği en harika dramdır bu... Ölümle Sevginin yüce düğünüdür...” Bir başka deyişle *Tristan* tümü kapsayan bir eserdir, ve Sembolizm sonuçta müzikte olduğu gibi başka sanatlarda da o güne dek duyulmamış her şeyi canlandıran bir sestir. Gerçekten *Tristan* “baştan aşağı Wagner” olan ilk eserdir, çünkü, bütün Batı’da bilinen bir mitosu ortaya çıkartır, kromatizmi ve *yönetici motif* yöntemini kullanır. Çok sık söylendi, süzülüş ve büyümlü bir sanat anlayışına

yöneliktir ve içimizdeki Eros'u bir yandan, Tanatos'u öte yandan dile getirir. Bu demek ki belirsiz, kesinliksizin estetiğidir; bu yolla da değişkenliğe, belirsizliğe, kesinliksizliğe özel sanatsal teknikler düzeyinde varmak ister. Bu ölçüye vurulduğunda Wagnerizm Sembolizmin bir parçasıdır ve *Tristan* bunu çok güçlü biçimde ortaya atar.

Wagnerizm Fransa'daki son aşaması yeni estetiğin yaygınlaşmasının en açık belirtisidir. Artık *Parsifal*'ın büyük zaferi 1885'in *Wagner Dergisi* bütün sembolist ustaların elele verdiği çok belirgin bir andır. Örnek olsun diye anımsatalım ki bu derginin yazarları arasında: Elémir Bourges, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Verlaine, Laforgue, Moréas, Verhaeren, Viélé-Griffin, H. de Régnier, Maeterlinck, yazar olarak; ressam olarak, Fantin -Latour, Jacques-Emile Blanche, Renoir; müzikçi olarak Chabrier, Chaussou, Vincent d'Indy ve Dukas yer almışlardı. Burada Sembolizm aşırı isteklerinden ötürü kocaman bir nebülöz gibi parçalayıp dolaştığının bir kanıtı görülmektedir. Gene de bu akım müziksel anlatımını ilk kez Wagner'de bulmuştur.

Bayreuth'a karşı pek de kolay beğenir olmayan Debussy bile *Parsifal*'de XX. yüzyıla götüren bütün devrimleri gördüğünü kabul eder. "*Parsifal*'de, karşısında eğilmek gereken bir dehanın son çabasında, Wagner müzik bakımından daha az otoriter olmayı denemiştir. Müzik daha genişçe soluk alır; bir Tristan'ın hastalıklı soluk soluğa izleyen ya da İsolda'nın kudurmuş hayvan bağırırlarını dile getiren, Wotan'ın insandışılığı koca koca laflarla anlatan bir eserle karşı karşıya değiliz. *Parsifal*'in üçüncü perdesi prelüdü gibi sakin bir güzelliğe Wagner müziği başka yerde erişmemiştir. *Parsifal*'in süs yanı da en büyük güzellikte. Güçlü ve soylu, duyulmamış ve tek orkestra renklerini burada duyuyoruz. Müzik sanatına ve adına dikilmiş en güzel anıtlardan biri." (6 Nisan 1903'de *Gil Blas*'da yazılmış bir makale).

Bayreuth Şenlikler Tiyatrosu'nun temel atma töreni sırasında verilen konser. Wagner'in yönetiminde 22 Mayıs 1872 günü Bayreuth eski Operası'nda Beethoven'ın korolu senfonisi yorumlandı.





Wagner'in *Tristan ve İzolda*'sı. 4 Ekim 1883 günü Viyana Operası'nda sahnelenen ilk temsil sırasında W. Gause'un yaptığı desen.

Başka bir deyişle bir kez daha büyüleyici bir anlatım yoktan var etme gücünün belirginlikten uzak deyişle anlatan, ilk kez Baudelaire'in gördüğü bir dil. Bu nitelikler *Parsifal*'de özellikle mitos'un kapalılığıyla da daha çok ortaya çıkıyor: *Tristan*'dan daha fazla sahne aksiyonu dinleyiciyi sadece sesin çağrışımlarına kromatizmin diline daha da güçle gönderiyor. *Parsifal*'de *Ring*'e ya da *Şarkıcı Ustalar*'a göre daha çok yazı cesareti görülmekte. Burada müzikle sözün birleşimi müziğe "her şeyden önce" "belirsizin" "belirli" ile bulunduğu sınırda olma etkisini veriyor. Kuşkusuz rengin bu belirsizliği, bunun tadı, sesin ses için oluşunun getirdiği kuşku insanın içine işliyor ve dramının konusunun erotizmle mistisizmi birleştirmesi bunu daha da güçlendiriyor. Debussy tarafından açıklanan ses anıtından çok *Parsifal* Sembolizme özel bir belagat ve tema getirmiştir.

Müzik tür ve biçimlerine yazının etkisi

Bu noktaya dek yazınsal ve tarihsel olan yaklaşım sembolist müziğin de kendine göre tür ve biçimleri olduğunu bize unutturmamalı. Konuyu kronolojik açıdan düşünmeyi sürdürürsek Wagnerizmin bazı müzik yöntemlerine yol açtığını, bazı yöntemlerin yayılmasını çabuklaştırdığını söyleyebiliriz. Öyleyse, senfonik şiirin yaygınlaşması Fransız lied'inin doğması, bir başka yönde, kromatizmin giderek daha çok kullanılması, sesin en incelmış biçimlerde ele alınması müzikte Sembolizmin teknik açıdan getirdiği şeyler olarak görülmelidir; ama bunlar varlıklarını Wagnerizme borçludur bu yüzden onun ilk hakkını, bu soylu sanatın yazın yönünü bize unutturmamalı.

Senfonik şiir romantik müzikten, programlı müzikten bir kalıntıdır ve yaygınlaşmasını Sembolizmin yazınsal kaynaklarına dek uzatır. Bir tür olarak ruhsal durumların yansıtılmasına daha olanak verir; müziğin belirsiz Ekspresyonizminin de anlatılamayanı, yarı bilinçli olanı, büyülmüş olanı, büyüyle gizli olanı ortaya koymaya daha da yardım eder. Üstelik, sembolistlerin senfonik şiiri, öyküsel olmayan bir programa bağlanmıştır; işte buna bağlı olarak da bir Saint-Saëns'ı Franck'tan bir Smetana'yı Scriabine'den, bir Dukas'yı Schönberg'ten, Strauss'tan daha kolaylıkla ayırabiliriz. Bu konuda ortak ölçüt Liszt'dedir: *Mazeppa* ile *Hamlet* dramsal tiyatroya yakın eserleridir, burada müzik bir öyküye dayanarak izlenebilir. Buna karşılık *Orpheus* ile *les Preludes* (ikisi de 1854) daha çok sembolist esin niteliği taşır çünkü öykü belirsizdir. Dramın değil, şiirin yapısına söylemi oturtan betimlemeler değil izlenimlerdir. Liszt'in son eserlerinden biri: *Beşikten Mezara Kadar* (Von der Wiege bis zum Grabe) bu bakış açısını tümünden doğru gösterecek niteliktedir: Konu salt düşünseldir, felsefeye dayanır, çalgılaşma özenli ve zengin, anlatım araştırmacı ve ustacadır. Bütün bunlar 1882 tarihli bu eseri sembolist senfonik şiirin en kusursuz örneklerinden biri yapar. Kromatizm bile resimdeki ara renk olarak yer alır, Verlaine'in "Belirsizlik"ine eşitleşir. "Liszt'in eserlerini tanıdıktan sonra armonik bakımdan tümünden bir başka kişi oldum" diyordu Wagner, Richard Pohl'a! İşte bu yüzden bu müzik biçiminin Alman müziğindeki yaygınlığını daha kolay anlıyoruz: Strauss'un senfonik şiirlerini Liszt'in ve Wagner'in çizgisinde görebiliriz (özellikle *Ölüm ve Değişim* (Tod und Verklärung), *Zerdüş* Böyle Dedi (Also sprach Zarathustra), *Bir Kahramanın Hayatı* (Ein Heldenleben), ve Schönberg'in ilk eserleri *Die verklarte Nacht*, *Pelléas et Mélisande*). Birçok bakımlardan değişik olan başka eserler de aynı çerçeveye sokulabilir: Chausson *Poème* (1913), Fauré *Pelléas et Mélisande* (1898), Franck, *Psyché* (1887); daha devrimci olanlarını da, Scriabine'in iki *Poème*'ini, Debussy'nin *Nocturnes* (1899)'ü. Sembolizmin orkestra müziği Liszt'in senfonik şiirden gelmez; son örneklerinde yazın adamlarının getirmiş oldukları estetik programlara tamı tamına uyur.

Fransız sanat şarkısı sembolist müziğin varlığını ayrıca kanıtlıyor. Burada da yazın öndedir ve açık seçik görülür; çünkü bu tür müzik doğrudan doğruya şiire dayalıdır; bu şiiri de sembolist şairler verirler. Dahası Fransız melodisini Alman lied'inden ayıran önemli noktalar budur. Almanya'da sembolist ozanlardan esinlenen besteciler çok az; ancak Baudelaire, Rilke ya da George, Schönberg'in ve Berg'in başvurdıkları ozanlar olmuşlardır. Onlar da sembolist dille ilişkisi olamayacak gibi fazla cesur bir biçimde bu şiirleri ele almışlardır. Öbür müzikçiler Wagner sonrası deyişleriyle konu olan akıma yaklaşmışlarsa da seçtikleri şiir Yüzyıl sonu şiiridir (Strauss); ya da uzak ülkelerin şiiridir, folklor kökenine inen şiirlerdir (Wolf, Mahler).

Özellikle Fransız sanat şarkısında Verlaine'in ünlü şiir sanatını temel alan bir davranış vardır:

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

(Türkçesi: Sabahattin Eyüboğlu-Melih Cevdet Anday)

Bu görüş, anlatımcı, dramatik ya da akla dayalı bir şiiri bir yana ittiği gibi çok söylevci bir müziği de kabul etmiyordu. Oysa, bu açıdan baktığımızda Alman lied'i ya çok dramatik olmuştur ki mi kez, ya da Mörike'yi bile öyle yorumlamıştır ve Mahler'de müzik yönünün zenginliği lied'i senfoniye doğru çekmiştir. Buna karşılık Strauss'un Hofmannsthal'ın bir tek şiirini bile müziklememesi anlamlı değil mi? Çünkü bu şair şiir açısından baktığımızda Fransız sembolistlerine en yakın Alman şairi sayılabilir. "Gerçek bilinemez; bilmek mi istiyorsunuz? Şiirden anlamayan müzikçiler bu şiirleri müziklememeli" diye alaylı biçimde yazıyor Debussy (*Monsieur Croche*; Mart 1911) ve

buradaki aykırılık çok anlamlı; Fransız şarkısı tümünden sembolist bir türdür, çünkü kendine Reynaldo Hahn'ın müziklediği Verlaine'in şiirinin başlığı *Chanson grise*'i örnek almıştır.

Bu tanımlama ikincil önemde, bir türün ikincil önemde bestecilerce ele alınması sanılmamalı. Evet, Reynaldo Hahn, Henri Rabaud, Charles Tournemire, Fauré bile, olanakları eksik sayılmasa bile öylesine büyük besteciler de değildirler. Ama Verlaine'in reçetesindeki inceliği kaçırmayalım: Burada sadece hoş gitmek değil büyülemek, yarım sözlerle anlatmak önerilmektedir. Bu durumda Fransız melodisi insanı şaşırtacak bir seçkinliğe, Schumann ve Brahms'ın en güzel lied'leriyle karşılaştırılınca çok başka bir anlayışla müziklenmesine karşın onlar kadar geniş bir ilgi ve etki çemberine ulaşıyor. Stil bakımından daha da belirgin bazı ölçütlere varılabilir. Her şeyden önce ezginin ve müzik fikrinin arılığını öne sürebiliriz. Bu ölçüte bütün besteciler uyuyorlar. Örneğin daha çok polifon bir yazıyı sürdürmekte olan Franck bile ses için yazdığında çok büyük bir arılığa, bir hoş görünmeye erişiyor. *L'Ange et l'enfant, le Mariage des roses, le Vase brisé, les Cloches du soir, le Premier Sourire de mai*, bu şarkıların hemen hemen tümü "salon müziği" türüne giriyor; şiirler parnasyen şairlerindir ve tümünden sembolist bir yapıya varılmasına engel sayılabilir; ama niyet genel olarak oraya erişmektir, ve öğrencileri Duparc, Chausson ve Fauré'den önce aramadığımız nitelikleri Franck'ta buluyoruz. Duparc'ın *Chanson triste* ile *Extase* (Jean Lahor'un şiirleri); *l'Invitation au voyage, le Vie antérieur* (Baudelaire'in şiirleri) bildiğimiz belirginlikleriyle bu başyapıtlar besteciye lied türünün en büyük ustaları yanına koymamızı sağlamaktadır. Ernest Chausson, Maeterlinck'in *Serres chaudes* adlı kitabını müziklemiştir. Daha az parlak olmakla birlikte aynı arılığı araştıran bir bestecidir. En seçkin büyü ve beğenilirlik düzeyini Fauré'de görüyoruz. Genellikle karşılaştırılan besteci Schumann'a göre daha az yazmış olmakla birlikte en dikkati çeken yaratılmasını seçmemiz gerekirse ezgileri arasında İkinci Defter'i (bunlar arasında *Le Voyageur, Adieu, les Berceaux, Claire de lune*) ve Üçüncü Defter'i (*Au Cimetière, Spleen, En sourdine, C'est l'extase, le Parfum impérissable, Soir*) ile *la Bonne Chanson* (Verlaine'in şiirleri üzerine dokuz melodi) özellikle sayılabilir. Besteci bu eserlerde sanatına tam egemendir. Yazısının ve deyişinin ustasıdır. Az malzeme ile konusuna tam olarak varmaya çalışır, büyük bir özgürlükle duyusunun en ince renklerini imgelemenin en özgür esinlerini seslere yansıtır. Ezgilerin düzlüğü seçkinliklerini artırır, eşlik çizileri istenilerek varılan bir tutumulu içindedir ve ezginin doğruluğunu, yerindelğini ortaya çıkartır. Armoniler zengin ve ince tonlarla birbirine bağlanır. Bu şarkılarda en iyilerinin birer "ruh hali" -tam sembolist bir yaklaşım- yakalanmış gibidir. Dizeler tam anlatımlarını ve güzelliklerini saklar. Müzik dizelerin kıvrımlarını, vurgularını ve müziğini izler bir yanda da içinde akıp gittiklerini, yankılandıkları ve daha büyük bir değere vardıkları bir ses ortamı bulur. Evet, Fauré'nin şarkıları Verlaine'nin anlayışına göre "Musiki, her şeyden önce musiki"dir.

Sembolist Fransız şarkısına uygulanabilecek armonik bakımdan gösterdiği cesarettir. Bu noktaya gelince Debussy hemen göze batıyor ve onun ardından Ravel. Bazı Alman besteciler, Strauss ve Mahler gibi bestecilerde, aynı kaygı olduğunu görüyoruz, ama bu kaygı başka bir anlam taşımaktadır. Strauss'da olduğu gibi bir dış gıdıklama, bir renk ya da Mahler'de olduğu gibi armoni bir ruh durumunun anlatımına yarar biçimde kullanılmaktadır. Debussy'de böyle bir şey görmüyoruz. Sanki bir deney, salt teknik bir araştırma gibi görünüyor. İşte zaman zaman dilindeki devrim aşamasına varan modernlik buradan gelmekte. Debussy metin olarak çağındaki şiir akımlarının neredeyse hepsine başvurmuştur: Banville'in parnasçılığına (*Nuit d'étoiles, Pierrot*) başvurmuştur; Leconte de Lisle'in (*La fille aux cheveux de lin* piyano-şan biçimi 1880, *Jane*) Paul Bourget'nin (*Beau Soir Voici que le printemps, Paysage sentimental, Silence ineffable, Regret, Romance d'Ariel, les Cloches*) şiirlerine. Gene de konumuza en uygun örnekler bunlar değildir. Çünkü bu müziklerde Debussy ne kadar söze, ses rengine, sözle sesin uygunluğuna duyarlı olsa da bu parçalarda uzaklardan gelen birtakım etkiler -Rusya'dan, Almanya'dan- görülmekte; buna karşılık kendi gü-

cünü Baudelaire'de, Verlaine'de, Mallarmé göstermek istediğinde, Debussy, imgenimine engel tanımaz, müziğinin sözcüklerde saklı anlamı ortaya çıkarması için özgür bırakır; "Müzik sözün anlatamadığı yerde başlar" dediği gibi.

Mallarmé'nin şiirlerinin doğurduğu sorunlar da çok yönlüdür. Onlardaki müzik gücünü kapalı dil yapısını seçkin ve araştırmalı sözcük dağırını gözden kaçırmamak gerekir. Debussy bu güçlükleri göğüslemeye çalışmıştır. Hiç değilse geleneksel biçimlerden en az uzaklaşan parçalar için: *Apparition, Placet futile, Soupir, Eventail de Mademoiselle Mallarmé*. Bunlardan birincisi, *Apparition* -1885'te müziklenmiştir, besteci henüz 22 yaşındayken- Debussy'nin müzik dilinin bütün gözüpekliliğini gösterir. Ozan'ın vermek istediği atmosfer bütün sembolist okulun çok sevdiği preraphaelist atmosferdir:

Kederliydi ay; ağlayan melekler,
Ellerinde yay, sessiz çiçekler arasında, uçuca,
Düş görürken bir yandan, baygın sesli kemanlardan
Beyaz hıçkırıklar çıkarıyorlardı, peteklerin maviliğinden sızan.

Böylesine ince, konservatuvar öğretiminin yetersiz kaldığı bir metni nasıl müziklemeli? Ezgide iki sekizli genişliğinde bir kullanımla resitafite yakın sınırlı bir ses kullanımını yan yana görüyoruz; bunlardan başka geleneksel kullanımdan uzaklaşan uygu kuruluşları ve bağlantıları buna katılıyor. Fonksiyonların ilişkisi, yarım perdelerin yan yana gelişle olduğu gibi beklenmedik ton değiştirmeleri ayrıca da fonksiyon dışı ardarda uygu bağlantılarıyla bir çeşit havada bırakılıyordu. İşte *Pelléas*'ta yeniden ele alacağı ezgi kuruluşu bu eserin Sembolizmini ve modernliğini anımsatmaya ayrıca gerek yok. Debussy, 1885'te Villa Médicis'ten şöyle yazıyordu: "Sanıyorum ki müziğimi kurallara uygun bir kalıba sıkıştırmaya olanağım olmayacak. Biçimsel açıdan demiyorum bunu, daha çok yazınsal açıdan. Bir bakıma hareketin duyguların derinlemesine araştırıldığı bir anlatıma feda edilmesini daha çok seviyorum. Ancak böyle olursa müzik daha insancıl, daha yaşanılmış olur; anlatım olanaklarını inceletir ve derinleştirir."

Verlaine'in şiirleri üzerine yazdığı şarkılar (*Fêtes galantes* 1891, *Six ariettes oubliées* 1888) konuyu yepyeni biçimde ele alan bir yaklaşımdır. Ton değiştirimi yapmadan birçok tonların üst üste gelişi (*Mandoline*), tonal bütünlük yerine çok kesin bir motif dokusu (*Fantoches*), armoni ve ritim bakımından çok özgün bir ezgi çizgisi (*Claire de lune*); bütün bunlarda bir devrimin ilkeleri yatmaktadır. Fakat asıl ve kesin yön Baudelaire'in metinleri üzerine bestelenmiş şarkılardadır. Bu parçalarda biçimsel ve yazınsal açıdan müzikteki Sembolizmin zorunlu olarak hangi yolla kendini ortaya koyduğunu, beri yanda iki alanın da Wagnerizmden ne oranda etkilendiğini hemen anlarız. *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*'de Debussy romantik geçmişten ve Wagner'den ayrılır o güne dek kullanılan teknik yolların işlevini ve niteliklerini yeniler. Bu şarkılar sembolist hareketin öncüsü, koyu Wagnerci olan Baudelaire'in etkisi altında meydana gelmiştir. Birinci ile (*la Mort des amants*, 1887) sonucun arasındaki (*le Jet d'eau* 1889) on altı aylık sürede Debussy kendi estetiğine, kendi anlatım dağarına varır.

Bütün bunlardan şunu çıkartıyoruz ki müzikte Sembolizm ancak Fransız yazınıyla ilişkili olarak doğmuştur. Bu da Wagner olayını yerine oturtmaya yardım eder. Ne var ki müzik estetiğinin bütün devrimleri ya da düzeltmeler zaten bu olaydan çıkmıştır. Fransız yazını uzaktan yakından bir yazına bağlı olan şarkı ya da senfonik şiir gibi türlerin kesin sınırlarının saptanmasını da sağlamıştır. Hepsisi bu mu? Yeterince açık mı her şey. Tabii ki hayır! Opera bir ortak ya da bir tür olduğu için müzik, yazın ve plastik sanatların kesiştiği yerde bulunduğu için gerçek sembolist eserleri ortaya çıkartacaktır. Ama bu estetik açıdan başka tür bulanıklıklar pahasına olacaktır. İşte bunları şimdi açıklamak gerekiyor.

Sembolizmin çok yönlülüğü

Resimde olduğu gibi yazında da Sembolizm gizden ve gariplikten yola çıkar. Mallarmé 1864'te H. Cazalis'e şöyle yazıyordu: "Sonunda *Hérodias*'a başladım. Korkuyorum, çünkü yepyeni bir şiir anlayışından doğan yeni bir dil icat ediyorum." Yirmi dört yıl sonra 14 Ağustos 1888'de Gauguin arkadaşı Schuffenecker'e şunu salık veriyor: "Doğayı fazla örnek almayınız. Sanat bir soyutlamadır. Doğa karşısında düşe dayanarak sanatı bulmaya çalışınız; tıpatıp göstermekten çok duyurunuz, tıpkı müziğin yaptığı gibi." İşte birbirine yakın bu iki sanat görüşünün tarihleri arasında müzikteki Sembolizmi koymak belki akla yatkın olur. Aslında sanatların gelişmesini sağlayan yenilik isteğine ve gücüne yönelmek belki daha doğru daha aydınlatıcı olacaktır. Bu yenilik isteği ve gücü 1880 dolaylarında müziği çok etkilemiştir, özellikle Fransa'da. Müzik dilinin temeli olan armoniyi etkilemiştir; resimde renk ve ne ise müzikte armoni odur. Bu ölçü içinde yenileşme bir Mallarmé'nin, bir Gauguin'in uğraşlarına koşuttur, ama müzikteki Sembolizm sadece bu yenileşme mi demektir; herhalde değil; bu ancak görüntülerden biridir. Daha sonra ele alacağımız öbür görüntüleriyle birlikte (Empresyonizm, ulusallık) resimde ve yazında benzerleri olmayan o sınır belirsizliklerini, o çok yönlülüğü müzikteki Sembolizmde görüyoruz.

Armoni açısından XX. yüzyıl sonundaki Batı Avrupa müziğini niteleyen iki olgu vardır: Bir yanda tonal sistemin sonuna gelinmesi öte yanda modal kullanışın dirilmesi. Biri, özellikle Alman müziğini etkilemiştir, bu da çok doğaldır çünkü armoni anlayışı Bach'a dayanır. Öteki ikincisi, daha çok Fransız müziğinde ortaya çıkar ve modal armoni ya da vaktiyle Rameau'nun adlandırdığı gibi "duygu" armonisi diye adlandırılır. Konunun daha yakın döneminden örnekler vermek gerekirse Wagner'le Berlioz'u karşılaştırmak, Tristan kromatizmi ile *l'Enfance du Christ* (1854)'i yan yana getirmek yeterlidir. Her iki sistem de anlam ve anlatım taşır. Konu ettiğimiz yıllara göre de bu anlatım gücü daha da çoğalmış olarak karşımıza çıkar. İşte bu anlatım gücü yanlış olarak Sembolizm akımına katılmıştır. Bunu daha önce de yazarların Wagner'e karşı aşırı düşkünlüklerinde görmüştük. Aynı olayı geçen yüzyılın sonuna doğru Fransız müziğine giren mod anlayışında da gözleyebiliriz. Başka bir deyişle her iki durumda da salt teknik bir gelişme şiirsel kaygılarla karıştırılmış, armoni sorunu olan bir olay yazınsal ya da resimsel bir sorun düzeyine çıkartılmıştır. Gene de en iyi Fransız bestecilerinde mod anlayışına doğru yöneliş aynı zamanda bir büyük estetik yöneliş durumuna da gelmiştir. Çoğu kez de son kertede incelenmiş ve özümsemiştir: Bir Ravel ile bir Valéry'nin ince yakınlıklarını gözönüne getirelim!

Bu armonik buluşlar Franck'tan başlamıştır derler: *Rébecca, Hulda, le Chasseur maudit* ile. Aslında ilk kez bunu Chabrier 1877 tarihli *l'Etoile* adlı operetinde ele almıştır. Bu eserde mod anlayışı Fransız okulunun armoni dili ile birleştirilmiştir: 1889'da Evrensel Sergi'de Java gamelanının keşfinden çok önce Fransa'da pentatonik dizi (beş sesli dizi) kullanılmaya başlanmıştı. Chabrier ve genç Debussy bu diziyi sık sık baş vurmuşlardır çünkü pentaton dizide yarım ses yoktur; bu bakımdan diaton dizideki tam ve yarım tonların getirdiği gerginlik öğeleri burada bulunmaz. *Trois Valses romantiques* (1883)'de Chabrier mutlu bir inatla beş tam sesli diziyi kullanır. Bestecinin armonisi tüy gibi hafiftir "onu ağırlaştıran, yere bastıran hiçbir şey yoktur".

Debussy müzik eserinde ses tını kişiliğinin temel öğelerden birisi olduğu ilk bestecilerdendir. Mektuplarında ve yazılarında sürekli tınının yerleşimi konusu gelir ve daha ilk eserlerinde bu kaygı en önde kaygılardan biri olur. İşte *la Damoiselle élue*'de kadın sesleri, sololar, koro ve orkestra için 1884'te Roma'da başladığı bu şarkılı şiir armoninin dünya ötesi melekler çevresinin rengini taşıdığı bir eserdir. Seçilmiş kız (damoiselle élue) cennettedir ve sevgilisinin gelmesini bekler. Melekler korosunun o tatlı sadeliğini (yıldızların tatlı müziğinde) daha o zamandan ele alıştır sesin stereofonik etkisiyle görüyoruz. Bunlar Baudelaire'den beri ozanların sözcük üzerindeki beğeni

incelemesine koşturtur. Onlar için sözcük her şeyden önce sesi ilgilendiren bir gereçtir. *Le Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892) da sembolisttir ve bunda Mallarmé'nin şiirine bağlantı düşünülmeyebilir. Gerçekten besteci şiirin müziklenmesini yapmamış, bu metin için bir "prelüd" yazmıştır. Kuşkusuz şiirdeki duygusallığa ve inceliğe ayrıca erişmiştir. Fakat bunu daha çok, Mallarmé'nin *la Musique et les Lettres* adlı yazısında anlattığı yolda sağlamıştır. ("Müzik ile yazın, fikir, düşünce dediğim olgunun biri karanlığa doğru uzanan öbürü kesinlikler içine parıldayan iki yüzüdür."). Aslında Mallarmé, Wagner meraklısı ve tiryakisi olarak fazla parlak, fazla zengin ve sonunda şiir yükü taşımayan tınılar tanır. Debussy bu konuda orkestra pedallerinden özellikle yakınıyordu: "Kemanın trombondan ayırt edilemediği çok renkli bir sakız gibi uzayıp giden..." Buna karşılık *Prélude*'de belli bir tını, kesin bir tınıdır. Ana tema flütle söylenir, bütün parçaya sarıcı tatlılığını verir. Bu kırtanrısının genişliğinde "ama karanlığa uzanan" bir çağırısıdır. Erimiş, içe işleyen, fakat *Ren Altın*'ndaki Alberich Alberich gibi ezici olmayan bir çağrıdır. Bunda daha da yenilik var. Armoninin çizgilerden oluştuğu anlayışına genellikle daha bağlıyız. Schönberg bile bu tematik düşünceden kendini kurtaramamıştır. Buna karşılık Debussy, uygulamın tınısı ve sadece tınısı -bağlanışları değil- kendisini ilgilendirdiği için bir "uygular ezgisi" sonucuna gerçekten varmıştır (Schönberg'de "renkler ezgisi", *Klangfarbenmelodie* tanımını bulmuştur). Bu düşünce bütün sembolist hareketin içinde saklı olan ünlü "arı şiir" anlayışına yakındır. Aslında tam tonlu dizi de salt tını değerlerinin mutlak ve kesin biçimde öne gelişi müzikte bir sembolist armoninin olabirliğine yol açan bir ortak payda sayılabilir. Üstelik bu konuda yazın alanının müziği etkilemesi düşünülemediği için müziğin bu özgür davranışı daha da yeterlilik kazanmaktadır. Modların öne çıkışı, ses olayının odak noktası oluşu ile müzikçiler tümünden teknik bir yolla şiirin kendi alanını kendilerine mal etmiş oldular. Bu açıdan Chabrier, Debussy, hattâ Ravel sol el için *Piyano Konçertosu*, *Chansons madécasses* ile gerçek sembolist besteciler sayılır.

Sembolizm ile Empresyonizm

Sembolizmin çok yönlülüğünü dile getiren Mallarmé'nin sözlerine yeniden dönelim. Ozan tam olarak şöyle söylemişti: "Sonunda *Hérodias*'ıma başladım. Korkuyla başladım, çünkü yepyeni bir şiir anlayışından yeni bir dil icat ettim. Bu şiir anlayışını iki sözcükle şöyle tanımlayabilirim: Bir şeyi değil, o şeyin etkisini çizmek." Mallarmé'nin bu şiir anlayışıyla empresyonistlerin estetiği arasındaki bağları görmek çok kolay, Proust'un Elstir'i hemen aklımıza geliyor: "Nesneleri bilindikleri gibi çizmek değil, ilk görüşümüzün görme bozmalarıyla çizmek", ya da "Eğer Allah Baba nesneleri kendilerine birer ad vererek yaratmışsa Elstir bunların adlarını yok ederek ya da başka adlar vererek yeniden yaratıyordu. Nesneleri belirten adlar bizim gerçek izlenimlerimize aykırı, aklın biçimlendirdiği bir anlama cevap vermektedir." Bu çabaları Villa Médicis'te kaldığı sıralarda genç Debussy'nin istekleriyle bağdaştırmamak elden gelmiyor. Debussy şöyle bağınıyordu: "Manet görmek istiyorum!" Bazı yönleriyle Sembolizmle Empresyonizmi pekâlâ birbirlerine yaklaştırabiliriz; bütün sorun sınırları iyi saptamak, nedenlerini iyice belirtmektir.

Görünüşe göre Sembolizm ile Empresyonizmin ortak yönleri var. Yukarıda sözünü ettiğimiz açıklamalar bu hakkı bize vermektedir; bu yüzden de müzikoloji XIX. yüzyıl sonundaki müzik alanındaki bütün yenilikleri Empresyonizm yaftası altında öne sürer. Bu bakımdan bunu yapabilmek için de estetik ve kavramsal haklı nedenler çoğu kez vardır. Örneğin, bazı bestecilerin doğa ile olan sürekli ilişkileri üzerinde durulur. Debussy'nin parçaları, *Deniz*, *Nocturnes*, *Yağmur Altında*, *Bahçeler*, *Sisler*, *Yelkenliler*, *Ovada Rüzgâr*, *Fundalıklar*, *Kuru Yapraklar* gibi adlar almakta ve aynı ya da benzer adları alan birçok resimleri anımsatmakta. Ravel'de *Noctuelles*, *Su Oyunları*,

Ondine, *Şehrazat*, *Batık Çan Kulesi*, gibi adları görüyoruz. Başka bestecilerde tek tek sayılabilecek benzer adlara rastlıyoruz; Wagner'de *Siegfried-Idyll*, *Kutsal Cuma Coşkusu*, Liszt'te *Ormanda*, *Ateş Böcekleri*, *Villa d'Este'nin Su Oyunları*, Gri Bulutlar, ya da Schumann'da *Orman Sahneleri*. Bu müziklerde besteciler doğadan ritim ve armoni yönünden etkiler almışlardır. Debussy'nin 1911'de dediği gibi: "Çevremizde duyduğumuz bütün gürültüler müzikle anlatılabilir; etrafımızı saran dünyanın ritmini ince bir kulak müzikleştirebilir. Bazı kişiler önce kurallara, her şeyden önce kurallara uymak isterler. Ben ancak duyduğumu dile getirmeye çalışıyorum." Başka bir deyişle müzikçinin hareket noktası birçok açıdan empresyonist ressamın hareket noktasına benziyor: Kulak duyusunun öznel inceliğine dayanarak bu duyusun okşayışlarını ve inceliklerini ortaya koymak.



Claude Debussy'nin *Le Martyre de saint Sébastien*'de İda Rubinstein: Léon Bakst'in deseni.

Buna varmak için müzikçi öyle yöntemler kullanıyor ki bunlar Sembolizmin Empresyonizmle özdeşleşmesinin yapısal sonucu gibi görünüyor. Tınsal değerleriyle daha önce ele aldığımız Debussy'nin bir parçasına, *Prélude à l'après-midi d'un faune*'una tekrar bakarsak, ilk anda ton bakımından özgürlüğün, mod bakımından tutarlılıkla yer değiştirdiğini görürüz (Faune -Kır Tanrısı- temasının tekrarında iki uzak tónla diyezsin si bemolle olan ilişkisiyle birbirine kaynaştırılması). Kromatik yapısıyla ve gidişyle armoni kapalı, arı garip duygularıyla yüklü bir tını ortamı yaratıyor. Buna çalgılamadaki incelik ve yenilik katılırsa: Faune -Kır Tanrısı- temasını söyleyen solo flüt, arp arpejleri, kornoların boğuk renkleri, bakırların ve tahtaların kıpırtılı bir su gibi hışırdayan staccatoları... Prelüdün ilk çalınışından sonra Mallarmé besteciye çok doğru olarak şunları yazmıştı: "*Prélude le l'après-midi d'un faune'a* yaptığınız müziksel açıklama benim metnimle ancak şu noktada ters düşüyor: Sizinki özlemde ve aydınlıkta büyük bir incelik, büyük bir zenginlik, bir bungunlukla dolu." Burada arı şiir düşüncesinin büyüüne eşit, ışığın parçalanmasını dile getiren küçük renk noktalarına eşit bir tanımlama var. Empresyonizm Sembolizmle iç içedir, dahası, müzikçinin kendi isteğiyle.

Gene de nüansın bu biçimde öne alınışını, ilkede ve araçta anımsatmanın bu yüceltilmesi estetiklerin birbirine karışmasına yol açıyor; ne var ki bu karışma nüansın ya da anımsatmanın kendisi gibi ancak bir an sürebiliyor. *Güzel'in* bu çeşitli sınıfları, müziğe yabancı şiir dizgeleri, sanatçıların kendilerini de yanlışlıklara sürüklemiştir. Debussy bunların ilk kez farkına varmış ve C. Malherbe karşısında müziğin gizemli özelliğini savunmuştur." Bir müzik eserindeki sırları kim bilebilir? Denizin sesi, ufku bükülüğü, rüzgârda yapraklar, bir kuş sesi bizde çok değişik izlenimler bırakırlar ve birden, istesek de istemesek de bu kalınlardan biri dışımıza yayılır ve müzik dili haline gelir, kendi armonisini kendi taşır. Doktrinlerden ve bunların aşırılıklarından nefret ediyorum. Bunun için kendimden olabildiğince uzaklaşarak kendi müzik düşümü yazmak istiyorum. Bir çocuğun yapmacıksız içtenliğiyle kendi içimdeki peyzajın şarkısını söylemek istiyorum." (11 Şubat 1911, *Exselsior*'daki konuşma, *Martyre de saint Sébastien* üzerine). Bunun için değil mi ki Berlioz'un müzikçiliğini yadıyordu, çünkü onda "resimden ve yazından alınmış yollarla müzik görüntüsü var" diyordu. Demek ki müziğe onu açıklayamayacak ilkelerle yaklaşımdan kaçınmak gerek.

Örneğin, Empresyonizmin temel kavramlarından biri olan Monet'in gerçekleştirmeye çalıştığı "geçici an" kavramını ele alalım. Günün değişik saatlerinde eşyaların yüzeyinde bütün değişiklikleri verme kavramı müziğe uygulanamaz. Çünkü müzik kendisi geçici anları yakalayan bir sanattır: "Bu prelüdün müziği Mallarmé'nin güzel şiirinin çok özgür bir açıklamasıdır" diye yazıyordu Debussy partiyonun başına. Sembolizmde olduğu gibi Empresyonizmde de yönelme çok yanıltıcı bir adım olur: Müzikte doğa ancak ikincil bir rol oynayabilir; ancak dinlendikten sonra dinleyici, belki besteci de, o çağın yazının ya da resminin istediği benzerliği bulabilir. "Çizmekten çok duyguların anlatımı" ("Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei") diye yazmıştı. Beethoven, Pastoral Senfoni'sinin başına. Doğanın, su oyunlarının Ravel'deki doğanın, Liszt'teki doğa'dan, su oyunlarından farklılığını ortaya koymak öylesine zor değil. Oysa müzikologlar her ikisinde de Empresyonizmin müziksel yankısını görmek istemişlerdir.

Debussy'de müzikteki Empresyonizmin temel kişilerinden birini görmek çok yanlış olur. Eserlerinin adlarını ancak doğal benzetme yoluyla veriyordu ve düşünmek gerekir ki çağ Empresyonizmden çok sembolist görüşün etkisi altındaydı, arada yirmi yıllık ayrılık vardı. Bir ad parçanın üslubunu da kurabilir mi? Piyano prelüdlere adlar parçaların başına değil sonuna konmamış mıdır? Geliştirmeye karşı Debussy'nin nefretinde, ezgisel buluşundaki tutumlulukta sadece bir duyusallık etkisi görülme istenmiştir. Oysa müzik düşüncesi -mod konusunda da bunu görmüştük- öykünün, Wagnerleştirilmiş program müziğinin ta karşısındadır. Debussy resim yapmayı düşündüğü zaman var olmayan, yer tutmayan varlıkları ele almıştır ancak. Denebilir ki *Deniz'in* üçüncü

bölümündeki beşli ve üçlüler “gece göğünde kayan sakın ve beyaz âyin alayları” gibidir; “deniz üzerindeki ışık oyunları” gibidir; gene de bu görüntü bir başka boyuta çekiyor: Bir başka dünyanın özlemi içimizi kaplıyor, ancak sembolist şiirin yaratabileceği bir dünyanın. Bestecimizi resim dünyasından birisiyle karşılaştırmak gerekirse Monet’den çok onu Turner’e yakın bulmamız daha doğru olur. Çünkü Monet’nin denizi hiçbir zaman korkunç değildir. Burada ressamın doğayla uyumlu biçimde gözlemine katılırız. Oysa *Deniz*’de her şey Turner’de olduğu gibi komik ölçü içinde devinir. Bu çok yönlü senfoninin son bölümünde, *Rüzgârla Denizin Diyalogu*, rüzgâr herhangi görüntüsel bir anlam taşımadıktan başka, korkunç gürültüsü, ölüm ve yıkım haberini vermektedir. Halk, eleştirilenlerin ve müzikologların bunda empresyonist bir esin görmelerinin yüzeysel benzetmelerinin kurbanı olmuştur. Debussy romantiklerin bize unuttuğu bir şeyi yeniden bilincimize getirmektedir: Gerçek müzik insandaki kişi yönüne değil fakat daha derinlere seslenmektedir.

Sembolizm ve XIX. yüzyıl sonu ulusal yeniden doğuş

Giderek sanat alanındaki bütün yeniden doğuşlar, yeni anlatımlar Sembolizmle karıştırılmıştır. Sadece yıl benzerliğine dayanarak (1875 ile 1905 yılları arasında) zaman zaman Rusya’da, İspanya’da, İskandinavya’da müzikte Sembolizm görüldüğü düşünülmüştür. Aslı nedir bunun?

İskandinav ülkeleri arasında Norveç ve Finlandiya, Grieg ve Sibelius’un müziklerinin sembolist akıma girebileceği söylenebilir. Bu iki ülke gerçekte komşularından daha çok eski dinsel modlarını saklamışlardır; böylece müzikologlar gözünde tam ton dizisine verilen değere benzer bir değer verilmiştir bu modlara: Öte yandan İbsen ve Björnson’un yazını, Kalevala folkloru bu ülkelerin bestecilerine Alman ya da Fransız sembolistlerin tuttıkları temaları da getirmiş oluyordu. İşte Sibelius’un *Tuonela Kuğusu*: Ölüm ülkesi Tuonela ya da Manala’dır; çevresinde korkunç bir nehir vardır; üzerinde Ölüm, ölümlerin ruhlarını geçirir. Ölüm Kuğusu sonsuzluğun bu karanlık suları üzerinde kayarken İngiliz kornosuyla sonsuz şarkısını söyler; yaylılar surdinli bir tül boşluğu meydana getirirler: Tıpkı *Lohengrin*’de olduğu gibi Tuoni sandalı (Ölüm) gözümüzün önünde canlanır. Grieg ise Sembolizme çok özel armoni kullanımıyla yaklaşmış olur: Belirsiz bir tonalite, geçit sesleri, kromatizm; bütün bunlar tabii ki daha az kusursuz olarak ses rengi değerine Debussy’nin verdiği önemle atbaşı gider. Bunun yanı sıra folklerden ve İbsen’den alınmış *Peer Gynt*, kobolt (yeraltı cinleri) konusu, çağının şairlerinin çok sevdiği bir konudur ve bazı modal ele alışlarla gerçekleştirilir. Bütün bunlar uygun ve temelli biçimde sembolist bir yaratıya çok yaklaşmış olur.

Rusya’da özgün bir sembolist yazın vardır, ama müzikte karşılığı var mıdır? Pek değil? Evet Borodine’in eserlerindeki bazı yönler, Scriabine’in bütün yaratıları bu estetikten yararlanıyor gibidir; ama bu ülkenin şairlerinin yapıtlarındaki niteliği müzik yaratılarında bulamıyoruz; özellikle Alman etkisinin genişlemesi ve Çaykovski yoluyla yayılması Rus müziğinde sembolist akımın etkisine engel oluşturdur.

Avrupa’nın öteki ucunda, İspanyol Isaac Albeniz, Debussy’ye yaklaşan çizgiler gösterir; beri yandan 1893’te bu bestecinin Paris’te yaşamış olması müzik alanında sembolist akımın kendisini etkilediğinin kanıtıdır: *Pièces caractéristiques*’inde folklor kaygısı bu yeni estetiğin müzik açısından belirmesinde yardımcı olan özgün ritimlere götürür. Bir de çok garip biçimde, üç perdelik *Roi Art-hur* operasında kuzey sislerine yaklaşırken bir yazın beğenisiğini belirtmeden geçmemek gerekir. Ama Albeniz’in en kişisel ve belki en yeni yaratısı *Images de l’Espagne*’dir: Çok kişisel bir hayal gücüyle bu eser bize gerçeğin bulunmadığı bir İspanya, kolay resimciliğin bulunmadığı bir ülke gösterir; daha da özellikle bu İspanya Paris Sembolizmini meydana getiren bir şiir, bir resim bir mü-

zik dünyası yoluyla bize sunulur; üstelik bu Paris XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyılın ilk on yılına rastlayan, son kertede doğurgan, verimli bir Paris'tir.

Sembolist "büyük eser": Opera

Eğer sembolistlerin bir müziği varsa -ki bu müzik Wagner müziğidir-, eğer daha sınırlı bir biçimde bütün ülkelerin bestecilerince değişik yönleriyle bize sunulan bir sembolist müzik varsa, bu müzik içinde, aslında bu estetiğin tam yankısını bulduğu tek bir alan vardır, bu da operadır. Bunu anlamak ve tanımlamak, bu türün niteliklerini ortaya çıkarmak o denli güç değil.

Opera, bütüncül bir gösteri olarak (metin + müzik + sahneye koyma + dekor) sembolist esinden yola çıkması için opera gerçeğini yapan bu parçalardan her birinin sembolist biçimde ele alınmış olması gerekir. Bu değişik sanat türlerinin hepsi mi? Evet, ama belki hepsi aynı düzeyde değil: Sembolist opera her şeyden önce sembolist yazarlardan alınmış bir livreye, bir konuya başvurmalı. Bu yazınsal önceliktir ki onun var oluşunun temel niteliklerinden birisini meydana getirir. Gerçekten, denebilir ki, romantik opera her şeyden önce müzik yönüyle romantik olmalı (İtalyanlar için ses, Almanlar için orkestra müziği) ya da barok operası bütüncül bir estetik niyet taşımalı (Yunan tragedyasını bulma çabası ki bu en Monteverdi'de ortaya çıkmıştır); işte, sembolist opera da sembolist yazının kişilerine ve konularına yönelmiş olmalı. Bu anlamda bu eğilimi gösteren opera iki dev etkinin meyvasıdır: Her şeyden önce şairler, dram yazarları, sonra da Wagner sembolist estetiğin tanımına katkıda bulunmuştur. Böylece dram ve opera sahnelerine ortaklaşa yön veren bir konu ortaya çıkar: Belki sembolistçe ele alınışıyla operaya geçen ya da ters yönde geçen mitostur. (Örneğin, Ariane, Mendès tarafından seçilmiş, Massenet'ye geçmiş ya da Hofmannsthal'dan Strauss'a). Bu aynı yönde kullanılan bir destan da olabilir: Mavi Sakal; önce Maeterlinck ele almış oradan Paul Dukas'ya, Reznicek'e, Bartok'a geçmiş (B. Balazs'ın livresıyla); bir de daha gizli biçimde ele alınan psikolojik şemalar ya da benzer felsefeler vardır: Görüyoruz ki tiyatrodaki olduğu gibi operada da kadın kahramanlar uzun bir süre (Wagner'den Berg'e kadar) ya çocuk kadın ya da uğursuz kadın olarak ele alınmıştır (*Parsifal*'deki Kundry, Wedekind ya da Berg'deki Lulu, bütün Salomé'ler, bütün Mélisande'lar); bir başka yönde de birçok eserler, çeşitli sanat ağırlıklı eserler yaşıma karşı dehşet ya da kendinden geçme ile batmışlar, ya dopdoluyu aramışlar ya da uçurumdan başları dönmüş (*Tristan, Elektra, İki Manon, Le Roi d'Ys, Gwendoline*; bütün bu eserler bir Claudel'in bir Hofmannsthal'ın, İbsen ya da Blok'un tiyatrosuyla ortak kahramanlar taşır); örnek gösterecek yaşam türlerine rastlıyoruz; Wilde'in yaşamı Strauss'u etkiliyor (*Salomé*); Schreker (Prese- sin Doğumünü - Gerburtstag der Infantin) ya da Zemlinsky (*Der Zwerg, Cüce*); İbsen'in yaşamı Grieg'e ve Egk'e *Peer Gynt* konusunu, Wolf'a (*Das fest auf Solhaug - Solhaug'da bayram*) ve özellikle Maeterlinck bir Debussy'ye ya da bir Schönberg'e *Pelléas* konusunu vermiş oluyor.

Evet, gerçekten doğrudan doğruya yazın alanının getirdiği esinler düzeyinde ve genellikle Wagner ve Wagner sonrası teknik yapısında olduğu için, opera en belirgin -demek ki en belirsiz- çizgi içinde müzikte Sembolizmin getirdiği tür olmuştur. Diyebiliriz ki opera, tutucu ya da devrimci, yüzyıl sonu bütün müzik okullarında önüne geçilmez bir kışkırtıcı olmuştur.

Çeşitli müzik okullarında sembolist eğilimler

Sanılır ki verizmo kesin biçimde tanımlanmış, kolayca anlaşılan bir olgudur. Oysa operaların öyle sembolist yanları vardır ki gerçekçiliğin bu yönüne pekâlâ sahip çıkabilir. Daha önce psikolojik

düzeyde Puccini'nin kadın kahramanlarındaki gizemi dile getirmiştik. Bir Butterfly, bir Liu (*Turandot*) bir Mimi bile, Maeterlinck ya da Debussy'nin kişilerle ortak çizgiler gösterirler; ama önemli olan bu değildir; daha çok müzik bakımından bu benzerliğin görülmesidir. Biliniyor ki *Cavalleria Rusticana* (Mascagni) ya da Leoncavallo'nun *Pagliacci*'si "bir yaşam kesiti" estetiğini temsil ederler. Puccini'de olduğu gibi bunlarda da hoyratlık, bir iğrençlik bu müziklerde belirtilmiştir. Ama bestecilerin bazı niyetleri, bazı geçitler, baş vurdukları bazı yöntemler bize Sembolizmi düşündürür. Besteciler de bu okulun getirdiklerine açık kapı bırakmışlardır. D'Annunzio dramatik şiirlerinden biri olan *Masumların Seferi* adlı eserini genç Puccini'ye göstermiştir. Mascagni de bu yazara ilgi duymuştur. Ama sembolist çözümlere en çok yaklaşan *Pagliacci*'dir. Leoncavallo, Debussy gibi bir müzikçinin ve sembolist şairlerin temel yapıları olan tınısal değerlere ve imgelere armonisini dikkatlice ele alarak önem vermiştir. Üç leitmotif (*Pagliacci*'nin üzgün gülüşü, sevgi ve kıskançlık motifleri) daha prologda bize sunulmuş ve daha ilerde önemli dramatik ve yapısal işlevler yüklenmiştir. Evet, bu, Wagner çözümüdür ama, Wagner çözümü zaten sembolist estetiğin kaynağıdır; ve, Leoncavallo bu çözümü gerçekten içe işleyecek, vazgeçilemeyecek bir tutumlulukla ele alır. İşte o üzüncü gülüş motifi eserin en önemli motiftir ama en az duyulandır: Bütün opera boyunca ancak üç kez duyulur (bu üç duyuluş da en önemli yerlerde olur); birinci kez prologun başladığı yerde kornolarda ve *mezzo-forte* düzeyinde; ikinci kez birinci perdeyi bitiren Canio'nun büyük *lamentosunda*, bu kez sesle orkestranın sesde olarak sergilediği *forte* sesinde ve ilk duyuluşundan bir sekizli yukarda. Burada perde indikten sonraki orkestra postlütünde besteci motifi niçin tekrar etmiyor diye sorabiliriz. Bu, motifin üçüncü ve en yüksek noktasını geriye atmak ve *fff* gürlüğünde orkestranın bütünüyle ve eserin en son sayfasında duyurmak için. Müzik düşüncesinin böylesine büyük bir tutumluluğu üzerine kurulmuş dramsal gelişim ancak Sembolizmin etkisinde kalmış bir bestecide görülebilir. Koronun çok araştırmalı bir yolla kullanılmasıyla birleşince bu tutum bu gelişim eserin sonunu büyük bir büyüleme gücüne eriştiriyor.

Verizmonun ötesinde opera konusunda geleneksel etkilerden kurtulmak isteyen bütün ulusal okullar (Alman ve özellikle İtalyan okulu) kişisel ve gerçek bir anlatıma varabilmek için kimi kez nesnel olarak Sembolizm yollarını denemişlerdir. Manuel de Falla'nın *Vida breve* (Kısa Yaşam)'ını alalım: Her şeyden önce safkan bir "İspanyol" ki burada folklor her an önemli bir rol oynamakta (konuda, ezgide, ritimde), gene de müzik bestecilik açısından Debussy'ye yaklaşan bir tutum içindedir (Falla, Debussy'yi tanıdı ve ona hayrandı). Besteci her şeyden önce Wagner daha sonra da Debussy tarafından ortaya atılmış yazı ve anlatım sorunlarını yakından tanıyor. İşte, tam tonlu dizi kullanışı ("uzaktan gelen seslerin" ilk duyuluşunda, ve diziden çıkan uyular); buna ayrıca operanın perdelerinin biçiminde bir parçalanmaya karşın genel yapısında bütünlük sorununu çok değişik bir dil yanında dramsal gerilimi olan bir müzik diliyle varmış olması: Özellikle tıpkı *Parsifal*'de olduğu gibi bir sahneden öbürüne geçmede koronun oynadığı rolü bağımsız ve zıt kesitlerin koro yoluyla bütünlüğe erişmesini gösterebiliriz. Demek ki Falla'da müzik Sembolizminin tekniğinden belli bir yararlanma vardır.

Avrupa'nın öteki ucunda Rimsky-Korsakov gibi bir Rus'ta sembolist anlayışa bir dokunuş görülebilir: Folklor'dan alınan konuların seçiminde masalımsı, büyü dolu doğa-üstü etkiler, aynı zamanda Wagner'den ve İskandinav dramatürjisinden gelmektedir: Sadece eserlerinin adlarına bakmak bile yeterli geliyor: *Sadko*, *Altın Horoz*, özellikle *Kar Kızı*, *Görünmeyen Kiteş Kentinin Masalı*; bütün bunlar Debussy'ye *Children's Corner*'i yazdıran ruh durumları ya da bu bestecinin prelüdürlündeki aynı oranda büyümlü adlar değil midir? Aslında Rimsky, Wagner'e daha yakın görünüyor, ama en iyi sayfalarında (*Altın Horoz* gibi) ulusal temalar ezgilerdeki egzotizm daha önce dediğimiz gibi müzik alanındaki Sembolizme götüren modal kullanıştaki temel bulguyu bize anımsatıyor. Bir Borodine'in bir Moussorgski'nin bir Prokofieff'in ya da Çek bestecilerin eserlerinde sem-

bolist anlayışla karışan bu çeşit bir ulusal kaynak izine kolaylıkla rastlarız. Buraya kadar gelmeye bile gerek yok, çünkü bu iki anlayışın karşılaşması belki bir rastlantı da olabilir. Sembolizm bütün öteki estetik anlayışlar gibi hem bir görüştür hem de tekniktir. Yazarların ve bestecilerin kişisel eğilimleridir aynı zamanda. Şurası açık ki bu noktadan bakıldığında Falla ile Slav bestecileri romantizmin son bir dönüşümü olan resimdeki sembolistlerden, özellikle yazındaki sembolistlerden oldukça uzaktırlar. Her şeyden önce çok ağır basan bir geleneğin çocuklarıdır. Resmin ve yazının sembolistlerinde ulusal bir yeniden doğuş aşlında ilk planda yoktur.

Bu açıdan baktığımızda Alman Schönberg ve Berg'in Macar Bartok'un başlangıçta hareket noktaları gerçek sembolist idi. Diyebiliriz ki daha sonraki modernlikleri bu önceki anlatılmayanı, erişilmeyeni anlatma çabalarında gerçekleşmiştir. Şiirde olduğu gibi "müzikte arılık" romantik sonrası müziğin on iki ton ya da modal anlayışa doğru gelişmesidir.

Erwartung 1909 (Bekleyiş) ile *Die glückliche Hand* (1913-Mutlu el), Schönberg'in bu iki eseri Viyana okulunun devrim yapan atematik yöntemde yazılmış iki operasıdır; ne var ki bu iki eseri *Gurre-Lieder*'den sonra ele aldığımızda Sembolizmle damgalanmış iki geçiş eseri olarak sayabiliriz. Her iki eserden de ekspresyonist diye sözedilir. Aslında konu, temalar, karakterler duygusal ve ruhsal hava, daha çok, bir Hofmannsthal ya da Blok'un ilk eserlerini anımsatır bize; ve, gerçekte bu sembolist dramların konularını ilerde ekspresyonist akım yeniden ele alınmıştır, tersi değil. Bunun kanıtını aynı veriler üzerine dayanan Wedekind'in *Lulu*'sunu Berg'in ele almasında görüyoruz.

Müzik açısından yapıları gözönüne alınırsa birbirinden oldukça uzak olan iki eser sembolist tiyatronun temelini meydana getiren bir benzerlik göstermektedir: Mitoslu bir evrene müzikal bir anlatım verilmek istenmiştir. Oysa öte yanda Wilde, *Salomé*'de, Maeterlinck *Pelléas*'ta aynı sorunlarla karşılaşmışlardır; opera alanında bir Wagner'i bir Meybeer'den ve bir Verdi'den, bir Debussy ile Strauss'u (bazı eserleriyle) Puccini'den ya da Stravinsky'den ayıran şudur: Normal olan günlük bir gerçek yerine düşü, alışılmış tabulardan kurtulmuş bir gerçek-ötesi'ni benimsemek. Bu, aynı zamanda kendine özgü olan bazı müzik yöntemlerini tıpkı Mallarmé'nin "temel sözcük" dediği biçimde güçlü bir etkileme gücü taşıyan bazı müzik yöntemlerini benimsemektir.

Bu eserlerin varlığı çok önemlidir, çünkü bunlar, Sembolizmi tarih açısından olduğu gibi estetik açıdan yerlerine yerleştirmekte: Kişisel çözümler ya da karşıtlıkların ötesinde bütün besteciler -bu opera bestecileri- böyle bir ruh hali aracılığıyla yeni bir ezgi anlayışı olanağı üzerinde düşünmeye başlamışlardır. Böylece de sembolist sahne eserinde bestecide bulunmuş cevaplar kadar sorulmuş soruların varlığı da ağır basmakta. Bu anlayışla ve iki operasıyla Schönberg Sembolizmle -ki Sembolizm romantik duyusun en uç noktası olmuş oluyor- XX. yüzyıldaki değişik sanatları nitelleyen salt teknik -belki devrimsel ama salt teknik,- formalizmler arasındaki sınır bulmuş oluyor. Bu gerçek okul -öncüsü yanında yüzyıl başındaki öbür opera bestecileri geride kalıyorlar. Gene de salt bu yüzden herbirisi belki Schönberg'den de daha fazla sembolist sayılabilirler: Sadece *Pelléas*'ta Debussy, *Salomé*'yle Strauss ve *Mavi Sakal*'in *Şatosu* ile Bartok, Mallarmé'nin düşünü gördüğü tiyatroyu gerçekleştirmiş olabilirler. Neden mi?

Üç başyapıt: Mavi-Sakal, Salomé, Pelléas

Bu üçünün arasında, belki Salomé tarihsel anlamda belki en çok "sembolist" olanıdır. Yıl sıralamasına göre *Pelléas*, *Salomé*'den öncedir (*Pelléas* 1902, *Salomé* 1905). Ne var ki Debussy'nin bu eseri yazı özelliği yüzünden Sembolizmin bir adım ötesine, Debussy'yi Schönberg'in Stravinsky'nin yanında koyan temel bir çağdaşığa götürmektedir. Oysa Strauss *Salomé*'de tam çağının

gerektirdiği bir anlatıma varmıştır. Yeni istekleri özetlediği kadar Sembolizmin eski kalan bütün yanlarını da taşımaktadır.

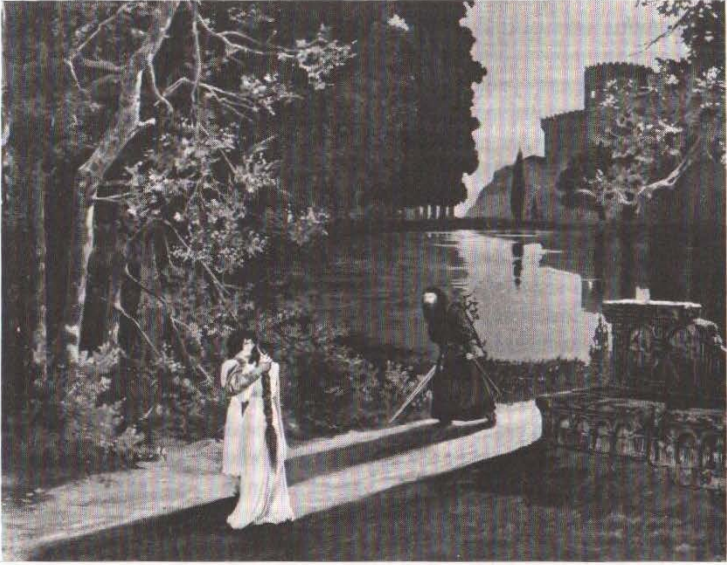
Bir kez Maeterlinck-Debussy'ye göre konusunun daha çeşitli bu yüzden daha çok kullanılmış olmasıyla *Salomé*'nin aşklarını, yazında (Flaubert, Wilde, Huysmans), resimde (Moreau, Klimt, Beardsley) ve Strauss dışında başka müzikçilerde (*Hérodiade*, Massenet: *Salomé*'nin *Trajedisi*, F. Schmitt) görüyoruz. Tarihler, 1877 (Flaubert) 1909 (Klimt)'a kadar uzanması konunun gerçek sembolist yanının kanıtıdır. Avrupa'yı kaplayan bu büyük dalga içinde Strauss'un eseri Debussy'ninkine göre daha bir ortada gözüküyor. Neden? Çünkü dramdan çıkan ürkünçlük, ona temel olan erotizm, dramt kişilerinin nitelikleri *Pelléas*'taki benzerleriyle karşılaştırılırsa çok daha çürümüş görünmekte. Salomé ve Herode'un ülkesinde acıma yok; bu yüzden de seyircinin kafasında bir karşı çıkma, bir *catharsis* doğmuyor. Buna karşılık Debussy'nin eserinde ne gereksiz bir vahşet ne de baştan çıkmış bir kokuşmuşluk var. Böylece *Salomé* tek başına Baudelaire'in Wagnerizm konusunda başlangıçta dediğimiz çifte buyruğunu yerine getirir ve Sembolizmin ruhunu yansıtır: Ürküntü ve esrime, "kokuşmanın fosforlaşması".

Özellikle kadın kahramanın psikolojik ve dramsal yapısı *Salomé* ile *Pelléas* arasındaki büyük ayrılığı ortaya koyar. Leiris, Salomé'den söz ederken dişi örümceğin erkeğine kavuştuktan sonra erkeğini yemesi diyor; üstelik *Salomé* operanın başından sonuna dek sahneye egemendir. Tabii ki Mélisande bu tür bir yaratık değil. Bunlara karşılık Elektra, Lulu; Dujardin ve Huysmans'ın romanlarındaki kişiler, Wilde'nin, Ibsen'in kahramanları, D'Annunzio'nunkiler, Strauss'ununkilerle aynı kefeye konur.

Gençlikle marazilik, safiyetle kokuşmuşluk bir tek rengin arkasından görünürler: Beyaz; bir tek üslup ardına sınırlar: Ses ve orkestra zenginliği. Jokanaan ve Salomé'nin vücutları beyazdır, safiyet gibi, ölüm gibi, bir makyaj beyazlığı gibi, bir korku beyazlığı gibi. Librettistin seçtiği sözcükler soğuğu, ay ışığını, renksiz olanı, belirtir. Bütün bu sıfatlar yapıları gereği durumun çok yönlülüğünü psikolojinin oynaklığını gösterirler; Eski Yunan'daki Hébé'nin Artemis'in aşkı gibi Salomé'nin Jokanaan'a duyduğu aşkı safıtır, öldürücüdür; korkunç değildir ama doğa dışıdır.

Müzik olarak durumun benzerini bestecinin bilinçli coşkusunda, kontrollü başıboşluğunda görürüz. Tabii ki burada konu edilen şey "Yedi tül dansı"nın vaktiyle meydana getirdiği skandal değil (ne var ki Wieland Wagner'in sahneye koyuşu, Anja Silja'nın oyunuyla bu skandal bugün de canlı). Daha çok bazı olgular, bazı geçitler söz konusudur. Örneğin, Jokanaan'ın önce dirisinin sonra ölüsünün karşısında danseden Salomé sahnesi: Birbirleriyle çatışan gerginlikten doğan çılgın aşk, uzun ezgi çizgileriyle, tekrarlar (leitmotif, neredeyse) Salomé'nin sesinde canlanırken, çeşitlenmiş orkestrada zengin kalabalık, Diyonisos coşkusu patlamakta; "bütün duyuların doludizgin gidişi" var, ama bütün bunlar sistematik biçimde, bu demek ki yapay olarak ele alınmıştır. *Salomé*'deki Strauss'un dili kontrollü olduğu için Mallarmé'nin ya da Rimbaud'nin dilinden daha az büyüülü değildir. Bundan başka Salomé rolünün sesi ele alışındaki özgünlüğü gözden kaçırmamak gerek. Bu partideki güçlü sesin yapay renklerle bezenmesi, çoğu kez doğal renginin yok edilmesi, hem saf hem baştan çıkarıcı oluşu. Büyülenme: *Salomé*'nin temel sözcüğü budur. Bu sözcük hem bizim bu eser karşısındaki tutumumuzu, davranışımızı, hem de eserin kendisini açığa vurur. Bu aynı zamanda bu operanın gerçek sembolist estetikten ne denli yararlandığını belli eder. *Salomé* sözcüğün tam anlamıyla çağının ürünüdür.

Masal büyüü *Pelléas et Mélisande*'in ruhunu belirten anahtar sözcük olabilir. Maeterlinck'in oyununda Debussy'yi çeken şey her şeyden önce "büyüleyici bir dil, bundaki duyarlık müzikte ve orkestral dekorda sürdürülebilir" (*Comoedia*, Nisan konuşması, 1902). Strauss ile Debussy'yi ayıran farkı kolayca ölçebiliriz. Bu Rimbaud ile Verlaine arasındaki fark gibi. Dilden başka fark yok: Maeterlinck'in sanatı, Debussy'nin düşündüğü dram anlayışına tam olarak cevap veriyordu: "Öyle



Claude Debussy'nin *Pelléas ve Mélisande*'ında Jusseaume'un dekoru.

kişiler olsun ki bunların bulundukları zaman, bulundukları yer, hiçbir zamana hiçbir mekâna ait olmasın" (Strauss-Wilde arasındaki bir başka fark) ve, "tartışmasınlar, ama yaşamı ve alın yazılarını yaşasınlar." Gerçekten Debussy kişiler arasında geleneksel farklılaşma yöntemini bir yana atmak istiyor (Oysa Strauss bunu almıştır). Bu geleneksel yöntem kişileri ve durumları zıt biçimlerde karşı karşıya getirmektir. Bir oyun kahramanını bir cepheye, öbürünü öbür cepheye koymak Debussy'yi ilgilendirmiyor. O öyle bir eser vermek istiyor ki bizi, doğrudan doğruya değil insanın ruhsal gerginlikleriyle ortaya çıksın. Bu noktada Debussy Strauss'la birlikte Freud psikolojisinin temeline inmiştir. Maeterlinck'in tiyatrosu bütün sembolistlerce paylaşılan bu isteğe cevap vermektedir. Dram iki ayrı planda, aynı zamanda oynanmakta: Biri görünen, sözler ve hareketlerle ortaya çıkan; öbürü, asıl olayın geçtiği, sahnedeki olayın akışını koşullandıran, iç dünyada geçen olaylar. Davranışlar ve sözler kaçınılmayan yasaları açıkladıkları oranda önem kazanırlar. Oyunun kahramanları rüyadaki kişiler gibi: Nereden geldiklerini, nereye gittiklerini bilmezler.

Bu hayaletleri Debussy hangi yollarla canlandırmayı başarmıştır? Çok sade yollarla: Genellikle Fransız dilinin kıvrımlarını gözetken bir reçitativo kullanır ama bu yöntemin de tutsağı olmaz. Sözcüklerin gizli anlamlarını kavratmak ve aktarmak için reçitativo'yu çok esnek bir araç durumuna getirir, kimi kez de başkalarının bulmuş olduğu yöntemleri kullanır. Örneğin Debussy, Wagner'de alay ettiği leitmotifi de kullanır. Gerçekten Wagner'de aslında, leitmotifler çok dinamik bir özellik taşırlar: Orkestra geçitlerini birleştirmeye yardım ederler, anlatımın ve öykünün hizmetine koşarlar; oysa Debussy'de motifler duruktur, parça parçadır, duruma göre değişir, kahramanların ruh hallerine ve atmosfere göre kılık değiştirirler. Bu fark neden? Wagner'in getirmek istediği açıklığa

karşı olayların ve öykünün karanlık yönlerini müzik imgeleriyle çok fazla aydınlatmamak için. İkinci perdenin başlangıcında flütler Pelléas'ın gelişini haber verirler, ama bu motif aynı biçimde, ve aynı sözlerle, benzer durumda tekrar gelmeyecektir; Mélisande, Golaud ve bahçedeki çeşme için kullanılan motifler de öyle. Golaud'nun motiflerinden biri Mélisande havuza düşürdüğü yüzük motifiyle benzeşiyor. Bazıları iç içe girerler, renk ve yapı değiştirirler, demek ki gerçeğin ancak uzaktan belirtilmesi, kimi kez sadece gerçeğin düşüncesi için kullanılır bu motifler. Strauss'un parlak görüntülü dünyasından çok uzaktayız. Debussy'deki Sembolizm bir gösteri, bir ayrıntı incelemesi değil, bir izlenim, bir ara renk dünyasıdır.

Besteci, romantik modellerden, özellikle bu modeller ve konular çok tanıdık ve bildik olurlarsa, uzaklaşmakta: Aşk ve ölüm. Strauss da bunlardan uzak kalır, ama, daha çok durumun garip yönünü ele alarak; bu yüzden de anlatımı bütün olanaklarıyla zorlayarak.

Debussy gösterişli anlatımı zayıflatmadan, ona karşı çıkanların ilkidir. Üçüncü perdenin birinci tablosunda Pelléas ile Mélisande'in büyük sahnesinde - Mélisande burada şatonun kulelerinden birindedir ve büyük bir duygusal gerginlik olmasına karşın orkestra ancak *pianissimo* ile eşlik eder. Alman bestecilerin böyle bir durumda orkestralarını nasıl kullanacaklarını düşünmek güç değil. Havuz sahnesinde Debussy daha da ileri gider: Pelléas ile Mélisande birbirlerine sevgilerini söyledikleri yerde o dakikaya kadar *forte* çalan orkestra birden susar sonra Pelléas'ın recitativosu-na eşlik etmek için karanlıklardan (*ppp*) ile çıkar. Evet, bu operayla büyümlü sözler söyleme sevgisi son noktasını bulur. Bu, Verlaine'den beri sembolistlerin temel eğilimlerinden biridir, ince anlatımların ve sessizliklerin çok derinleşmiş bir anlaşılışıdır ve aynı zamanda, hiç değilse Debussy ile, herhangi bir geleneğe de bağlanmaz. Bunun için bestecinin sembolistlere dayanarak bulduğu tını ortamı onu XX. yüzyılın en büyük yenilikçi bestecilerinden biri haline getirir. Pelléas bir basamak, bir köprü eserdir.

Mavi-Sakal'in Şatosu (1911, A Kécszakállú Herceg Vára), Béla Balász'ın bir librettosu üzerine Bartók'un yazdığı bu opera Sembolizmin uç noktalarından biri olabilir. Çünkü eser uzun bir geçmişin, eskiden beri ele alınmış bir konunun son örneğidir. Bu tema Perrault'dan beri Grétry, Offenbach ve Dukas tarafından ele alınmıştı; önce Kodály için yazılmış olan bu şiir Maeterlinck'e çok şey borçludur. Müzik bakımından ise Debussy deneyine çok şey borçludur. *Mavi-Sakal*, bir son nokta olabilir.

Anlamı kapalı olan bu eser iki niteliğinden ötürü böyle tanımlanır: Librettoda *Mavi-Sakal*'in karıları ölmemişlerdir, hapsedilmişlerdir ve sonuncu kadın onların kurtarıcısı olmak ister, karanlığın ortasına bir aydınlık getirir; fakat *Mavi-Sakal* buna izin vermez. Kadın öbürleriyle birlikte mahpus olarak kalacaktır. Balász psikolojik olmaktan çok metafizik bir anlayışla işin bu iç görünüşü üzerinde daha fazla durur.

Ashında *Mavi-Sakal* öyküsü kadınla erkeğin karşılıklı savaşımını anlatmıştır; akılcı olanı, yaratıcı olanı, içgüdüyü ya da: Yalnızlığın ve anlaşılmanın sembolünü ortaya koyar. Rimbaud ve Claudel'in metinlerinde gördüğümüz gibi. Ama en anlamlı yönü sevdiği adamın her şeyini bilmek isteyen ve bunda ısrar eden kadının aşkı derinleştirmek isterken onu yok etmesidir. Fransız sembolist yazarlarınca çok tutulan *Lohengrin* teması da böyleydi. *Mavi-Sakal* cennetin yasaklanmış meyvası konusunu son kez işleyen bir tema olarak bu sembolist imgenin son örneğini vermektedir.

Dramatik gerilim ve durumun sertliği kahramanın adıyla, Balász'ın librettosunda ortaya çıkıyor: Judith. Maeterlinck'de kadının adı Ariane'dir. Böylece Holoferne öyküsü *Mavi-Sakal* öyküsüyle birleşir, kahraman düşman konusu meraklı kadın arkadaş konusuyla birleşir. Eğer erkek kadın için bir tehlike ise kadın da erkeği tehdit etmektedir. Bu fikir giderek ortaya çıkar ve *Salomé*'deki gibi *Salomé*'den de daha güçlü, daha iyi bir biçimde bütün eserde kokan kan her iki tarafa da akıtılmış olur. Burada kanla yücelme güçlüdür ve karşılıklıdır: Kurban.

Dramatürji planı açısından *Mavi-Sakal*'da sembolist operanın yöntemlerini kullanma pek açık bir biçimde ortadadır: Ara yoktur, bir saatlik bir perde, bir bas bir soprano, tıpkı *Salomé*'deki gibi, en az ses kullanımı, tıpkı *Attenté*'deki gibi; sadece bir diyalog; hiçbir dramatik aksiyon yok, sadece psikolojik bir aksiyon olabilir; karanlık bir Gotik şato, bir mağara gibi çıplak. Duruk anlam ve susku yüklü bir opera, tıpkı *Pelléas* gibi. Konu semboliktir ve bu, icra edenin sesiyle prologda belirtilir:

"İşte, ilk sözcükler yükseliyor,
Bizler bakıyoruz, perde açılıyor,
Yavaş yavaş ama bomboş bir sahne;
Giz dolu. Bu giz içte mi? Dışta mı?
Kim bilebilir?"

Kendinden önce aynı konuyu işlemiş olan bestecilere göre Bartók daha geniş, daha güçlü ve onların getirdiklerinden daha köklü yeniliklerle dolu bir müzik yapmıştır. Debussy'nin müziğine yakın mı? Kuşkusuz, ama daha sert, daha vurumsal. Hapishane kapılarının açılması timballerin sert vuruşlarıyla damgalanıyor, ksilofon daha bir gerginlik anlarının altını çiziyor. Bu müzikte Janáček'in etkisi de olduğu söylenir. Bize kalırsa daha çok ve belirgin olarak Schönberg'in etkisi var: Dramsal resitatifin etkisi açısından. Zaten Bartók Viyanalı bestecinin eserini daha 1910'da dinlemişti. Burada, ayrıca folklorla dayalı müziğin genel Sembolizmle mutlu biçimde birleşimi ve onu sürüklemesi var: Ezgisel çizgi genellikle Macarcanın *Parlando rubato*'suna yakındır, ve tekrarlı notalarda acılı bir ağıt haline gelir; aşağı doğru inen ezgi çizgilerinde de öyle (*Salomé*'nin yakarışları, neredeyse). Bas çizgisinde ise pentatonik bir yapı var ve en son da tıpkı Debussy gibi bir kemer kuruluşu görüyoruz. Bartók daha sonraki eserlerinde bu kemer yapısındaki kuruluşu sık sık başvuracaktır: Ses gürlüğü yükselir sonra alçalır; tonalitelerin ince işlenişi de aynı: fa dizeyden do'ya geliş sonra yeniden fa diyeze çıkış üzerine kuruludur. Bu artık-dörtlü aralığını Debussy 1901'de iki noktünde de kullanmıştı: *Nuages* ile *Fêtes*. Görüldüğü gibi *Mavi-Sakal* başvurduğu kaynaklarla, felsefesiyle, yazı özellikleriyle Sembolizm en son operalarından biridir.

Acaba Sembolizm müzikte de var mıdır diye başlangıçta sormuştuk. Bu soruya cevap evet! olacaktır, ama bu cevap zıtlıklarla, paradokslarla doludur. Bir kez, her şeyden önce, sembolist yazarların tuttukları besteciler var: Wagner ve az çok ondan etkilenenler; bunlar şairlerin ve ressamların tartışmalarına katılmışlardı: Chabrier, Fauré, Scriabine... en göze batanları. Sonra yazın çevrelerinde sembolist şiiri izleyen ve bunu yaparken de ses değerlerinde yeni değerler bulgulayan besteciler var: Bu bakımdan en büyük sembolist besteci Debussy'dir ve en iyi temsil edilmiş ulusal okul Fransa'dadır. Etki olgusu, yani, Fransız olgusu mu söz konusu olan? Yalnızca bu da değil: Sembolizm müzik, yeni ve güçlü biçimde anlatımsal olmak istediği için, işte bu açıdan, başka estetiklerle de iç içedir: Özellikle empresyonistlerle ve, şu ya da bu şekilde, ulusal ve folklorik esinlemelere açık olan müziklerle. Başka bir deyişle müzikteki Sembolizmi belirleyecek iki ölçeğimiz var: Yazınsal sembolist estetikle şu ya da bu biçimde kurduğu ilişki; bir de, Wagnerizme karşı çıkan armonik buluşlardan esinlenme yeteneği. Bu açıdan müzikteki Sembolizm en büyük yerini operada buluyor, özellikle de Strauss'un *Salomé*'sinde, Debussy'nin *Pelléas ve Mélisande*'inde, Bartók'un *Mavi Sakal*'ında, her ne kadar bu üç başyapıt birbirlerinden çok farklı olsalar bile.

BARTOK Béla (Nagyszentmiklós, Macaristan 1881 - New York 1945). Bartók çocukken ilk müzik eğitimi annesinden aldı. Daha sonra ünlü opera bestecisi Erkel'in oğlundan ders aldı. 1903'te Budapeşte'de müzik eğitimini tamamladı. Çok iyi bir piyanist olarak 1907'de bu kentin konservatuvarında profe-



Bela Bartók'un Portresi: Andras Beck

sör oldu. 1905'te Kodaly ile tanıştı, arkadaş oldular ve 1906'dan başlayarak eski Macaristan içlerinde Macar, Slovak, Romen, Bulgar, Sırp-Hırvat ve Türk halk şarkılarını derlemek üzere geziler yaptılar (on binden fazla derlemeleri vardır).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Béla Kun'un kurmuş olduğu Birinci Halk Cumhuriyeti'ne aktif olarak katıldı fakat daha sonra şüpheli kişi olarak tedirgin ve izlenmekten bezgin olarak Horthy zamanında, 1940'ta Macaristan'ı terk etti; Amerika'ya sığındı, fakat orada yokluk içinde 1945'te öldü.

Bartók'un Sembolizme bağlı sayılabilecek eserleri şunlardır: 1903 tarihli senfonik şiir *Kossuth*, iki orkestra süiti (1905-1907), ilk yaylı çalgılar dördlüsü (1908), piyano parçaları, bunların arasında 1911 tarihli *Allegro barbaro*, sahne müzikleri: *Tahta Prens* (1914), *Tansık Mandarin*, bale (1919); opera, *Mavi-Sakal* (1911). Bartók kısa süren Debussy yakınlığından ötürü (yaklaşık 1907 ile 1918 arası) Sembolizmden geçmişi sayılır. Debussy'den bağımsız uygu renklerini, tonal yapıdan bağımsızlaşmalarını, modal bir çerçeve üzerine kurulmuş armoni fikrini ve bu armoninin folklor çizgisinden ve modal gereklerden

kaynaklanmasını almıştır. Fakat beri yanda folklor Bartók'un Sembolizminden, bu Sembolizmin süslemeli ezgisinden ve ritim bozucu etkisinden kurtulmasını sağlamıştır. Bartók'un müziği bir güç ve gerilim sanatıdır (bu noktada Beethoven tarafından çok güçlü bir biçimde, özellikle yaylı dördlülerinde ötürü etkilenmiştir): Köşeli ezgi çizgisiyle, çok incelmış, akıcı ve elle tutulmayan tınıları kabul etmez. Bartók'taki folklorculuk yeniliği onun gerçek deyişi olmuştur, oysa Sembolizm onda bir çıraklık çağının ürünüdür.



Bela Bartók'un *Mavi Sakal*'ı (*Barbe-Bleue*), *Mavi Sakal*'in şatosu.

J. Uhde: *Bartók's mikrokosmos*, 1954 - S. Moreux: *Béla Bartók*, Paris 1955 - P. Arthuys, J. Bartók, C. Brelet: *Bartók, l'homme et l'oeuvre* (La revue musicale n° 224), Paris 1955 - R. Traimer: *Bartók's Kompositionstechnik*, 1956 - H.G. von J. Demény, Budapest 1960 - H. Stevens: *The life and music of Béla Bartók*, New York 1954.

CHAUSSON, Ernest (Paris 1865 - Limay 1904). Tam profesyonel olmayan zengin bir burjuva olarak Chausson doğal biçimde sembolist kanada bağlanmıştır. Önce hukuk diploması aldıktan sonra Kon-

servatuvar'a Massenet'nin kompozisyon derslerine girdi (1880), bir başarısızlıktan sonra Franck'ın eğitimine yöneldi. Bu ustanın açtığı yolda Duparc, d'Indy, Fauré dahası, Debussy ile tanıştı ve bu besteciden ilk destekleri gördü. on yıl süreyle Chausson Ulusal Müzik Derneği'nin sekreterliğini yaptı. Bu dernek Fransız müziğinin savunmasını üzerine almış yarı-resmî bir kuruluştur.

Empresyonistleri sevdi ve onlarla tanışıklık kurdu: Renoir, Degas, Carrière, ama müziği bakımından bir sembolistti. Her şeyden önce ustası César Franck'tan ötürü biraz geç kalmış bir Wagnercilik demek olan Sembolizmin mirasçılarındandı; çok kişisel olan esini dolayısıyla da bu estetiğe bağlıydı. Bunun sonucu çok özgün bir dilin Franck-Wagner kalıpları içine



Ernest Chausson ve Karısının Portresi: A. Besnard 1892

akmasıdır. Bu özgün dil Charles du Bos'a en önemli kitapları olan *Approximations* adlı kitaplarında en ünlü sayfaları esinletmiştir. Bu kitabın başındaki alıntı anlamlı bir biçimde Baudelaire'den alınmadır: "Müzik çoğunlukla beni bir deniz gibi alıp götürmekte." Du Bos'un bu çok anlamlı yazıları Chausson'un niçin bir sembolist olduğunu daha iyi açıklıyor. Önce, 1913'te, Jacques-Emile Blanche'larda çalınan konçertosu ressam Rossetti'nin *Nuptial Sleep* eserine esin oluyor. Daha sonra *Poème*: "ilki (Franck) ağır, kalın, tanımlanamayan bir duygunun kıvamlı balı gibi akar, ikincisi (Chausson) ışıklı bir yüceliş demektir, öte dünyadan gelmiş bir ışın demektir, kimi zaman bir kanat çırpışı hafifliğin bir kıpırtısı gibi... Her şeyi kapsayan bir belsem, Chausson'un müziğinin sağlamlığı, özelliği, belki bu, öyle bir belsem ki yaranın üstünü örtüyor ve göstermiyor. İçine ne denli Wagner işlemiş olursa olsun, -özellikle *Parsifal*'in Wagner'i- Chausson'dan o denli uzak -tekniki dolayısıyla demiyorum, (buna başkaları karar versinler)- ama ruhsal ikliminden ötürü, *Tris-*

tan'in patlamalarından "aşkın ölüme doğru görülmemiş bir güçle saldırmaları, yıkıma kadar götüren doyumsuzluğa erişmiş bir isteğin sarhoşluğu (D'Annunzio: *Ölümün Zaferi*), bunlar yok. Chausson'da, ancak duymanın getirdiği sarhoşluk..." Bu eleştiri satırlarındaki seçkinlik bile Chausson'un bu iki önemli eserinde ne kertede gerçek sembolist esine bağlı olduğunu göstermeye yeter.

Eserlerinin adları da bu estetiğe bağlılığını tek başına belirtmeye yeter: Senfonik şiir *Viviane*, "Belle-dame-sans-merci", o çağda çok zengin bir mitos olan bu kavramı düşündürür; iki opera: *la légende de sainte-Cécile*, *Le Roi Arthus*; Maeterlinck'in şiirleri üzerine şarkılar: *Serres chaudes*, özellikle üçüncüsü *Lassitude* ve beşincisi *Oraisons*.

Bir bakıma erken ölümü yüzünden müzik dili tam evrimini göstermemiş bile olsa, bunlar bizi yanıltmayan belirtilerdir. Bu noktada Debussy'nin yargısına -bu yargı her zaman hoşgörülü değildir- güvenmek gerek: "Ernest Chausson, César Franck'ın Flaman etkisinin ağır basmasına karşın, en ince sanatçılardan biridir. Franck'ın etkisi bazı çağdaş müzikçilerimize kuşkusuz yardımcı olmuşsa da belki Chausson'a o denli iyi gelmemiştir: Çünkü Chausson'un doğal olarak inceli ve aydınlık yeteneklerine Franck estetiğinin temeli olan duygu katılığı karşı gelmektedir... Keman ve orkestra için *Poème*'i Chausson en iyi yönlerini taşır. *Poème*'in son sayfalarındaki o düşsel yumuşaklık kadar dokunaklı bir şey düşünülemez. Burada müzik artık öyküyü ve anlatmayı bir yana bırakır, esinin ortaya çıkardığı duygunun kendisi olur." (*SİM* Dergisi, Ocak 1913). Du Bos'a mı, Debussy'ye mi bakalım? Önemli değil: Chausson bu iç çelişkileri yüzünden bile en kusursuz sembolist besteci örneğini bize verebilir.

J.P. Baricelli et L. Weinstein: *Chausson*, Normand, Okla U.S.A. 1955.

DEBUSSY Claude (Saint-Germain-en-Laye 1862 - Paris 1918). Debussy'nin sembolist olduğu da empresyonist olduğu da ispatlanabilir. Alman müzikoloji alanı ve bugün biraz eski kalmış Fransız müzikologları Debussy'nin empresyonist olduğuna daha yakındırlar. Buna karşılık W. Jankélévitch, S. Jarcinsky gibi uyanık görüşlüler onun sembolist olduğunu savunurlar. Başka sınıflamalar da yapılabilir. Örneğin J. Combarieu, büyük *Müzik Tarihi* adlı kitabında (1919-1921), onun bir sembolist yanı (*la Demoiselle élue*, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Pel-léas*), bir naturalist yanı olduğunu söyler (*la Mer*, *Images*, *Nocturnes*). Bunlardan hangisi doğru?

Önce şunu kabul etmek gerekir ki Debussy'nin çağında aynı anda çeşitli akımlar görülmüştür -bü-

tün büyük çağlarda böyle değil midir?- Daha doğru bir deyişle yazındaki Sembolizm ile resimdeki Empresyonizm XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla XX. yüzyıl başlarında sanatta yeniliğin en güçlü anlatımı olmuşlardır. Debussy çağının ürünüydü ve sembolist şiirde neyi seviyorsa (prerafaelit şairler de bunun içine girer) beri yanda empresyonist resimde sembolist resme göre biraz daha devrimcidir, müzikte de onun olmasını istemiştir ("Bir Manet görmek istiyorum" diye Roma'daki Villa Médicis'ten bağırıyordu).



Claude Debussy'nin Portresi: Steinlen

Debussy sembolist okulun başı olarak kabul edilir; bu okul da daha çok bir Fransız okuludur. Wagnerizm yanında Rus müziğinden de hareket edip daha sonra Endonezya müziğinden etkilenen Debussy bu üç kaynaktan estetik idealini çıkarmıştır. Endonezya müziği ile Wagnerizm arasında ve her ikisi ile de Debussy'nin müziği arasında garip ve ince bir yakınlık vardır: Her üçü de büyülemeye başvuran bir sanat anlayışını paylaşırlar. Wagner ile Debussy arasındaki savaş sadece bir gereçler savaşıdır. Mallarmé ya da Verlaine gibi Debussy de hem nitelik hem kullanılan araçlarda ekonomi üzerine dayanır. Bir başka şey daha: Debussy'nin ezgi çizgisi her şeyden önce ezgiseldir, bu bakımdan tonalitenin ötesine geçmiş gibi görünse de hiçbir zaman atonaliteye girmemiştir. Tam tersine ya eski ya da Uzak Doğu dizilerinin ve bu dizilerin içinde hazır bulunan bir ezgisel çizgi çıkarmıştır. En sonda da Debussy bütün sanatlarda Sembolizmin ideali demek olan şeyi gerçekleştirdi: Salt tını ve temel değerler üzerinde belli bir uyuma varmak (müzikte ve şiirde ses, resimde renk).

Müzikteki Sembolizm daha önceki sayfalarımızda şöyle üç yollu anlatılmıştı: Temelde yazına bağlı Verlaine, Mallarmé, Baudelaire'den etkilenmiş, mo-

dal bir anlayış kullanan ve bazı özel biçimleri ve türleri ele alan (senfonik şiir, şarkı, opera ya da sahne müziği). İşte bu anlayışla *Pelléas'ı Şarkıları*, *la Mer*, *Prélude*'ü incelemiştik. Burada başka eserlerin de adı geçebilir: *Le Martyre de saint Sébastien*. D'Annunzio'nun metni üzerine Rus Baleleri için bestelenmiş bu eser garip bir eserdir. İtalyan şairinin Fransızca yazılmış metnini okurken "müzik" diye belirtilmiş yerleri Debussy atlamıştır. Çünkü kafasında daha önce biçimlenmiş bir deyişe uygun durumları yeğlemiştir. Bir perdeden öbürüne ilerleme yavaş yavaş bir gelişme gösterir. Her perdenin kendi rengi olmasına karşın bütün eserde *Pelléas*'ta görülmeyen bir bütünlük göze çarpmıyor. Kuşkusuz Debussy metnin tuhaflığından ve dinsel konudan etkilenmiş benziyor. Besetçi *Parsifal*'e hayrandı, bunu saklamıyordu. Livreyi tümünden kabul etmese bile ve "bazı çocuk seslerinin sahip olamayacakları kadar süslü ve kötü çizgiler var" demesine karşın *Parsifal*'ı beğeniyordu. Wagner'in *Parsifal*'deki konusundan daha da belirsizliğe kaçan bir konuda Debussy bir senteze varmıştır. Müzik sürekli yükseklerde dolaşır. İsa figürüne, çarpmıya geriye ve çoban kavallarına, cennetin kapılarının açılmasına ve bunun ardından gelen göksel şarkılara dinsel müziğin en iyi, en güzel sayfaları olarak bakabiliriz. Debussy'nin *İbéri*'dan beri vardığı çıplaklık burada ürünlerini vermiştir. Senfonik kalabalığın azaltılması, armonik dokunun ve yoğunluğun hafifletilmesi çok ince çalgılama yoluyla bir çeşit vitray saydamlığı yaratır. Sahne müziği ya da dinsel müzik, her ikisinin de neler gerektirdiğini burada görüyoruz: Bir gösteriştan vazgeçme, bir yoğunlaştırma, tıpkı bir Valéry'nin, bir Mallarmé'nin en derin araştırması gibi.

Debussy'nin son parçaları 1915'te bir yıl içinde tamamlandı: *Suite en blanc et en noir*, iki piyano için; bu da *Martyre* gibi boşluklarla dolu saydam bir materyel kullanır. Piyano için *Oniki Etüd*, çalgısal virtüözlüğün çeşitli aşamalarını geçerken senfonik şiir alanında *Jeux*'nün getirdiğine koşut bir sonuç elde eder: salt ses değerleri üzerine dayalı bir müzik gerçekleştirilir. Debussy bu eserinde "işitilmeyen" için de sanki bir dizek koymuştu ve şunu yazıyordu: "Japon estamplarının en inceliklisi bile bazı sayfaların grafiği yanında çocuk oyuncu kalır". Piyano için vermiş olduğu bir dizi eserin sonunda varılan şaşırtıcı bir sonuç; bu sonuç bütün bu eserlerindeki anlayış da açıklamakta: Debussy ilk "müzik kimyasının" denemelerini de piyano için yapıyordu.

"Müzik kimyası" terimi bizi ister istemez Rimbaud'un "*l'Alchimie du verbe*"ni (Söz Simyası) anımsatıyor. Şiirde olduğu gibi müzikteki Sembolizm de bu deyimde yatmakta: Dilin kendindeki vurgu ve

renklerin aslına varmak. Rimbaud, Valéry, Mallarmé bu sonuca nasıl kendi yollarından vardılarsa Debussy de bu noktaya kendi yolundan varmıştır.

L. Wallas: *Les idées de Debussy*, Paris 1927 - E. et G. Ingelbrecht: *Claude Debussy*, Paris 1953 - V.L. Seroff: *Claude Debussy*, Paris 1957 - L. Wallas: *Debussy et son temps*, Paris 1958 - E. Lockspeiser: *Debussy, his life and mind*, New York 1962 - M. Dietschy: *La passion de Claude Debussy*, Neuenburg 1962 - J. Barraqué: *Claude Debussy*, 1964.

DUKAS Paul (Paris 1865 - Paris 1935). Paul Dukas'ı sembolistler arasına koymak doğru olur mu? İlk bakışta hayır: Eserinin doğası, bunu yöneten anlayış, bestecinin yetişmesi, bütün bunlar Dukas'ı tutucular kampına, çağının akademikleri tarafına koyar. Bu bestecide "varlıktan ayırt edemeyeceğimiz bir şeyi, bu demek ki, başkalarından ayrı olma zorunluluğunu" yüceltenler olmuştur. Oysa bu, çağının dilindeki en büyüleyici, en yeni görüşlere kendini kapaması anlamına da gelmez mi?



Paul Dukas'ın Portresi: Anuquet

Bütün yaşamını Paris'te geçirmiş olan Dukas beş yaşında piyanoya başlamıştır. Ama müzikçi olma düşüncesi onda on beş yaşında belirmiştir. 1881'de Dubois'nin Konservatuvar'daki armoni sınıfına girmiş, daha sonra, 1885'te Guiraud'nun kompozisyon sınıfında Debussy ile arkadaşlık kurmuştur. Roma Ödülü'nün ikinciliğini *Velléda* adlı bugüne dek ba-

sılmamış eseriyle 1888'de almış olan Dukas kısa bir süre sonra Konservatuvar'ı bırakmış, yalnız çalışmaya başlamıştır.

Dukas, hem Saint-Saëns'in, hem Debussy'nin, hem Fauré'nin, hem d'Indy'nin arkadaşı olma ayrıcalığına kavuşmuştur. Eleştiri etkinliği de göstermiş olan Dukas'ın bu alandaki ürünleri *Müzik Üzerine Yazılar* adıyla derlenmiştir.

Dukas, Beethoven, Berlioz ve Gluck'la beslenmiş; bu bestecilere uzun ve ciddi yıllar harcamıştır. Önce onları örnek almıştır. *Do Tonunda Senfoni* ve ünlü *Sihirbazın Çırağı* (1897) adlı eserleriyle. Müzik dışı eğilimleri, yazın konusundaki beğenisi, kaynaklar, eleştiri üzerindeki düşünceleri onda herhangi sembolist bir beğenin izini göstermemekte: Goethe, Corneille, Shakespeare, Balzac, işte bunlar Dukas'ın başvurduğu şiir dünyası. Ya da, zaman zaman yaratıcı esinine dayanak olanlar: Bir *Kral Lear*, bir *Goetz von Berlichingen*; ilk eseri *Polyeucte* konusunda bir uvertürdür. Bu güçlü kişileri Dukas kendi besteleme tarzında da örnek almak ister: Müziği, temolarındaki güç, ritimlerdeki köşellilik ve sanki bir çekingenliğin ya da duygusal görünmenin engellediği garip bir melankoli.

Gene de... Sembolizm Dukas'ın karşı gelmeye çalıştığı ama kendisini baştan çıkaran bir anlayış gibi görülemez mi? Bir kez Dukas'ın ele aldığı tür ve biçimleri göz ardı etmeyelim: Uvertür, senfonik şiir, opera, ya da dramatik sahne. Bunlar, Sembolizmin gücünü en çok ortaya çıkaran türler, isterse başvurulan şairler lanetlenmiş (Baudelaire, Verlaine) ya da çok incelenmiş (Mallarmé) şairler olmasın. Beri yanda Dukas'ın müzik söyleminde sembolistçe düşünmenin belirtileri var: *Piyano Sonatı* (1901)'nda, "arı müzik" eserlerinde bile bir karışıklık duygusunun, karanlıktan aydınlığı doğru bir gelişimin belirtilerini taşımakta, bu da, aydınlığın ve ussal kuruluştan biraz zorlukla elde edildiğini göstermektedir. Bu aydınlık ve açıklık doğal değil, varılması zorla elde edilen değerler oluyor. Daha doğru bir anlatımla: O güçlü açıklık Dukas'da kapalıının, yarı aydınlığın kötü olarak yargılanmasından sonra yavaş yavaş elde edilen bir sonuçtur.

İylilik ve kötülüğün karşıtlığına dayanan ve gizlice var olan bu çeşit, Dukas'ın opera alanındaki yeteneğini belirtir: *Ariane et Barbe-Bleue*, *la Péri* gibi eserler bestecinin senfonik ya da oda müziği eserlerinden kesin olarak ayrılır. Dukas bu eserlerin o zaman gözde olan estetik anlayışa yakınlığı ve yenilikleriyle ilgili olarak şunları söylemiştir: "Kadınlardan hiçbir kurtulmak istemiyordu, onun için kendi kendisini kurtarması daha doğru olurdu (Barbe-Bleue'nün karıları). Ariane zavallı ve harekete geç-

meyen öbür kadınlara duyduğu acıma ile onlara üstün gelecek ve bu acımayı da yenecektir. Böyle bir zaferden sonra, her zaman olduğu gibi, yatışmış fakat üzgün olarak onları bırakıp gidecektir. İşte, sevginin bağladığı kişileri özgürlüğe kavuşturacak her türlü çabanın gereksizliğini ortaya koyuyor, *Ariane* sembolü. *La Péri*'de ise, koreografik senfonik şiir yapısı içinde sembol, sevdiği kadının arzulaadığı şeyi kavuşabilmesi için erkeğin kendi isteklerinden vazgeçmesidir. Bu yarıperisel bir kişidir; büyüleme bunun silahı, ölüm ise kurtuluşudur. Her iki eser de açık biçimde sembolist yüklüdür. Bunları dinlerken Dukas'da üstü örtülmeye çalışılan bir sembolist nabızın atışını kolayca görürüz.

G. Favre: *Paul Dukas, sa vie, son oeuvre*, Paris 1948.

ELGAR Edward (Worcester 1857 - Worcester 1934). XX. yüzyıla giren yıllarda yaşamış İngiliz bestecileri arasında Sembolizme en yakın olanı Sir Edward Elgar'dır. Bunun da nedeni kendi müziği gibi bütün sembolist müziğin tartışma konusu olan Alman, Wagner etkisinden yola çıkarak bir özgünlük aramış olmasıdır. Elgar sembolistlerin en büyüğü olan Debussy gibi aynı çizgiyi göstermiştir. Elgar org ve keman öğrenimini önce babasından aldı ama eğitimi bir okul eğitimi olmadı. 1879'da Londra'da Pollitzer'den sadece birkaç ders aldı. Babasından sonra Saint-George kilisesinin müzik işlerini 1885'te yükledi. 1924'te *Master of the King's music* oluncaya kadar orada kaldı. Elgar kendine özgü müziğiyle dikkati çekti. Ne İngiliz müziğini daha yüksek düzeye çıkartmaya çalışan Stanford ve Parry'ye katıldı, ne de Vaughan-Williams gibi ulusacı oldu.

Orkestra şefi ve sonra besteci olan kendi kendini yetiştirmiş bu müzikçi 1896'da adı oldukça anlamlı olan bir oratoryo yazdı: *The Light of life*. Daha sonra "kuzey"den esinlenen bir büyük kantata, *King Olaf*, besteledi. Öbür eserleri arasında *Enigma Variations* büyük bir özgünlük taşıyan tema ile çeşitlenmeler ve *Sea pictures*'i görüyoruz: Birinci eser açısından yazın alanına başvurma; ikinci eserde ise resimsel olan yaklaşım bu eserlerin Debussy'yi yanını ortaya koyar. Debussy gibi Elgar da yeni bir orkestra dili aramaktadır. Bir Richard Strauss etkisinden de söz edilmiştir. Bunun pek doğru olacağını sanmıyoruz; eğer uçları yan yana getirmeyi düşünüyorsak Strauss ve Debussy ve onların ardından Elgar, Wagner'in kullandığı dile karşı çıkmalarıyla yan yana gelebilirler: Bir aralık arama, dilin incelenmesi, salt tını renklerine saygı, renklerdeki bulanıklık, bütün bu bestecilerin ortak yanlarıdır ve bu da onların müziklerindeki sembolist yanın temelini meydana getirir. Bu eserlerle karşılaştırıldığında Elgar'ın öteki eserleri bizim bakış

açımıza pek uymuyor. *Cockayne*, Londra sokaklarının gürültüsünü temsil eden bu eser yanında *In the South* sembolist sayılamaz; tam tersine, bunlardaki modern düşünceler Elgar'ı yazın açısından bir Apollinaire'e, müzik açısından Stravinsky'ye daha çok yaklaştırır. Çağdaş sanattaki bütün eğilimleri, biraz soluk bile olsa, özetleyen şaşırtıcı bir İngiliz bestecisidir Elgar.



Edward Elgar'ın Portresi.

Aslında, *The Dream of Gerontius*, Newman'in bir metni üzerine çok ağırbaşlı, mistik bir oratoryo olan bu eser, Sembolizm tarihi açısından Elgar'ın en sembolist eseri olabilir. Gerçekten bu terimde, kendisine, haksız olmasa bile yakıştırılan, biraz bayat, biraz geriye bakan yönüyle, bu eserdeki dinsel deyiş, livredeki bayatlık, bütündeki istemeyerek konmuş soluklukta, bir Maurice Denis'in tablolarına, bir Rilke'nin *Stundenbuch* şiirlerine yakınlık görmekteyiz. Burada Sembolizm Debussy'de gördüğümüz, yeninin aramasına eşdeğer bir anlam olmaktan çok, XIX. yüzyıl sonu "yozlaşma" (décadentisme) akımıyla bütünleşmektedir. İsterseniz buna birlikte karar verelim: Gerontius bir düş görür: Ölüm döşegindedir, bir yandan dua eder bir yandan günahlarını sayar döker. Etrafında dostları ve bir de papaz vardır. Ruhunu sonsuz mutluluğa doğru bir meleklerle birlikte giderken öte yandan cehennemin gürültüleri işitilir. Gök yarılr ve ruh Yüce Yargıç'ın karşısına çıkar. Elgar, çalılımlada olmayacak etkiler aramaz, ama güçlü bir koro yazısı vardır, şeytanları anlatırken orkestrası parlaklaşır, Tanrı'nın bağışına sığındığı zaman heyecan doludur. Birinci bölüm çok daha doyurucu bir

anlatım taşır. Bütünde, biraz donuk olması yüzünden bile, Debussy-D'Annunzio'nun *le Martyre de saint Sébastien*'i ile bir akrabalık görebiliriz.

Diana M. Mc Veagh: *Edward Elgar*, Londres 1955 - Percy M. Young: *Elgar*, Londres 1955.

FALLA Manuel de (Cadix 1876 - Alta Gracia, Arjantin 1946). Falla bütün benliğiyle İspanya'ya ve İspanyol müzik geleneklerine (zarzuela, tonadilla, cante flamenco, cante jondo) bağlı gibi gözükür; gene de XX. yüzyılın başında Paris'te kalmış olması ona sembolist müzikçilerle, Sembolizmin sorunlarıyla yakınlaşma olanağını sağlamıştır. *Vida breve*'nin orkestralmasını birlikte gözden geçirdikleri Paul Dukas onu yenilikçi çevrelere tanıtır. Falla bütün yaşamı boyunca Debussy, Ravel, Schmitt ve Dukas'ya hem bağlı hem hayran kaldı. *Quatro piezas españolas* (1908), *Tre Melodías de Teófilo Gautier* (1909) gibi eserler ileri çevrelerin Falla üzerine yaptığı etkiyi gösterir.



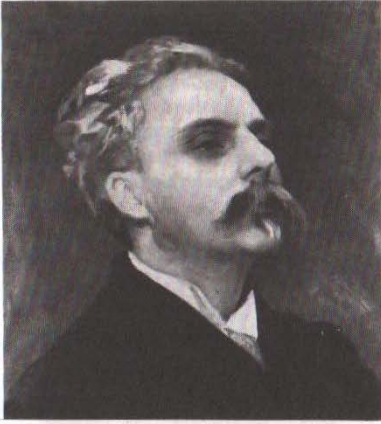
Manuel de Falla'nın Portresi.

Bu etki, *Noches en los jardines de España* (İspanya bahçelerinde geceler) ile kesinleşen deyişinin nasıl biçim aldığını göstermektedir. Bu eserde, ezgisel, armonik ve orkestral dilinde, çok ünlü olmakla birlikte fazla İspanyol olan, *El Amor brujo* ile *El Sombrero de tres picos*'dan daha çok şiirsel düşünceye bağlı kaldığını görüyoruz. Aslında oldukça zayıf bir neden olmakla birlikte bu bakımdan sembolist akım söz

konusu olduğu zaman Falla'nın adı geçebilir. Besteci çeşitli ulusal akımlar ile Sembolizm arasındaki bazı rastlantılara çok iyi bir örnek olabilir.

Rolland-Manuel: *Manuel de Falla*, Paris 1930 - J. Pahissa: *Vida y obras de Manuel de Falla*, Buenos - Aires 1947 - J. Jaenisch: *Manuel de Falla und die spanische musik*, 1952 - K. Pahlen: *Manuel de Falla und die Musik in Spanien*, 1953.

FAURE Gabriel (Pamiers, Ariège 1845 - Paris 1924). "Yanılmıyorsam, 1870 savaşını izleyen en önemli estetik akım edebiyatta olduğu gibi plastik sanatlarda da Natüralizmdir; bunun ardından (belki bir tepki olarak), yazınsal ve sanatsal bir akım oldu ki müzik bundan kaçamadı ve felsefi, kuramsal ve müziksel açıdan kaynağını Wagner'den ve onun *Parsifal*'inden aldı: İşte bu yüzden Rose + Croix, Preafaelizm, ve gizli güçlere inançlar ortaya çıktı. Bütün bunları sonunda iki davranışa indirgemek olanak içindedir: Hareketsizlik ve çilecilik. Şimdi yakalandığımız fırtına acaba bizi kendimize getirip sağduyumuzu geri verecek mi: Düşüncede aydınlık, biçimde katışksızlık ve tutum, içtenlik, gösterişten kaçmak." (*Soleil du Midi*'de 30 Nisan 1915 konuşması). Bu yukarıda söyledikleriyle sembolist olayın çok açık biçimde bir tanımlamasını Fauré'nin yaptığını ama bu akımın dışında durmaya çalıştığını görüyoruz. Fauré, bir bakıma, pek yan tutmadan, sistematik bir çaba göstermeden sembolist olmuştur; bu yüzden de bir Debussy'den ve kendi öğrencisi Ravel'den ayrılır. Alçak gönüllülüğü yüzünden kendisine yaklaşılamayan bir kişilik olan, doktrinlere, modalara, sloganlara yanaşmayan Fauré, her şeyden önce kendine bağlı olmuş, komşusunun yaptığıyla ilgilenmemiştir. Bunu yaparken de bestelemekle modülasyon yapmak arasında pek büyük bir ayırım gözetmeden gene de Sembolizmin temel çizgisi üzerinde kalmıştır: sese, tınıya ait değerlere tam saygı. Bu yüzden Fauré ile Schumann birbirlerine haklı olarak yakın tutulur: Her ikisi de çok ince bir şiir anlayışı göstermişlerdir ve bunu da hem ele aldıkları şiirlerde hem de bu şiirlerin müziklenmesinde yapmışlardır: Bunu da en ince uç noktasında "belirsizliğin belirlilikle birleştiği noktada" göstermişlerdir. Fauré'nin müziği, denebilirse, her zaman "müzik" kalmıştır; en iyi şiirler üzerine dayanmakla birlikte hiçbir zaman bir program müziği olmamış, sembolist dönemin biçim ve türlerine (şarkı, opera, sahne müziği, senfonik şiir) bağlı kalmıştır. Fauré'nin eserlerini şöyle sıralayabiliriz: Piyano için parçalar: *Beş Improptu*, on bir *Barcarolle*, on bir *Nocturne*, dört *Valse-Caprice*, dokuz *Prelüde*, *Tema* ve *Çeşitlemeler*; piyano ve şan için şarkılar (bunların analizlerini da-



Gabriel Fauré'nin Portresi: J.S. Sargent

ha önce yaptık): Her biri yirmi şarkıdan oluşan üç *Recueils* (Derleme), *la Bonne Chanson* (Verlaine), *la Chanson d'Eve* (Charles van Lerberghe); oda müziği: Keman-piyano için iki sonat, *la Romance*, *la Berceuse*; piyano ve yaylılar için iki *dörtlü*, piyano ve yaylılar için re minör beşli, *Elégie*, *Papillon*, *Sicilienne*, piyano ile viyolonsel için iki sonat; senfonik müzik: Piyano ve orkestra için *Ballade*, *Allegro symphonique*, *Pelléas et Mélisande* (Maeterlinck'in oyunu üzerine) süiti; sahne müziği: *Caliquila* (Dumas), *Shylock*, *Voile du bonheur* (Clemenceau'nun oyunu), *Prométhée* (Jean Lorrain'in livresi) *Pénélope* (lirik şiir) ve *la Messe de Requiem*.

Arı müzik bestecisi, şair müzikçi olan Fauré'yı kuşkusuz dış etkiler etkiliyor, fakat o her şeyden önce duyguları ile yetiniyor; müziği öznel, incedir. İşte bu yüzden Fauré Sembolizm içindedir.

Ch. Koechlin: *Gabriel Fauré*, Paris 1927 - F. Fauré et Ferrin: *Gabriel Fauré*, Paris 1929 - V. Jankelevitch: *Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique*, Paris 1951 - C. Rosstand: *Gabriel Fauré*, 1950 - F. Noske: *La mélodie française*, Paris 1954.

LEKEU Guillaume (Verviers 1870 - Angers 1894). Yaşamının kısa süresi içinde müzik alanındaki sembolist anlayışı tam gerçekleştiremedi. Genellikle ona César Franck'ın tam bir öğrencisi denir. Vincent d'Indy *César Franck* adlı kitabında şöyle yazar: "Franck'ın değerli öğretimini doğrudan doğruya kendisinden alan mutlu kişiler sırasıyla şunlardı: H. Duparc, A. Coquard,... V. d'Indy, E. Chausson,... Ch. Bordes, Guy Ropartz ve yirmi dört yaşında ölüp ar-

kasında çok güçlü ve anlatım yüklü eserler bırakan talihsiz Guillaume Lekeu." Gerçekten müziğe ve bestelemeye tek başına başlayan, Beethoven'ın dörtlülerini yorulmak bilmeden okuyan Lekeu, Franck'tan ancak yirmi kadar ders almıştı. Ezgi anlayışındaki incelik bile Lekeu'yü Sembolizmde bir güzellik ve arılık ilkesi gören sanatçılar arasında sokmaya yeter. Aslında Franck'ın öğretisi zaten kendinin olacak olan bir yola onu daha sağlam biçimde basmaya götürmüştü, o kadar. Lekeu'nün ne denli tam bir şair, bir estetik olduğu ve çok yönlü yaratısı içinde tam ve bütün sanat eserini arayan eski bir düşü gerçekleştirmeye çalıştığından kimse söz etmez.



Guillaume Lekeu'nün Portresi.

On dokuz yaşında iken, daha herhangi bir ders bile almamışken, *le Chant de triomphale délivrance* adlı bir orkestra parçasını Verviers'de çaldırmıştı. *Andromède* adlı eseri ona Belçika'da Roma Ödülü'nü kazandırmış ve sembolist akımın bütün yönlerini anlatabildiğini ortaya koymuştu. 1892'de kendi şiirleri üzerine *Trois Poèmes*'ini: *Sur une tombe*, *Ronde* ve özellikle *Nocturne* adlı yapısı ve adıyla onu Debussy'nin ilginç özelliklerine yaklaştıran bir örnek olabilir. 1893'te *l'Ombre plus dense* adıyla, anlamı da adında belli olan bir eserle bu eğilimini tekrarlamış oldu. Lekeu, yeteneklerinin zenginliği, kullandığı malzemedeki virtüözlüğü ve değişindeki derinlikle karşımıza çıkıyor. Ezgisinin kıvrımları sanki tamamlanmamış, havada kalan, "pointiliste" etkiler vermektedir (Örneğin, *Fantaisie* adlı parçasındaki viyolonsel çizgisi Ravel'i ve Pentatonik yapıyı haber

vermekte). Bu yüzden değil midir ki böylesine yetenekli, böylesine gerçek bir sanatçıyı Mallarmé, Gabriel Séailles ve Wyzewa (Wyzewa onun *Etude symphonique*'ni çok methediyordu) gibi kimseler onu toplantılarına kolaylıkla kabul etmişlerdi. Lekeu sembolistlerin kullandıkları bütün türlerde aynı başarıyı göstermiştir: Oda müziği alanında üçlü, 1890'da piyano-viyolonsel, piyano-keman, şarkı, senfonik şiir ve opera. İki eserde yeteneklerini en çok ortaya koyabilmiştir: *İkinci Senfonik Etüd* (1890), *Keman-Piyano Sonatı* (1892).

Senfonik Etüd'ün birinci parçası *Hamlet* adını taşıyor ve şu alıntıyı sergiler: "Ölmek... Uyumak... Düş görmek belki de... Seni anımsamak... Senin canlı buyruğun kafamın kitabının sayfalarını dolduracak." Franck, birinci parçanın bitmiş halini görmüş ve Lekeu'nün dediğine göre çok beğenmişti. İkinci bölüm *Ophélie* adını taşıyor ve Goethe'nin II. *Faust*'undan bir alıntıyla başlıyor: "Ebedi kadınlık bizi yukarlara doğru çeker." En çok Wagnerci ya da Franckçı olan bölüm birinci bölümdür; burada *Parsifal* ya da *Psyché*'den yankılar görmekteyiz. İkinci bölümde, armonide olduğu gibi ezgide de Lekeu'nün özgün yaratıcı gücünün görüyoruz: Wagner sonrası değil burada Debussy'yi anımsatan bir polifon ele alışla içten içe aydınlanmaktadır.

Eugène Ysaÿe'ye ithaf edilmiş olan *Keman-Piyano Sonatı* (1892), bir rapsodi, bir kendini tutma, biraz özenli bir virtüözlük gösteriyle henüz genç bir müzikçiye belirtiyor ama, olağanüstü ezgisel zenginlik, tutkulu bir anlatım, "dehaya yakın" bir müzikçiye haber vermekte. İnci bir sekizlinin arkasından üçlemeli bir çıkıcı figür sonatın başlangıcını oluşturuyor; birçok değişimlerden sonra sonuncu bölümün sonunda ilk biçimde karşımıza çıkıyor. Dönüşlü biçim hemen görülmekte. Franck'ın sonatından altı yıl sonra Lekeu'nün sonatı müzikte yepyeni ve güzel, değişik etkileri bize getirmekte.

MAHLER Gustav (Kalischt, Moravya 1860 - Viyana 1911). Mahler, Debussy'nin tam çağdaşıdır. Müzikteki Sembolizm açısından ikisini acaba karşılaştırabilir miyiz? Buna pek olanak görülüyor. Düşüncelerinin zıtlığı bir öyküyle de ispat edilebilir: 1910 nisanında Mahler *İkinci Senfoni*'sini yönetmek için Paris'e gelir. Büyük bir başarı kazanır. Ama ikinci bölümün ortasında Debussy, Dukas, Pierné kılık giiderler. Ve böylece Schubert etkileri taşıyan bir "İslav" müziğine karşı çıktıklarını anlatmak isterler. Debussy, "antidiletante" olan, ikinci bölümdeki ezgisel çocuksuluklardan, birinci allegrodaki geleneksel geliştirme çabalarından ve duygusal patlamalarının

dan herhalde çok rahatsız olmuş olmalı. Çünkü bunlar *Pelléas*'taki belirsiz anımsatmaların ve üstü kapalı söylemelerin tam karşıtı. Gerçekten, eğer Sembolizm bir geriye çekilmenin, bir arksılığın, bir ses değerleri ve ölçülerde saygılılığın anlatımıysa, Mahler'in bu estetikle hiçbir ilgisi olmaması gerek. Ama işler bu denli basit değil. Rimbaud ve Mallarmé de birbirlerinden çok farklı gibi görünürler.



Gustav Mahler'in Portresi: Rodin

Aslında Mahler çok çeşitli girişimlerine, araştırmalarına karşı sembolistlerin dünyasına bazı yakınlıklarla yaklaşabilir. Önceleri, edebiyat eleştirmeni Hermann Bahr'ın karısı olan, Mahler'in müziklerini seslendiren şarkıcı Anna Mildenburg aracılığıyla onu *Jung Wien* çevresinde görüyoruz. Daha sonra, ışık etkilerini çok önemseyen bir dekoratör olan Alfred Roller'le uzun süre sahneye koyuş bakımından işbirliği yaptığını görüyoruz. Örneğin, 21 Ekim 1898'de *Freischütz*'ün sahneye konmasında Kurtlar Boğazı sahnesinde hayalet ışıklarla gerçekleştirme yönteminin o zamanki yeniliği ve örnekliği ile daha sonra ekspresyonistler tarafından yeniden ele alındığını görmekteyiz. 1905'te bir *Ren Altını* ya da aynı yıldaki bir *Don Giovanni* temsili aynı etkileri kullanacaktır. Mahler kendi bakımından da çok bilgili, en modern edebiyatı yakından tanıyan biri olarak Viyana Operası'nın repertuvarına *Salomé*'yi aldirtmak için çok -ama boşuna- çalışmıştır. Bu müzikçi de Sembolizmin estetik değerlerinin bilinmediğini görmüyor.

Tonaliteye hep bağlı kalmış olan bu bestecide modal yazıya eşit sayılabilecek bazı armonik "çift anlayışlar" görülmekte. 1880 tarihli *Das Klagende Lied*'de tonların çok değişimi ile bir tedirginlik duygusu uyandırılmakta. En son eserlerinden biri olan *Das Lied von der Erde*'de pek çok kez pentatonik diziye ve Debussy'de benzerlerini gördüğümüz buluşları aratmayacak Uzakdoğu çalgılamasına rastlıyoruz. Bunda şiirsel anlatımı ile çok sevilen *Von der Jugend* ile *Von der Schönheit*'ta ya da çok inandırıcı biçimde son bölüm *Abschied*'de saydam çalgılaması yüzünden yaşayan, canlı bu pentaton dizi bu bestecide "asıl söz" değerine bir yakınlık ortaya çıkartmakta. Beri yanda Mallarmé'nin bir şiirinde olduğu gibi son kelimeler "ewig... ewig..." yavaş yavaş kaybolmakta ve eser bir gizeme, bir suskuya varmakta. Mahler'in senfonilerinde duygusallıkla kabalık ve gülünçlük birbirine karışmakta. Bu iki duyusun üstüste gelmesinden bir gerçeküstü etkisi doğuyor. Rimbaud'nun en güzel metinlerinin niteliğini de bu paradoksal birleşim meydana getirmez mi? *Alchimie du Verbe*, *les Illuminations* en ince duyularla en kaba renkleri yan yana getirir. Bu uçların Mahler'de *Wunderhorn*'da, birinci ve yedinci *Senfoniler*'de sanki zorla yan yana konduğunu görüyoruz. Bütün bunlardan başka Mahler'de çok yoğun ve çok etkili biçimde doğa duygusunun bulunduğu görülür. *Lieder aus der Jugendzeit*'ta, hem olağan, hem olağanüstü insanı çeken, insanı huzura kavuşturan bu doğa duygusu Rimbaud'daki orman ve gün ağarması görüntülerine yakın değil midir?

Mahler bir sınıfa sokulması kolay olmayan bir bestecidir. Değişik bestecilerce önce yadsınmış sonra göklere çıkartılmış ama her zaman kendisi kalmıştır. Bu da ondaki değerlerle sembolist estetik değerlerinin yan yana gelmesine engel değildir.

P. Stefan: *Gustave Mahler, eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, 1950 - P. Bekker: *Gustav Mahlers, Sinfonien*, 1921 - Alma Maria Mahler: *Gustave Mahler, Erinnerungen an Briefe* - T.H. Adorno: *Mahler, eine musikalisch physiognomik*, 1960.

RAVEL Maurice (Ciboure, Basses-Pyrénées 1875 - Paris 1937). Her şeyden önce etkilenmeleri yoluyla Ravel'i Sembolizme bağlayabiliriz. 1889'da Konservatuvar'a girer ve sembolist piyano müziğinin (Debussy, Chabrier, Satie ve Ravel) olağanüstü yorumcularından biri olan Ricardo Vinès'le tanışır. 1902'de *Fa Tonunda Dörtlül*'ü ile Debussy'nin övgüsünü kazanır ama Roma Ödülü jürisi pek öyle düşünmemiş olmalı ki ona ikincilik verirler. 1905'te dostu olan Godebski'ler sayesinde Ravel çeşitli ufuklardan gelmiş ama şu bu yolla Sembolizme bağlan-



Maurice Ravel'in Portresi: Quvré

mış ve ayrılmış sanatçılarla tanışır: Léon-Paul Fargue, Maurice Delage, Roland-Manuel, Ingelbrecht, Déodat de Séverac, Falla, Florent Schmitt, Valéry Larbaud, Diaghilev, Nijinsky, Stravinsky. Bu tarihten sonra Ravel kendi yolunu izleyecek ve hemen başıyla karşılanan bir dizi eserinin damgaladığı bir çizgi üzerinde yürüyecektir. 1908'de *Rhapsodie espagnole*'de çok ustaca ve yarı gizli olarak modal ezgiler kullanacaktır; 1912'de Fokine'in bir konusu üzerinde Diaghilev'in ısmarladığı *Daphnis et Chloé* balesini görüyoruz. Konusundaki ilginç incelik, seçkinlik bile sembolist damgasını esere verdimye yeter: Bu konu bizi şairlerin estetik ve dinsel, felsefi bütüncülerine, ana ile çocuk portrelerine götürüyor. Zaten daha ilk elde, aldatıcı etki ("*Daphnis et Chloé*'yi yazarken niyetim bir büyük müziksel fresk meydana getirmek, Eski Yunan'a uygunluktan çok *düşlerimdeki Eski Yunan*'a uymak ve XVIII. yüzyıl sonu Fransız ressamlarının imgelerine yakınlaşmak olmuştur") ile Ravel bir benzetme, bir belirsizlik etkisine ve estetiğine yaklaşır, arkeolojik bir gerçekçiliğe değil; Eski Yunan'a karşı Mallarmé ya da D'Annunzio'nun yaklaşımından farklı değildir yaklaşımı. 1913'te *Trois Poèmes de Stéphan Mallarmé*'yi yazıyor. 1915'te kendi şiirleri üzerine karışık koro için *Trois Chansons*; işte, düşüncesini beğendiğimiz *Ronde*: "Ormonde ormanına gitmeyin, kızlar; orada satırlar, kentorlar, büyücüler, cüceler, fovlar, periler, şeytanlar, devler, silfidler, tek gözlü devler, cinler, koriganlar... var." Bir Verlaine'in ya da bir Maeterlinck'in şiirindeki konuların ustaca yankısı değil mi

bu? 1917'de *le Tombeau de Couperin*, 1920'de *la Valse*, 1925'te *l'Enfant et les sortilèges*, 1929-31'de iki konçerto, 1932'de *Don Quichote à Dulcinée* Ravel 1937'de öldü.

Ravel'in sanatında Sembolizmi belirtecek sadece birkaç dokunuştan da öteye bir şeyler var: Genellikle Ravel'in Piyano yapıtları için Debussy ve Chabrier'nin etkileri, orkestra eserleri için Liszt'in etkisi, Ruslarla ortak olduğu şiirsel ve yarı belirginler (Rimsky-Korsakov'un modeli üzerine Ravel'in *Shéhérazade*'i gibi) bütün bunlar, Ravel üzerindeki sembolist etkiyi belirtirler. Şu ya da bu karşılaşmanın, dostlukların ötesinde (örneğin bir Satie ile, 1911'de Chat Noir'da Sâr Péladan'la arkadaşlık gibi) müziğin kendisinde de sembolist damga fazlasıyla var: İnce ve araştırmalı tınılar, genellikle modlara bağlı olan, biraz abartılmış bir barok anlayışı, anlatımın Mallarmé'ye yakınlığı, sürekli basamak ve geçit notaları, hareketli baslar, iki elin birkaç sekizli aralıkla ezgi çalması, eski makamlar, bütün bunların yanında inanılmaz bir üslup duygusu, salt şiirin getirdiklerine yakın bir sıklık ve üslup gözetimi; biraz kafa ürünüdür bunlar, denmiştir her zaman ve bu noktada Ravel biraz Valéry'ye yakındır. Aslında bu yakıştırma fena da değil. Her ikisi de Birinci Dünya Savaşı sırasında gelişen bir neo - sembolist akıma girerler. Valéry'nin *la Jeune Parque*'i *Daphnis et Chloé*'nin akrabası sayılır.

Rolland-Manuel: *Maurice Ravel*, Paris 1948 - J. Bruyer: *Maurice Ravel, son lyrisme et les sortilèges*, Paris 1949 - V. Jankelevitch: *Ravel*, Paris 1952 - R. Chalupt: *Ravel au miroir de ses lettres*, Paris 1956 - H. Stuckenschmidt: *Maurice Ravel*, 1966.

SATIE Erik (Honfleur 1866 - Paris 1925). Bu alaycı, putları yıkmaya çalışan bestecinin gerçekten Sembolizmle bağı oldu mu? Başlangıçtaki Wagner hayranlığı, sonra düşmanlığı, bir üsluplaşma kaygısı, son eserlerindeki anlaşma ve çıplaklaşma onu Stravinsky'lerin, Schönberg'lerin ve XX. yüzyılın büyük müzik devrimcilerinin arasına koyabilir. Çünkü bunlar önceki yüzyılın estetiğinden çok az etkilenmişlerdir. Ama yakından bakınca işlerin hiç de kolay olmadığı görülüyor.

Satie'yi anlamak için onu ve eserlerini belli dönemlere ayırmayı düşünürsek, denebilir ki 1886'dan 1895'e kadar olan dönem mistisizmle ve sembolistler etkisiyle belirginleşir. Bu dönemde Satie "Chat Noir"da piyano "tıngırdadır"; Sâr Péladan'la tanışır; bu *Ogives*lerin ve *Danses gothiques*'lerin dönemidir. Bütün bunlar dekadan - sembolist akımından gelmez mi? "Tanrıların gazabı, hem iyileri hem kötülerini ezsin!" İşte budur "Wagnérie Kaldéenne" adlı yazısı-

nın başındaki ithaf yazısı, davranışının ve düşüncesi-nin belirtisi budur.

Bu yıllarda yarattığı müzik Satie'nin üzerindeki sembolist etkiyi biraz daha aydınlatabilir: Üç *Préludes des Fils des étoiles* (1891), üç *Sonneries de Rose + Croix* (1892), *Prélude de la Porte héroïque du ciel*; bunlar en iyi örneklerdir. Bu son parçada duruk ve boş uygularla ilâhiyi anımsatan bir uygulama ile Puvis de Chavannes'ın soluk ve renksiz resimlerini anımsıyoruz. Bu müzik dekoratif olmaktan başka bir amaç taşımıyor ve o çağın resimlerinde görülen iki sesli garip yaratıkları anımsatıyor. Debussy-D'Annunzio'nun *Saint Sébastien*'i bu tür bir şiiri, bu tür arınmış bir mistisizmi akla getiriyor. 1897'den 1915'e dek, alaycı parçalar artık ortadan kalkıyor;



Erik Satie'nin Portresi: J. Cocteau

bunlar bir bakıma kıskırtıcılıkları yönünden ele alınmış hep. Gerçekten tınısal değerler anlayışı, esinde olsun, yazıda olsun bir inceleme isteği, Satie'yi Sembolizmde damgalanmış bir üslupçu yapmaktadır: İşte *la Manière de commencement* adlı parçada Doğu özlemine özgü bir egzotik hava vardır; *la Prolongation*'da okşayıcı bir üçlü topluluk Debussy'nin duyulara seslenen ilkesinden yola çıkar sanki. Ardından *l'En plus* adlı parçada ince ezgisel çizgide birazcık dinlenilir; kısa *Redite* adlı parçada sanki gizli bir okşama, yumuşama vardır. Bütün bunları gözönüne alınca konumuzun doğru yolda olduğunu görürüz. Satie eserlerinde çizgi bakımından gösterdiği titizlik, renge karşı olmasıyla, bir Maurice Denis ya da bir Gide'e yaklaşır. Satie'de sanki yadsınmış bir Sembolizm vardır. 1911'den 1915'e kadar gelen eserlerde:

Préludes flasques, Embryons desséchés adlı eserlerde bunları görüyoruz. Oysa bunlar bestecinin öbür eserlerinden çoğunlukla ayrı tutulmuşlar, bu yolla da onun gerçek eğilimlerini saklamışlardır. Gene de 1914'te *Sports et Divertissements* adıyla yayımlanan yirmi eskizde sanki açık havada bir dinlenme görüşü ve Japon şiirinin Mallarmé anlayışıyla uygulanmış gerçek Hai-Kai'lerine rastlamış oluruz. Bu müziklerde bir peyzajı ya da bir duyguyu anlatan şiirsel bir karakalem sentezinin beyitleşmesini görüyoruz. Belki bunu gözönüne alarak Satie'nin Sembolizmle ilişkisi yoktur dememiz gerek. Gerçekten, Satie'nin kendi deyişine göre, özellikle son döneminde sadece bir dekor, bir "möble" müziği yapıyorum demesi aslında gereğinden fazla bir neden olarak ele alınmıştır. Satie'de çok derinlere gömülmüş, çağın akımına uymak için örtülmüş bir Sembolizm görmek, onun konumuza ne denli yakın olduğunu anlamak daha uygun olacaktır.

P.D. Templier: *Erik Satie*, Paris 1931 - J. Cocteau: *Erik Satie*, Liège 1957 - Rollo H. Myers, Londres 1968.

SCHMITT Florent (Blamont, Meurthe-et-Moselle 1870 - Neuilly-sur-Seine 1958). Uzun meslek yaşamı boyunca Florent Schmitt Sembolizmi tanıdı: 1900'de Roma Ödülü'nü aldığı eserin adı bile bu estetiği belirten bir addır: *Sémiramis*. Müziğinde uğursuz kadınlara karşı daima bir ilgi görülmüştür ve sadece bununla bile XIX. yüzyıl sonu estetik anlayışına yaklaşır: Tiyatro anlayışında bolluk ve zenginlik, Doğunun incelmeliği, *Tragédie de Salomé* (1907, sessiz dram), *Antoine et Cléopâtre*'de savaşçı Roma'nın gücü (1920). Bu iki eser arasındaki zamanaşımı bile müziğindeki sembolist eğilimlerin gücünü ve sürekliliğini göstermektedir. Aynı görüşle *Salammbô* adlı bir filme de müzik yazmıştır.

Le Chant élégiaque, viyolonsel için, *Beşli, Psaume XLVII*, bu eserler Villa Médicis'te kaldığı döneme aittir. Bu son eser dinsel müzik alanında Sembolizmin meydana getirdiği belki başyapıtlardan biridir. İlk kez 27 Aralık 1906'da çalındı. Léon-Paul Fargue o zaman şöyle yazdı: "Bir müzik krateri açılıyor!.. Florent Schmitt psalmusunun (mezmurunun) kapısını bir gök gürültüsüyle açtı ve kapadı." Evet, daha sonraki yıllar bu görüşün doğruluğunu pekiştirdi. Bu eser XX. yüzyıl başlangıcının müziksel yaratıları içinde oratoryo biçiminde *Pelléas*'ın bir süre önce opera alanında meydana getirdiğinin bir benzerini getirmekte: Heyecanla, parlaklıkla dolu, zaman zaman sert, zaman zaman yumuşak, fakat sürekli, duyulmamış anlatımlarla heyecanlı atılımlarla dolup taşan bu müziği bestecisi gösterişli olduğu oranda kendini tutan bir dinsel metin üzerinde kurmuştur.

Schmitt bir renkçidir. Fakat konusunun gerektirdiği renkleri arar ve kuşkusuz bu yüzden sembolist şairlere, dilin bu virtüözlüğüne, yaklaşıp. Bakırlar ve taktalar için de yazmış olsun (*Selamik*), orkestra için yazmış olsun (*le Palais hanté*, *Mirages*, *J'entends dans le lointain*, *Danse d'Abisag*), ya da piyano için de yazmış olsun (*Reflets d'Allemagne*), oda müziği toplulukları için yazmış olsun besteci, sanatında büyük bir ustalık ve benzerini Debussy'de gördüğümüz tını duygusu göstermektedir.



Florent Schmitt'in Portresi.

Florent Schmitt'te çağının yetenekli bir çocuğu olmaktan da öteye bir şey vardır: XIX. yüzyıl sonu estetiğinin doğruluğuna gerçek bir inanış.

Y. Hucher: *L'oeuvre de F. Schmitt*, Paris 1959.

SCRIABINE Alexandre (Moskova 1872 - Moskova 1915). Scriabine bir geçit dönemi bestecisidir: Sanat felsefesi anlayışıyla, armoni diliyle, senfonik şiir ya da prelüd gibi sembolist biçimleri kullanışıyla Sembolizme bağlı olan bu besteci Sembolizmin bütün öteki görüntülerini de yerine getirmiş ve bu estetiği daha çağdaş bir anlayışa sokmuştur. Böylece Debussy gibi ve Debussy'den de çok Schönberg gibi, Sembolizmin içinde saklı devrimsel niteliklerini gözönüne alarak neredeyse patlatmıştır.

Scriabine'den 1898 tarihli piyano için *Réverie*, iki senfoni (1900-1902), Senfonik şiirler: *le Divin Poème* (1904), *le Poème de l'extase*, *Prométhée* (Prometheus) (1911) ve özellikle piyano için 1906 ile 1911 arasında dağılmış olağanüstü yedi piyano sonatını sayabiliriz.



Alexandre Scriabine'in Portresi.

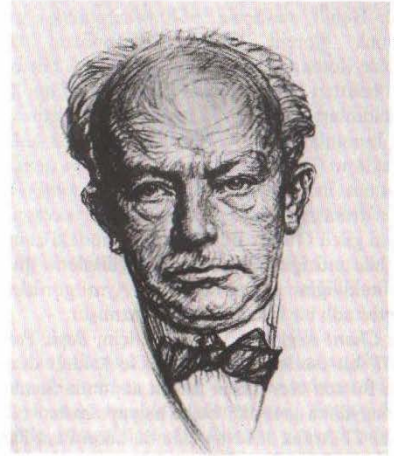
Chopin, Berlioz ve birazcık da Wagner (Moskova'da sanat koruyucusu Belaieff çevresinde keşfetmiştir Wagner'i) etkileriyle ilk adımlarından sonra iki senfonisi ve IV. Sonatı aracılığıyla yazısını giderik karmaşıktırdığını görüyoruz. Klasik armonide yeri olmayan garip nota yığıntılarıyla bir çeşit armoni arıyor. *Poème de l'extase*'da kendi sistemini daha sonraki *Prometheus*'da olduğu gibi açıkça bulmasa bile keşfetmiş sayılır. Schönberg'den önce Scriabine atonal armoninin bir sezisini bulmuş, dörtlülerle kurulu uygulamadan oluşabileceğini ispatlamıştı. Böylece dörtlü aralıkları üzerine kurulu altı ya da yedi sesli uygulamalar, altı ya da yedi notalı dizi sistemini birleştirmişti. Birlikte unlayan bu ses yığımlarına sestetik uygulamalar demişti.

Bütün bunlara Scriabine'in mistik ve ülküsel kaygıları da katılıyor: Kromatik anlayışı sanatta bir kendinden geçme, bir başka dünya arama' kaygısıyla birleşiyor. Bunu gerçekleştirmek için besteci yeni tür bir yapıt biçimi düşünmüştü: "Mystère" türünde müzik, şiir, mimik, dans, renk oyunları, kokular, dinsel-sanatsal kutlama havası içinde, bütün sanatlar bir sanat kubbesi altında birleşecek. Bunlarda Wagnerci düşüncelerin yankılarını ya da daha doğru

bir deyişle ileri, uç bir Wagnercilik demek olan sembolist estetiğin yankılarını görüyoruz. Örneğin *Prométhée*'de Scriabine orkestrasına bir ışık klavyesi kapıp çalgısal ve armonik değişimler boyunca renkleri de yankılamayı düşünüyordu. Böylece tam sembolist çizgi üzerinde olduğunu gerçekten "kokular, renkler ve sesler birbirine cevap veriyor" anlayışını düşlediğini görüyoruz.

E.A. Hull: *Great Russian tone-Poet, Scriabine*, Londres 1927 - P. Dickenmann: *Die Entwicklung der Harmonik bei Alexander Skrjabin*, 1935 - L. Danilevitch: *Alexandre Scriabine*, Moscou 1954 - C.C.J.V. Gleich: *Die Sinfonische Werke von Alexander Skrjabin*, 1963.

STRAUSS Richard (Münih 1864 - Garmisch 1949). Uzun meslek yaşamı sırasında Strauss her türlü estetik, her türlü müzik devrimiyle karşılaştı. Hem Brahms'in hem Stockhausen'ın çağdaşı olarak, Berlioz'un *Mémoires*'larını yazdığı dönemde başlayıp konkret müziğin ilk belirtileri sırasında bitiren Strauss'un Sembolizmle hiç ilişkisi olmuş mudur?



Richard Strauss'un Portresi.

Doğduğu kent olan ve bu kente bağlılığının yaşamı boyunca sürdüğü Münih her şeyden önce Alman Sembolizm'in Stefan George ve etrafındaki grupla merkezliğini yapmıştır. Strauss Berlin'de Verlaine etkisinin, Empresyonizmin ve yazınsal Sembolizmin yaşadığına tanık olmuştur: Karl Henckell, Richard Dehmel, Detlev von Liliencron, Otto-Julius Bierbaum gibi şairler 1894'le 1900 arasındaki altmış kadar



Astruc'la birlikte *Salomé*'nin ilk temsilini yöneten Richard Strauss.

şarkısının başlıca metin yazarları olarak görülüyor. Sonunda Viyana'da Strauss ile Hofmannsthal'ın işbirliği de anlamlıdır: Bu şairin Elektra'sı nevrozlu yanılla "dekadantizm" psikolojisinin esinlediği kadın kahramanlar içine girer. Böylece hem kendi beğenisi hem de yazınsal ilişkileriyle Strauss Sembolizm nebulayı oluşturan eğilimlerden pek çoğuna yakın olmuştur.

Acaba müziğinde de böyle mi? Daha önce *Salomé*'nin, müzikteki Sembolizm alanında başeserlerinden birisi olarak karşımıza çıktığını söylemiştir.

Bu operayı gözönüne almazsak salt tekniği açısından Strauss'un dilinin bize pek bir şeyler vermediğini görüyoruz: Strauss'a özgü bir armoni, bir kontrapunkt yoktur. Strauss'un da şu ya da bu dönemde giriş bölümümüzde açıkladığımız gibi Sembolizm ile yaklaştığı bir dönemi de yoktur. Ya da şöyle diyelim: Strauss Sembolizme değişik zamanlarda ve ancak bazı eserleriyle yaklaşmıştır. Örneğe, 1919'daki op.

67 ve 69 Liederleriyle ve senfonik şiiri çok tutmasıyla. Bu bestecide Debussy'de gördüğümüz gibi devrimci bir müzik yazısı bulma olanağımız da yok. İsterse hem modal hem politinal müzik yazabilir (*Kramerspiegel*'in dördüncü lied'i 1918, ya da *Salomé*'deki Yahudiler beşlisi) ama hiçbir zaman şu ya da bu estetiğe yaklaşmayı ya da karşı olmayı düşünmemiştir. Strauss her şeyden önce kendisine bağlıdır. Onu Sembolizmle ilişkili olarak tanımlayabileceğimiz gibi, Schönberg'le, Stravinsky ile, Debussy ile, ya da Wagner'le olan ilişkisi ile de tanımlayabiliriz. Hangi yollarla? Her şeyden önce opera hakkındaki düşünceleri, geleneksel perde ve sahne konularını irdelemesiyle: Kısa, bir akışta çıkan operalar yeğlediğini görüyoruz: *Feuersnot*, *Salomé*, *Elektra*, *Ariane*, *Intermezzo*, *Friedenstag*, *Daphné*, *Capriccio*. Bunlar bir opera yazma konusundaki kuşkularını da dile getirirler (*Ariane*, *Capriccio*). Bu, aşağı yukarı Mallarmé'nin *Un Coup de dés*'inde ortaya koyduğu bir uç-

deney, Valéry'nin "salt teknik" anlayışı ile koşut sayılamaz mı? Sonra, eski melodram anlayışını diriltmek için garip girişimleri olmuştur: *Enoch Arden* (1897), *Das Schloss am Meere* (1898). Bu denemeler Strauss'ta sözün ve müziğin, sözcüğün ve sesin kendi alanlarındaki sınırlarını ve güçlerini düşündüğünü gösteriyor. Aynı şeyi Schönberg'in *Sprechgesang* denemelerinde ya da Mallarmé'nin "asıl sözcük", "dil sözcüğü" arasındaki farkı gözetmesinde görüyoruz. Bunlar bu dönemin belirtisidir. "Salt müzik" (Viyana okulunda) ya da "salt şiir" (Abbé Bremond çevresinde) bu düşüncelerin mantıksal ve kronolojik bir sonucu olmasına şaşmamak gerek. Strauss bunlardan başka senfonik orkestranın giderek küçültülmesi ve oda orkestrasının ortaya çıkması gibi bir çif-

te akımı da gerçekleştirmiştir: Bu bir yanda Debussy'nin bir yanda Verlaine'in çizmiş olduğu çizginin bir başka paralelidir; belli bir tutuma, dahası, belli bir kapalılığa, romantik söz ve ses bolluğunun karşısına çıkarak varılması simbolist estetiğin en sürekli ve en kuşku götürmez ürünlerinden biridir.

Aslında Strauss herhangi bir okula sokulamayacak denli büyüktür. Gene de yaratılarının bazı görüntülerini değişik çağlar değişik biçimde ele alacak ve açıklayacaktır.

W. Schuh: *Über Opern von Richard Strauss*, 1947 - K. Pfister: *Richard Strauss*, 1949 - Claude Rostand: *Richard Strauss*, Paris 1949 - D. Erhardt: *Richard Strauss*, 1953 - F. Trenner: *Richard Strauss, Dokumente Seines Leben und Schaffens*, 1954.

Sembolist Çağ

Bir sembolist çağdan söz edilebilir mi? İnsanların Sembolizmi aslında yazınsal ve Fransız bir hareket olarak görmeye alışkın oldukları Fransa'da bu görüş çoğu zaman kabul görmemiştir. Bu bakış açısına göre, sembolist hareket bir çağ olamayacak kadar kısa sürmüştür. Ama, kendimizi, Fransız sembolist şairlerinin en parlak dönemi olan 1885-1895 yıllarıyla sınırlandırmak yerine, uluslararası düzeyde, bütün yüzyıl sonunu toptan ele almak ve hatta, Doğu Avrupa için, 1910 yılına kadar uzanmak gerekmez mi? Giderek, uygarlık olaylarını, gelenekleri ve toplumsal dayanağı, salt estetik öğretilerin ötesinde dikkate alan eleştiriciler, Sembolizmi, Baudelaire'in mirasıyla başlayıp, Yeni Üslûp'un (Art nouveau) zaferiyle sonuçlanacak olan karşı-natüralist saldırılar sayesinde 1880'e doğru rahatça gelişen idealist tepki hareketinin içine sokuyorlar.

Bu sırada, Avrupa'nın birçok ülkesini etkisine alan bir alışkanlıklar, beğeniler, modalar değişimine tanıklık ediyoruz. Bu evrimi anımsayan Victor-Emile Michelet, 1933 yılında, aralarındaki farklılıklara karşın, kuşağının bütün gençlerine aynı özelemleri mal etmeye çekinmemektedir: "O sırada, bayağı bir materyalist görüşü savunan bilime, pis kokulu bir edebiyat ve sanata, zorba bir varsılerkine (zenginler yönetimi) karşı gözüpek ve şiddetli bir isyan vardı. Kimileri çoktan unutulmuş gizli bir bilimi incelemeye koyulmuştu: Epeyce abartılı bir şekilde sırtlarına gizlici yaftası yapıştırıldı. Kimileri uzaktan -belki de çok uzaktan- simgeler dünyasını görüyorlardı; bunlara Sembolistler adı takıldı. Kimileri de bireysel gelişmeyi göklere çıkartıyorlardı: Anarşistlerdi bunlar. Hepsini birbirine yakınlık duyuyordu. Resmî öğretilere karşı ittifak halindeydiler."

Tinsel yaşam gereksinimi

1885-1890 yılları arası, araştırma, deneme, her türlü deney bakımından zengin bir dönemdir: Sembolist dönemin ağır basan özelliğidir bu: "Ne bu düzeyde düşünce, ne araştırma, ne de cesaret, asla olmadı..." demektedir Valéry.

Bu ne pahasına olursa olsun yenilik arayışının kökeninde, aydın gençliğin, en bayağı gerçeklerin egemenliği altına girmiş olduğu kanısına vardığı bir dünya karşısında yaşadığı doyumsuzluktan kaynaklanıyordu. Bu materyalizmin gücünün simgesi olarak makine egemenlik kurmuştu. Bisiklet, demiryolu, otomobil gelişirken, yazarlar ve sanatçılar Gerçekdışı, İdeal ve Tinsel Yaşam öğretilerini dile getirmektedirler.

Paris'te, Zola ve sadık yandaşlarının çevresinde, roman alanında mutlak güç olan Natüralizm, resim alanında Puvis de Chavannes, Fantin-Latour ve Carrière tarafından çoktan topa tutulmuştu. Daha sonra, bu ressamın tablolarının ve bunun yanı sıra Wagner'in müziğine olan hayranlığın,

bir metafizik ve mistik yeniliğin ön belirtilerinden başka bir şey olmadıkları anlaşıldı. İngiliz önrafaelçiler tarafından başlatılan ve kimi zaman Romantizmin son atılımları olarak yorumlanan, bu zamanın toplumsal gerçeğinden kaçış, Avrupa'yı kısa zamanda istila ettikten sonra Amerika ve Japonya'ya yöneldi.

Bu sonuç, sorunların yinelemesinden başka bir şey değildi, çünkü Fransa'da bile, Sembolist potada, birçok yabancı etki birbirine karışmıştı. 1905 yılında patlak veren milliyetçilik dalgasına ilişkin olarak ve haklı bir şekilde, Fransız Sembolistlerin kozmopolit düşünceli oldukları söylenmişti. Aralarında ya da çevrelerindeki yazarlarının bazıları yabancı kökenliydi (Stuart Merrill, Edouard Rod, Francis Vielé-Griffin, Teodor de Wyzewa); o zamana kadar hemen hemen hiç tanınmayan Rus ve İskandinav yazarların Fransız halkına tanıtılmasına katkıda bulunmuşlardı.

Gustave Kahn, bu konuda, Sembolist dostlarının okuduğu kitaplara ve sanat beğenilerine ilişkin bir fikir veriyor bize: "Goethe, Hoffmann ve öteki Almanlar'ı tanıyorlardı. Büyük ölçüde Poe'nun etkisinde kaldılar, mistik yazarları, primitif ressamaları tanıdılar. Walter Crane, Burne-Jones ve öteki önrafaelci ressam ve şairleri biliyorlardı. Fransız Romantizmi'nde, Hugo'nun etkisinin dışında güzel örnekler buldular; az ya da çok anlaşılar, kendilerini alabildiğine ilgilendiren Wagner'in destansı ve sembolik müziğinin büyük ölçüde etkisinde kaldılar. Bugünkü hareketin yaratıcısı işte bu etkiler ve ideal kitaplığı oluşturan da eski yapıtlar toplamıdır."

Bir öncü: Edgar Poe

Gustave Kahn, Edgar Poe'nun etkisi üzerinde özellikle duruyor. Gerçekten de, bu Amerikalı yazar, Burne-Jones'un tablolarından kaynaklanan kadın giyimi modasının yanı sıra, Sembolizmin havasını kısmen etkiledi. Baudelaire, Mallarmé, Emile Hennequin tarafından çevrilen, Huysmans ve Redon'un dostu olan yazarın hemen hemen bütün yapıtları 1880'den itibaren Fransa'da yayınlandı. Yalnızca fantastik öykünün yenileme kaynağı olarak tanınmadı, fakat estetik kuramları da büyük ölçüde tartışıldı. Mallarmé, onun sanatının ve düşüncesinin inceliklerini kavramak için İngilizce öğrendiğini ileri sürmeye kadar vardırmadı mı işi? Yirmi iki yaşında, Poe'nun üzerine ant içiyor ve *Yaratma Felsefesi*'ni kendi İncil'i sayıyordu.

Kendi ülkesinde önemi uzun süre kabul edilmeyen Edgar Poe, özellikle Baudelaire sayesinde, kendi ülkesinden önce, Avrupa'da ünlendi ve saygı gördü. Dekadanlar onun yapıtının marazı, iç karartıcı, düşe davet edici yanıyla, patolojik olaylarıyla ilgilendikleri halde, Sembolistler onun şiirsel bulguyu derinlemesine inceleyen keskin zekâsından etkilendiler (önce Mallarmé, sonra Valéry). 1928 yılında Maeterlinck, "Edgar Poe, kuşağımın bütün yazarları gibi, benim üzerimde, büyük, sürekli ve derin bir etki yaptı. Bende gizem duygusunun gelişmesini, yaşam ötesi tutkusunu kendisine borçluyum", diyerek söz konusu etkiyi kabul ediyordu.

Ama, Sembolistlerin Edgar Poe'ya duydukları bu hayranlığın anlamını hiç kimse Valéry'den daha iyi dile getiremedi. Bilim-kurgu romanının ve modern polis romanının kaynağında bulunan "bu olağanüstü bulucu"nun dehasının üzerinde durduktan sonra, önce Baudelaire'i daha sonra da Sembolist şairleri etkileyen şeyin ne olduğunu açıklar: "Bir tür matematik ile bir tür mistiğin" sıkı sıkıya birleştikleri bir öğretilir bu. Edgar Poe'nun izinden giden Sembolistler "mutlak şiir" yönünde, yani şiiri değil de düzyazıyı en uygun anlatım aracı sayan didaktik, yargısal, anekdotik öğelerden kurtulmuş bir dil yönünde ilerlediler.

1880 ve 1900 yılları arasında, şairler ve ressamalar *Fantastik Öyküler*'den düşsellik, mistik ve duyarlık bakımlarından yararlandılar. Örneğin, Odilon Redon, 1882 yılında, Edgar Poe'ya olan hayranlığının kanıtı olarak, ona bir dizi taşbaskı adadı.

Seçkin aydın için bir sanat

Hiç kuşkusuz bu yeni düşünceler kendilerine geniş halk kitlelerinde değil de, özellikle, dar ayrıksılar, estetikçiler ve snoblar çevresinde yer buldular. Sembolistler, aydın bir seçkin kesimin desteğini bilinçli olarak istiyorlardı. Halk yığınına hor görüyorlardı. Onlara göre, bir sanat yapıtının yaygın bir başarı kazanması, onun sanatsal değerini yitirmesi anlamına geliyordu. Sanattan zevk almanın, bayağı coşkularla bir arada bulunması olanaksızdı. Sanat her şeyin üzerindeydi. Kutsaldı. Sanattan el almış olanların, tıpkı bir dinsel tarikat üyeleri gibi davranmaları gerekiyordu.

Bununla birlikte, *Mercure de France*'ta Aurier'den, 1889'da ilk kitabını *Sembolist Sanat*'a ayıran George Vanor'a kadar kimi eleştiriciler çalışmalarını tanıtmak için sembolist ressamı desteklemeyi üstlendiler. Sembolist tabloları düzenli olarak pek az galeri sergiliyorsa da sembolist ressam Paris'teki büyük sanat gösterilerinden eksik olmuyorlardı.

1870'den itibaren, empresyonistlerin savaşımı sayesinde, tabloların sergilenmesinin ve sanat piyasasının epeyce değişim geçirmiş olduğunu belirtmek gerekir. Sembolizmin gelişmesine koşut olarak, zengin ve sosyetenin müşterilerin sayılarında bir yükselme oldu. Zengin estetik çevre, sanatçılarla görüşmekten hoşlanıyor ve aralarından sanat koruyucuları çıkıyordu.

Öte yandan, resmî resim sergileri artık yalnızca Paris'te toplanmıyordu. Bu tür sergileri düzenleyen ve denetleyen Fransız Ressamlar Derneği 1884 yılında bölünmüş ve ortaya bir başka rakip örgüt çıkmıştı: Güzel Sanatlar Ulusal Derneği. Etkin kurucuları arasında Puvis de Chavannes, Rodin ve Carrière'in de bulunduğu bu yeni dernek yıllık sergilerde sembolistlere karşı iyi davranıyordu.

Üstelik, sembolist ressamı resimlerini sergilemek için özel bir salona sahip bulunuyorlardı: Gül + Haç Sergileri (les Salons de la Rose - Croix). Joséphin Péladan'ın kurduğu bu örgüt 1892-1897 yılları arasında sergiler açtı. İdeal'den yana olanlar bu sergilerde resimlerini sergilemek olanağı buldular. Tek sınırlama portreleri kapsıyordu: Yalnızca Joséphin Péladan'ın portresinin sergilenmesine olanak tanınmıştı. Kaldeli büyücü anlamına gelen *Sâr* adını almış olan, görkemli sakallı ve dantel işlemeli hırka giyinen bu ilginç kişi, buhur dumanları arasında Sanat'ın yazgısını yönetiyordu. "Amacımız, sevgiyi batılı ruhtan kurtarmak, onun yerine Güzellik sevgisini, Düşünce (İdea) sevgisini, Gizem sevgisini getirmek" diyordu.

Sâr Péladan'ın çığlıkları iyi sonuç verdi, çünkü sanatçıların ve halkın ilgisini çekti. Péladan'ın yaptığı çığlıklar bugün unutuldular, oysa Gül + Haç Sergileri, geçen zaman içinde önem kazandılar. Fransızlar 1892 sergisinde Hodler'i, Toorop'u ve Khnopff'u keşfettiler. Aynı sergiler sayesinde birçok genç sanatçı kendisini tanıtmak olanağı buldu. Bunların arasında, kısa zamanda ünlenen Rouault ve Bourdelle'i sayabiliriz. Sembolistlerin eylemleri yalnızca Fransa ile sınırlı değildi. Charles van Lerberghe, Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren, James Ensor, Félicien Rops, Fernand Khnopff'un vatani olan Belçika da Sembolizmin toprağı olarak kabul edildi.

1886 yılında şair Albert Mockel tarafından kurulan *la Wallonie* dergisi Fransa ve Belçika arasında köprü oldu. Dergi Maeterlinck, Elskamp ve Verhaeren'le birlikte Verlaine ve Mallarmé'yi yayınladı. Brüksel'de yeni eğilimler Octave Maus ve dergisi *l'Art Moderne* çevresinde belirginleşti. Ekim 1883'te, Ensor, Van Rysselberghe ve Khnopff'la XX'ler topluluğu doğdu. Daha sonra topluluğa Félicien Rops, Hollandalı Toorop, Fransız Rodin ve Signac katıldılar. Octave Maus konferanslar ve sergiler düzenleyerek Brüksel'i ünlü bir sanat merkezi haline getirdi. Skandalların eksik olmadığı XX'ler topluluğunun sergi açılışları Avrupa'nın en iyi sanatçılarının buluşma yeri gibiydi ve bütün snoplar burada bir araya geliyorlardı.

Sembolizm ve Yeni Üslup (Art Nouveau)

1880 ve 1900 yılları arasında uzanan dönemi incelerken, XX'lerin öyküsünde, gerçek anlamıyla sembolist eğilimlerin karıştığı ve bir süre sonra Yeni Üslup adını alacak olan akımın tarihinde şaşkınlığa uğradık. Bu olgu, 1893 yılında XX'ler topluluğunun işlevini sürdürmeye başlayan Özgür Estetik Derneği'nin (La Libre Esthétique) doğuşuyla daha da belirginlik kazandı. Octave Maus burada, camcılık, seramik, duvar halıcılığı, mobilyacılık gibi sanat dallarını destekledi. 1889 yılında ressam kimliğiyle, XX'ler topluluğuyla resimlerini sergileyen Henry van de Velde, 1896 Libre Esthétique sergisinde Yeni Üslup tarzında mobilya sundu. II. Léopold döneminin sonunda, bu dernek sayesinde Brüksel, Avrupa'nın Yeni Üslup başkenti haline geldi.

Aslında, Sembolizm ile Yeni Üslup birbirlerine koşut olarak geliyordu. Samuel Bing'in Paris'teki sanat galerisi 1896 yılında *l'Art Nouveau* adıyla açıldı. Ama Gallé'nin ilk vitrayları 1883 yılında Nancy'de yapıldı; Gaudi, *Sagrada Família*'yi (Kutsal Aile Kilisesi) yapmaya 1885'te Barselona'da başladı, ve Walter Crane *Arts and Crafts* (Sanat ve Zanaat) derneğini 1886 yılında kurdu. Bernard Champigneulle'ün bize doğruluğu tartışılmaz tanıklığına başvuracak olursak, sembolist şairlerle Yeni Üslup ressamları arasında bir tür kardeşlik vardı: "Yeni Üslup, Sembolizmden çıkmamış olsa bile onunla uyum halindeydi ve müziğinin, asmaların tırmandığı duvar kaplamalarında, vitraylarda, çançiçeği biçimli sokak lambalarında duyulması hiç de şaşırtıcı değil."

Gerçekten de çağın imgeleminden çıkmayan sembolist yazar ve ressamların yapıtlarında olduğu kadar Yeni Üslup'un öncülerinde de görülen bir tema söz konusu: Bitki örtüsü. 1880-1890 yıllarının anti-natüralist hareketi bu temada ortaya çıktı. Örneğin, insan biçimine giren çiçek gibi, Odilon Redon'un tipik bir biçimde sembolist olan insanbiçimciliğinden (*l'anthropomorphisme*), Hodler'de dekadans cinsel hazcılığın izlerini taşıyan bitkilere, daha sonra da Yeni Üslup'un süslemeci öğelerinde adım baş-ı rastlanan bitkilere geçildi.

Mucha'nın afişlerinde ya da Gaudi'nin mimarisinde olduğu gibi Beardsley'in kitap resimlerinde görülen, yaprak ve çiçek bolluğu, bilinçli olarak doğayla yarışmak isteyen bir öznel süslemeciliğin ayırt edici özelliğidir. Buradan çıkan ilke, sembolistlerin ve dekadansların sık sık ileri sürdükleri ilke, idealizmdir: Teodor de Wyzewa'nın 1887'de yazdığı gibi, "Evren, ruhlarımızın yapıtıdır."

Demek ki, bütün bir yüzyıl sonu boyunca, yapay'ın değişik biçimlerinin ortak bir yüceltilmesiyle karşı karşıya bulunuyoruz. Sembolizm'de olduğu kadar Üslup'ta da betimlenen nesnenin doğası bozulmuştur. Sembolist tablolarla ayrıntıların çoğaltılması, aynı olağandışı, gerçekdışı etkiyi sağlayacak şekilde, Yeni Üslup'ta süsleyici öğelerin çoğaltılmasıyla buluşur.

Bir tiyatro reformu

Sembolizm söz konusu olduğunda bir konu bir kenara bırakılır: Tiyatroda sahneye koyuculuk ve daha genel olarak da gösteri sanatları. Oysa, daha önce sözünü ettiğimiz anti-natüralizm şiir ve resimde olduğu gibi bu alanda da kendini göstermişti. Paul Fort ve Lugné-Poe ile Avrupa'da çağdaş sahneleme yönteminin kaynağındadır.

Né olup bittiğini kavramak için, XIX. yüzyıl sonu tiyatrosunda egemen olan eğilimleri gözden geçirmek gerekir. Bir yanda, en bayatlamış yöntemlere boyun eğmiş, ticari burjuva tiyatrosu. Öte yanda, natüralist kuramlarda sahneleme yöntemini yenileştirme girişimleri. Bu iki yönetime karşı ortaya çıkan olumsuzlama idealist tepkide birleşti.

Natüralizmin tiyatrodaki temsilcisi o sıralar André Antoine'dı. Paris'te 1887 yılında Le Théâtre Libre'i kurmuştu. Onun örneğinin izinden giden sahnenin özgürleştirilmesi hareketinin, Otto

Brahm'la Almanya'ya, Constantin Stanislavski ile Rusya'ya ve bunların yanısıra İngiltere ve İskandinav ülkelerine yayıldığı görüldü. Hemen hemen her yerde bir özgür tiyatro (le théâtre libre) ya da bir benzeri açıldı.

Yalnızca eğlendirmeyi amaçlayan tiyatro etkinliklerini göz önünde bulunduran Antoine ve arkadaşları sahne çalışmalarında bir değişim gerektiği kanısındaydılar. Onlara göre tiyatro yapmak etik zorunlulukları da içermektedir. Bununla birlikte, natüralist eğilimleri onları tiyatrodaki belli bir toplumsal içeriğe öncelik vermeye yönlendirmede yalnızca, aynı zamanda, aşağı yukarı, düş ve imgelem bastırmaya yöneldiler; öte yandan, "ortam"ı gerçekliğine uygun bir biçimde yeniden kurmak da istiyorlardı. Artık sahnede gerçeğin kopyası olan eşyalar, aksesuarlar, ışık, arka fonlar vardı.

1890-1910 yılları arasında, bu natüralist temsiller aydın gençliği doyurmuyordu artık. Öğrenciler kendilerini ustalarına bağlayan bağları kopardılar: Fransa'da Lugné-Poe, Antoine'dan, Rusya'da Meyerhold, Stanislavski'den, Almanya'da Reinhardt, Brahm'dan ayrıldılar. Bütün Avrupa, Natüralizmin soruşturmasına başladı. İki tiyatro adamı, değişik yollardan da olsa bu tepkinin sözcüsü ve kuramcısı oldular: İsviçreli Appia ve İngiliz Craig. İmgeleme layık olduğu yer verilmek isteniyordu. Gerçeklik yaratmak için, sanatların dayandığı yöntemleri gizlemek yerine, bunların doğrulanması ve vurgulanması gerektiği düşünülüyordu; böylece bunlar, seyircinin Düş yolculuğu için tramlpen olacaklardı. Maddi dünyanın egemenliğine karşı, İdeal'de inan birliği isteniyordu.

Farklı bir repertuvar

Bu Natüralizme karşı olan akım doğrudan doğruya Sembolizme bağlıdır. Mallarmé'nin yandaşları çevresinde ortaya çıkan idealist başkaldırı özellikle şiire yöneliktir, ama tiyatro repertuvarıyla da ilgilidir. Belçikalı Charles van Lerberghe'in *Les Fleurs*'ü 1889'da yazıldı; Villiers de l'Isle-Adam'ın Wagnerci dramı *Axël*, tıpkı Maeterlinck'in *la Princesse Maleine* ve *les Aveugles*'ü gibi 1890 yılında yayınlandı; Saint-Pol Roux'nun *la Dame à la faulx*'sunun ilk değişikliği 1895'te gün ışığına çıktı ve Edouard Dujardin'in *la Légende d'Antonina* çevrimi 1893 yılında tamamlandı. Sınırlı baskılara karşın, Paul Claudel'in *Tête d'Or* (1890) ve *la Ville* (1893) adlı oyunlarını bunlara ekleyebiliriz. 1890-1910 yılları arasında bütün Avrupa tiyatrosu repertuvarı, İdealizme yöneldi: İrlanda'de Yeats, İtalya'da D'Annunzio, Rusya'da Brioussov ve Remizov, Avusturya'da Hofmannsthal.

Wagner'in lehinde ve aleyhinde

Sembolistler Wagner'e karşı gerçek bir hayranlık duyuyorlardı. Bu tutkuya Wagnercilik (Wagnerizm) adı verildi; hatta bu hayranlardan biri olan Edouard Dujardin, 1885 şubatında, yayını üç yıl sürdürecektir olan *la Revue wagnérienne*'i kurdu. Bu, müziğe yakınlaşma konusunda, sembolist tiyatronun Wagnerci dramdan sağladığı yararın ve özellikle temel ögesi olan sanatların birleşimi anlayışının tanımlanması gerekiyor.

1861 yılında, yani sembolist hareket başlamadan Wagner'i keşfetmiş olan Baudelaire için, bu sanatların birleşimi anlayışı, şiir ile müziğin dayanışması anlamındadır; etkinlik sağlamak için bir birlerinin desteğine gereksinimleri vardır. Edouard Schuré'nin 1875 yılında yayınlanan *Drame musical*'inde desteklediği yorumdur bu; ancak, Schuré, Antik Yunan'ın üç esin perisinin birliğini yeniden yaratmak için şiir ve müziğe dansı da katmaktadır.

Mallarmé ve yandaşlarının, gelenekçi sembolistlerin neler düşündüklerini söyleyebilir miyiz? Wagner'in operalarına karşı toplu bir hayranlık söz konusu olmasına karşın, çoğunluk sanatların dayanışmasından (birleşmesinden) yana değildir. Teodor de Wyzewa gibi kimileri resmin unutulmasına üzülmemektedir. Remy de Gourmont gibi kimileri, bu dayanışmanın daha yararı evresinde, gerçek bir birleşme olarak düşünülmesi gerekirken, çeşitli estetik olanakların dıştan birleşmelerine yöneldiği için Wagner'i eleştirmektedirler. Charles Morice, kendi adına, değişik disiplinler arasında bir önem sıralaması yaptı; Morice, bu sıralamada, müzik karşısında şiire üstünlük tanımaktadır. Mallarmé'nin düşüncesine sadık bir görüştür bu, çünkü, 1885 yılında yayınlanan *Réverie sur Wagner*'de, "şiirin onayladığı çeşitli sanatların birleşmesi"nden söz etmektedir.

İlkin, Dujardin'in *la Revue wagnérienne*'inde yayınlanan, daha sonra da *Divagations*'da yer alan Mallarmé'nin bu metni, sanatların birleşimine karşı tavrı alıştan çok daha fazla bir şeydir. Sembolistlerin tiyatroyla ilgili kuramlarına bir açıklama getirmektedir. Mallarmé, Wagner'in dramlarında, tiyatronun bir tapınak olması düşüncesine bağlanmıştı. Zaten, Amerikalı Loie Fuller'in koreografisi karşısında duyduğu hayranlıktan başlayarak (1893), Mallarmé'yi büyülemiştir dans. Bununla birlikte, Bayreuth büyücüsüne (Wagner) olan saygısı daha ileriye gitmemiştir. Aslında, dekorun görkemini seyircinin dikkatini dağıttığı ve oyuncuların sahnedeki varlığının, şiirsel sözün büyüleyici gücünü tam anlamıyla gerçekleştirmesine engel olduğu kanısındadır.

Yalın bir dekor

Mallarmé'nin ortaya attığı kısıtlamalardan şu belirgin yönelimler çıkmıştır: Düşe engel oluşturma için dekorun yalınlaşması; amaç, geleneksel tiyatronun kalabalık örgütünün yerini sözün tutacağı bir monologa ulaşmak olduğu için, daha çok bir "okuyan" (yorumcu) durumuna indirgenecek olan oyuncuya daha az yer verilmesi. Lucien Muhfeld'in *la Revue d'art dramatique*'in mayıs 1891 sayısında yayınlanan bir yazısının belirttiği gibi, bu anlayışlar geniş ölçüde yaygınlık kazanmıştı. Muhfeld, Mallarmé'yle ilgili olarak şunları yazmaktadır: "Sanatsal kayıdan yoksun olduğu ve, kişiliklerin çok belirginleşmesi, sahnelemenin aşırı gerçekçiliği nedeniyle, estetik haz için gerekli olan düşsel açılımları engellediği için çağdaş tiyatroyu eleştirmektedir."

Paul Fort'a gelince: Kasım 1890'da Sanat Tiyatrosu'nu (le théâtre d'Art) kuran Fort, Mallarmé'nin düşüncesini paylaşmakta ve tiyatronun söz olduğuna, dekora gerek bulunmadığına inanmaktadır: "Tiyatro, sözdür", "dekor yoktur". Pierre Quillard'ın *la Fille aux mains coupées* adlı oyununu sahneye koyuş yöntemi, yeni kuramların önemini göstermektedir: İkona figürleri ve Köln okulu primitif ressamı tarzında, dua eden naif melekleri canlandıran, Paul Sérusier imzalı bir resim fonu önünde, kişiler bir gaz perdesinin arkasında görkemli bir ağırlıkta manzum diyaloglarını sürdürürlerken, ön sahnenin bir köşesinde yer alan bir yorumcu, olayı, kişilerin davranışlarını ve mekân değişimlerini açıklamaktadır.

Sahneye koyuşun özeti şöyle: "Sözün büyüleyici gücüne dayanarak, hiçbir yanlışlık payının soyutlamayı bozmayacağı bütünsel bir düş elde etmeyi tasarlayarak, dekoru çağrıştırmak ve onu seyircinin zihninde canlandırmak için söz bel bağlandı."

Böylece tiyatro dekoru hemen hemen ortadan kalktı, onunla ilgili bir çağrışım sağlamak için şematik bir taslakla yetinildi. Sembolistlerin sahneleme sanatında gerçekleştirdikleri ilk devrim budur. Antoine'a ve onun gerçek su fışkıyeleriyle, kanayan yaralarıyla tam anlamıyla gerçek dekorlar yaratmak tutkusuna çatan Pierre Quillard, insan sesine ters düşen bütün olanakların mümkün olduğu ölçüde sahneden kovulmasını istemektedir: "Oyuna uygun düşen renk ve çizgi benzerlikleriyle düşü tamamlayan katkısız ve süslemeci bir yapıntı olmalıdır dekor. Çoğunlukla, za-

man ve mekânın sonsuz çoğulluğu izlenimini vermek için, bir fon ve birkaç hareketli kumaş parçası yeterlidir. Seyirci, kötü bir kulisten gelen gürültü ve uyumsuz bir aksesuar yüzünden oyunun akışından uzaklaşmayacak, kendini tamamen şairin istencine teslim edecek, iç dünyasının elverdiği ölçüde, korkunç ve sevimli kişilikleri ve kendinden başka kimsenin giremeyeceği düşler ülkesini görecek; tiyatro, olması gereken -bir düş bahanesi- olacaktır.”

Lugné-Poe'nun 1893 yılında sahneye koyduğu Maeterlinck'in *Pelléas ve Mélisande* oyununda bu kurallar uygulanmıştı. Oyunun akışı için gereksiz olduklarından eşya ve aksesuara yer verilmemişti. Sahne düzenlemesinin bütün ayrıntıları genel havaya uyacak şekilde hesaplanmıştı. Oyuncular da, bir müzik bestesindeki genel uyumda olduğu gibi, bütünlüğe uygun düşecek biçimde giyinmişlerdi. Bir dip perdesi, çok karanlık bir parkla bir ormanı temsil ediyor, oyunun akışına göre dip perdesinin üzerine uygun ışıklar yansıtılıyordu.

Dix-Neuvième siècle (On Dokuzuncu Yüzyıl) adlı dergi 17 Mayıs 1893 tarihli sayısında oyunun başarısını irdelemektedir: “Kostümler, bu düş ortamına ve düşsel kişilere uygundur. Ölü renkler kullanılmış ve eski efsane kişilerinin giysileri örnek alınmış. Mutlu, her şeyi çabucak unutmasıyla acımasız ve istemeyerek yaptığı kötülöklere gülen gençliği temsil eden Mélisande beyaz giyinmiş tek kişidir. Öteki kişiler solgun renkli giysiler giyorlar. Son perdedeki Golaud'nun Pelléas'ı öldürdüğü sahnede, parlayan kılıcın parlak ve katı imgesinin iyice belirginleşmesi için, kostümler ve dekor koyu renkli olarak tasarlanmış.”

Sembolistlerin sahneye koyuşla ilgili görüşleri, yüzyıl başında Avrupa'da ortaya çıkan reform hareketlerini muhtulamaktadır. İsviçre'de Appia'nın, İngiltere'de Gordon Craig'in ve Granville Barker'in, Rusya'da Meyerhold'un, Avusturya ve Almanya'da Max Reinhardt'in, İspanya'da Adria Gual'ın başlattıkları harekettir bu. Hepsi birbirinden farklıdır, ama hepsinin ortak bir amacı, Sembolizm'e yol açan bir idealleri vardır: Anti-Natüralizm. 1913 yılında Jacques Copeau'ya Vieux-Colombier Tiyatrosu'nu kurduran türden reformcu istençleri, sembolist çevrelere egemen olan düşüncelerden beslenmektedir.

Gaston Baty ve René Chavance, *la Vie de l'art théâtral* adlı yapıtta, 1932 yılında, bütün modern sahneleme anlayışlarının Sembolizmden kaynaklanmış olduğunu yazmakta kararsız davranmamaktadırlar: “Kostümlerin renklerinin dekorun renkleriyle uyumlu olmasını öngören görsel gerçek, uzun süredir değeri anlaşılmamış olan ama bununla birlikte gün gibi ortada olan gerçek yeniden gündeme gelmişti. Daha özel bağlamda, sahneleme tekniği açısından, ayrıntıları ve süslemeci ustalıkları çoğaltmak yerine, geniş açıklamalarla ortam yaratmanın yeterli olacağı düşünülmüştü; yalın bir dekorun, inceden inceye düşünülmüş dozu atmosfer yaratan renkli bir armoninin, oyunun algılanmasındaki payları hesaplanmıştı.”

Sembolizm, yazarların, ressamların ve tiyatro adamlarının başvurdıkları bir tutarlı bir sistemden çok bir anlayıştır. Peki aslında neyin nesidir? Temelde, nesnel karşısında öznel öncelik tanıtmaktan ibarettir. Bu nedenle, sembolist hareket, Alman ve İngiliz romantizmlerinin bir dip sürgünü (piçi) olarak tanımlanmıştır kimi zaman. Charles Morice, 1889 yılında yayınlanan *la Littérature de tout à l'heure* adlı yapıtında (1889), Novalis'i anımsatan bir yöntem çizgisini tanımlamaktadır: “Nesnelerin dış görünüşü, sanatçının yorumlamakla görevli olduğu bir simgeden başka bir şey değildir. Nesnelerin gerçeklikleri yalnızca simgededir, onların ancak bir tek iç gerçeklikleri vardır.”

Sembolist yazarlara ilişkin düşüncesi sorulan Remy de Gourmont, Jules Huret'nin ünlü *Enquête sur l'évolution littéraire*'ine (Edebiyatın Evrimi Üzerine Soruşturma) verdiği yanıtta aşağı yukarı aynı doğrultuda konuşmaktadır: “Bu yeni edebiyata İdealizm adı verilecek olsaydı, daha iyi, hâttâ tam olarak anlardım. İdealizm, dış dünyayı kesinlikle reddetmeksizin, onu, biçimine ve gerçek yaşamına ancak insanın beyininde ulaşan, hemen hemen biçimsiz bir madde olarak kabul eden felsefedir; duygu, beyinde, düşünme eylemi sırasında esrarengiz işlemlerden geçtikten sonra yoğunlaşır

ya da çoğalır, incelir ya da güçlenir ve özneye bağımlı olarak gerçek bir varlık kazanır. Böylece, demek ki, bizi çevreleyen her şey, bizim dışımızda bulunan her şey, ancak biz var olduğumuz için vardır. Öyleyse, ne kadar düşünen beyin varsa, o kadar değişik sanat vardır.”

Öyleyse nedir bir sembolist? Sembolist, gerçekliği olduğu gibi tekrar üreten bir yazar ya da sanatçı değil, ama ona kendi iç dünyasına göre bir anlam veren bir yazar ya da sanatçıdır. Saint-Pol Roux'nun dediği gibi, bir yasalar zinciri değildir Sembolizm, o, “öteki ucu Natüralizm olan sopanın öteki ucudur” yalnızca. Roux, ironiyle şöyle bir saptamada bulunmaktadır: “Natüralizmin dış görünüm tuzları, ruhları metafizik tuzlara zorlamaktadır, tıpkı Ortaçağ diyalektiğinin son dikenlerinin mistik güllere doğru eğilmesi gibi.”

Bundan, nesnel gerçekliği canlandırmakla ilgili her türlü girişimi reddeden Sembolizmin, canlandırma araçlarının tartışma konusu edilmesini de kendi varlığında taşıdığı sonucu çıkmaktadır. Sembolizm, insanın, dünyanın karşısında tek başına olduğu kaynaklara dönüşü önermekte ve, kendi hesabına, bir imler dizgesini yeniden bulgulamaktadır. Bu davranış, kapalılığa (l'hermétisme) varıncaya kadar bir yığın aşırınlara yol açtı. Her ne olursa olsun, edebiyatta, bütün alışılmış kavramlar altüst oldu: Bir sözcüğün sesi anlamına yeğ tutuldu, geleneksel koşuklama kırıldı, şiir artık düzyazı olarak yazılır oldu, ve romanın dili de şiirselleşti. Bir şeyi doğrudan söylemek yerine onu *sezinletmek*, aslında kurulu (yerleşik) dillerin bir olumsuzlamasını da içermektedir. Yirminci yüzyıl akımlarına yol açan temel bir yeniliktir bu.

ADAM Paul (Paris 1862 - Paris 1920). Bir sanayiciler ve subaylar ailesinden. Orta öğrenimini Paris'te IV. Henri Lisesi'nde tamamladıktan sonra kalemiyle yaşamayı denedi. III. Napoleon döneminde posta müdürü olan babası 1870 Paris kuşatması sırasında bir hastalığa yakalanıp öldüğünde, Paul Adam henüz sekiz yaşındaydı. 1884 yılında, çok genç yaşta yazın çevresine girmeye karar verdi. Bir süre *la Revue indépendante*'a katkıda bulunduktan sonra, ilk romanı *Chair molle*'ü bir Belçikalı yayıncıda yayınlandı. Kitap skandala neden olup ahlâksızlıkla suçlandı. Paul Adam ağır para cezasına ve ertelemeli olarak on beş gün hapse mahkûm edildi. Daha sonra Natüralizmden Sembolizme geçti; bazı dergilere katkıda bulunup bazı sembolist dergilerin kurucusu oldu (Paul Ajalbert'le *le Carcan*'ı kurdu; *le Symboliste*, *la Vogue*). 1886 yılında, Jean Moréas'la birlikte iki imgelem kitabı (*le Thé chez Miranda* ve *les Demoiselles Goubert*) ve içtenci esinli bir roman (*Soi*) yayınladı. 1888 yılında, *Etre* adlı romanı sembolist yazar saygınlığını ve niteliğini pekiştirdi. General Boulanger'nin yandaşı olarak politikaya atıldıktan sonra, kısa zamanda tekrar yazına dönüp birkaç yıl içinde yirmi cilt kitap yazdı. Bu kitapları, denemeden gezi notlarına, öyküden romana daha başkaları izledi. Savaş sırasında, yaşlı olmasına karşın, yurtsever hareket katıldı; birlikleri cepheye izlerken *Ligue intellectuelle de fraternité latine*'i (Latin Kardeşliği Aydın Birliği) kurdu.

Yazmaya başladığı sırada egemen durumda bulunan natüralist akıma katıldıktan sonra sembolist hareketin yanında yer alan Paul Adam, daha sonra siyasal bakımdan gelenekçi ve milliyetçi görüşleri savunan bir düşünce yazınına yöneldi. Aşağı yukarı Maurice Barrès'in izinden giderek sosyalizan eğilimlerden tutucu bir yurtseverliğe geçtiği için, son yazınsal konumu siyasal evrimine denk düşmektedir.

APPIA Adolphe (Cenevre 1862 - Nyon 1928). Gordon Craig'le birlikte en büyük sahneleme reformcuları arasında yer almaktadır. Wagnerci operadan (*la Mise en scène du drame wagnérien*, 1895) yola çıkıp tiyatro gösterisinin tümüne ilişkin kuramlara ulaştı. Sahneye koymayı, her şeyden önce, bir müziği mekân alanına aktarmak olarak kabul eder. Sahne, sunulan dramın özünü dile getirmeye hizmet eden mekânın simgesel olarak düzenlenmesi amacıyla planlar ve hacimler olarak tasarlanmıştır. Mekânın biçimlenmesinde ışığın temel bir görevi vardır. Atmosferin ve hacimlerin çağrışımına ve resimli dekor fonlarının değiştirilmesine olanak sağlar. Öte yandan, kişilerin kendi aralarındaki ilişkileri simgesel olarak belirtirler. Appia, kesinlikle belirtmek gerekirse, sembo-

list akıma katılmadı ama Avrupa'da Sembolizme elverişli düşünsel ortam döneminde onun kuramlarını hazırladı. Onun ilkeleri, tiyatro alanında, bütün sembolist sanatçılarda olduğu gibi, natüralist anlayışların ve daha genel olarak da gerçekçi anlayışların karşısında yer alır. Bu ilkeler, özellikle, Dresden yakınlarındaki Hellerau'da Jaques-Dalcroze Enstitüsü'nde uygulanma olanağı buldular. 1913 yılında *l'Annonce faite à Marie*'nin sahnelenmesi sırasında, Jaques-Dalcroze dekorda gerçekçiliği reddetti ve düşsel bir mekân oluşturmak için ışıklı yansıtımdan yararlandı.

AURIER Georges-Albert (Châteauroux 1865 - Paris 1892). Alfred Vallette'in çevresinde yer alarak *Mercure de France*'in kurucularından biri oldu. Başka dergilerle de ilişki kurup özellikle şiir yayınladı. Örneğin *Décadent* ve *la Plume* dergileriyle. Hayattayken bir şiir kitabı ve bir roman (*Vieux*, Savine éditeur) yayınlandı. Ölümünden sonra yayınlanan (1893) yapıtlarına Remy de Gourmont önsöz yazdı (*Mercure de France*, éditeur). Küçük bir cilt tutan bu yayında, şiirler, öyküler, aralarında *Ailleurs* adlı bir roman olmak üzere yayınlanmamış metinler ve makalelerinin özel bir önemi vardır. Aurier, özgünlüklerini çok erken farketmişti Van Gogh ve Gauguin'in hayranlarındandı. Sık sık yazılmasına karşın, *le Mercure de France*, *la Revue indépendante*, *le Moderniste* gibi dergilerde yayınlanan ve sembolistlerin resim alanında önemsedikleri değerleri dile getiren dağıtık makalelerin dışında, sembolist resim üzerine bir kitap bırakmadı. Ona göre Van Gogh ve Gauguin, Sembolizmin öncüleridirler. Bu iki ressamın dışında Eugène Carrière, Henry de Groux, J.F.Henner üzerinde durmakta ve daha sonra sembolist saydığı ressamlardan (Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, Sérusier, Vuillard, Willumsen) söz etmektedir.

Gauguin üzerine yazdığı bir yazıda (*Mercure de France*, mart 1891), *la Lutte de Jacob avec l'ange* (Yakub'un Melekle Savaşımı) adlı tabloyu betimledikten sonra, resim sanatına ilişkin bir kuram geliştirmektedir. Bu kurama göre, canlandırılan nesneler, "kendilerinde daha başka bir değer bulunmayan imler ve sözlerden başka bir şey değildirler". "Seyircinin üzerinde bizzat doğanın yaptığı etkinin benzeri bir etki yapabilecek bütün aldatıcı izlenimler"i reddeder ve "ideist" (düşünceci, ideacı) adını verdiği bir telkin ya da simge sanatını salık vermektedir. İdeist sanat, dile getirilecek bir düşüncenin gereklerine boyun eğmelidir: "Buna göre, ideist bir ressamın kesin görevi, nesnel dünyada düzenli olarak bulunan birçok öge arasında mantıklı bir seçim yapmak; yapı-

tında yalnızca, nesnenin düşüncesele anlamını açık seçik bir şekilde yazmaya yarayan çizgilerden, biçimlerden, genel ve belirgin renklerden ve ayrıca genel simgeyi destekleyen birkaç kısmî simgelerden yararlanmak olmalıdır." Bununla, Aurier, resmin Mısırlılar'ın, Grekler'in ve primitiflerin "dekoratif" fresklerine ulaşacağını savunuyordu: "Sembolist şairlerin daha önce dile getirdikleri gereklikleri yeniden keşfeden resim, insan yapılarının bayağılık duvarlarını düşünceler, düşler ve düşünlerle bezemek için yapılabilir," demektedir.

Sanat eleştirisi yöntemi, öznel, taraflı, pozitivizm ve bilime karşı özellikler gösterir. Ona göre gerçek sanat, gerçeklikten en az, imgelemiden en çok şey isteyen sanattır. Ölümünden sonra yayınlanan, "Yeni Bir Eleştiri Yöntemi" adlı yayınlanmamış denemesinde, yeni bir mistisizm istemektedir: "Ruhumuzun en soylu yetenekleri körelmektedir. Yüz yıl sonra, tek amacı bedensel gereksinimlerini doyurmak olan hayvan olacağız, pozitif bilim sayesinde düpedüz hayvanlığa dönüş yaptık. Tepki göstermek gerek. Ruhun yüksek niteliklerini içimizde yeniden geliştirmemiz gerek. Tekrar mistik olmak gerek."

BAHR Hermann (Linz 1863 - Münih 1934). Bu Avusturyalı yazar makaleleriyle Fransız edebiyatı ve çağdaş sanat üzerinde büyük bir rol oynadı. Başarılı bir romancı ve oyun yazarı olan ve yaratı alanında yeni biçimler ve yöntemler bulgulamak isteyen Bahr, Alman dili konuşan geniş kitlelere göre her zaman ileride olmuştur. Denemelerinin iki cildinde Sembolizm ve dekadans incelemiştir: *Die Überwindung des Naturalismus* (Natüralizmin Aşılması) ve *Studien zur Kritik der Moderne* (Çağcılığın Eleştirisi İçin İncelemeler). 1884-1887 yılları arasında, Natüralizmin temsilcileriyle Berlin'de üç yıl görüştükten sonra, aralık 1888 - ekim 1889 arasında on ay Paris'te kaldı. Bu süre içinde Anti-Natüralist akımları keşfetti. Almanya ve Avusturya, onun aracılığıyla, Sembolistlerin kim oldukları ve ne istediklerine dair oldukça tarafsız bilgi sahibi oldular. İlk dekadancıları ve Huysmans, Barrès ve Péladan aracılığıyla dekadancılık duyurdu. Daha sonra, bir telkin sanatı olarak Sembolist tekniği açık bir şekilde tanımlamaya çalıştı. Maeterlinck'in tiyatrosu Viyana'da onun sayesinde tanındı: 1892 yılında *l'Instuse*'la ilgili bir konferans verdi. 1894 yılından itibaren, Montesquiou ve Wilde'in dirilttikleri dekadansa karşı tepki gösterdi. Bunların zevk arayışlarını, özgelliklerini ve yapay coşkunları eleştirdi, ve buna karşılık, hayat ve sanat arasında uzlaşmayı salık verdi.

BARRES Maurice (Charmes, Vosges 1862 - Neuilly-sur-Seine 1923). Orta öğrenimini Nancy'de tamam-



Maurice Barrès'in Portresi: H. Rondel

ladıkdan sonra, 1883 yılında Paris'e gitti. Burada kısa ömürlü, Sembolist eğilimli *les Taches d'encre* adlı bir küçük dergi kurduktan sonra *Chroniques* (1886-1887) adlı bir başka derginin yazarları arasına katıldı. İlk Sembolist çevrelerle ilişki kurdu; sonra, önceleri General Boulanger'yi destekleyerek siyasal eyleme yöneldi, ardından tutucu milliyetçiliğin, "toprak ve ölümler"i temsilcilerinden biri oldu. *Culte du Moïdan* *Roman de l'énergie nationale*'e geçen Barrès, geçirdiği evrimi şöyle açıklamaktadır: "Şairlerin ve mistiklerin yöntemiyle, iç gözlemle, Ben düşüncesini uzun süre düşünerek, özü buluncaya kadar ve topluluğu desteklemek için, bir dirençle karşılaşmadan kumlar arasında derinlemesine ilerledim."

İlk yapıtlarında, dekadancılık duyurdu, ya da dekadancılık yazının temalarında bu duyurdu verir (1894 yılında yayınlanan *Du Sang, de la volupté et de la mort* ve 1902 yılında yayınlanan *Venedik'in Ölümü*). 1888'de yayınlanan *Sous l'oeil des Barbares* özellikle bir Sembolist roman olarak kabul edilir. Bu kitapta bir iç evrenin betimlenmesi söz konusudur, Ben biricik gerçeklik olmaktadır. Öte yandan, kitabın konusu, kendisini kendi imgelerine boyun eğdirmeye çalışanlardan (Barbarlar) kurtulmaya çalışan bir bireyin savaşımıdır, ve böylece bireyci başkaldırının savunucusu Sembolistlerin çoğunlukla ele aldıkları temayla, yığınların bayağılığını reddeden Ben temasıyla buluşur.

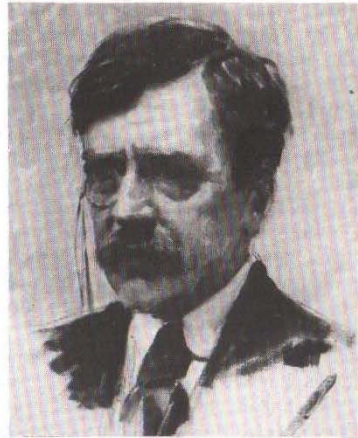
BERNHARDT Sarah (Paris 1844 - Paris 1923). Asıl adı Henriette Rosine Bernard'dır. Konservatuvar öğreniminden sonra, 1862 yılında, Comédie-Française'e oyuncu olarak girdi. Daha sonra bu tiyatrodan ayrılmış Odeon Tiyatrosu'na geçti ve burada François Coppée'nin *le Passant* (1869) adlı oyununda oynadı. Tekrar Comédie-Française'e dönünce klasik oyunlarla (Racine'in *Phèdre*'i, Victor Hugo'un *Hernani* ve *Ruy Blas*) üne kavuştu. 1915 yılında bir ayağı kesildi, ama tahta bir ayakla mesleğini sürdürdü. Oyunculuğuna tanık olanların belleğinde, sesi son derece müzikal bir sesi olan ve bu gücüyle her şeyi şiirsel-leştiren bir oyuncu olarak kaldı. Şiir okuyucusu (söyleyici) olarak simbolist kuşağın hayranlığını kazandı. 1880 - 1910 yılları arasında, otuz yıl boyunca, bu kuşağın gözünde Modern Kadın'ın simgesi oldu. Yüzyıl sonu imgelem dünyasında Hünsa kimliğini temsil etti ve Esin Perisi oldu. Ernest Raynaud, 1870-1890 arasında konu alan *la Mêlée symboliste* adlı kitabında (La Renaissance du Livre, Paris 1920) Sarah Bernhardt'ın Sembolizmin evrimine yaptığı etki üzerinde önemle durur: "İmge olarak, Baudelaire'in *la Madone*'una ve Mallarmé'nin *l'Hérodiane*'na benzer. Saltık ve çok renkli, dört bir yanda açan, zambaklar, kartallar, ay ışıkları, sfenksler ve santorlarla dolu şiirlerin canlı sureti gibidir. Hünsa'nın, cinsiyetsiz üstün varlığın, saf meleğin görüntüsünü canlandırarak, yarattığı travestilerinin o beklenmedik ve şaşırtıcı inceliğiyle bulutların ve kimselerin süvarilerini büyüleyecektir. Bu sayede de, eşsiz ve değerli bir şairin, incelikler yargıcının, yeni Petronius'un, yeni estetiğin savunucularından birinin, yani Huysmans'ın *Des Esseintes*'ine model olan Kont Robert de Montesquiou'nun saygısını kazanacaktır."

Sarah Bernhardt'ın Portresi: J. Clairin. 1876



sanın, cinsiyetsiz üstün varlığın, saf meleğin görüntüsünü canlandırarak, yarattığı travestilerinin o beklenmedik ve şaşırtıcı inceliğiyle bulutların ve kimselerin süvarilerini büyüleyecektir. Bu sayede de, eşsiz ve değerli bir şairin, incelikler yargıcının, yeni Petronius'un, yeni estetiğin savunucularından birinin, yani Huysmans'ın *Des Esseintes*'ine model olan Kont Robert de Montesquiou'nun saygısını kazanacaktır."

BOURGET Paul (Amiens 1852-Paris 1935). Yayınladığı ilk şiirlerinde Musset ve Baudelaire'in etkileri görülür. Daha sonra birçok makale ve eleştirel incelemeler yazdı. Bu yazılar 1883 yılında *Essais de*



Paul Bourget'nin Portresi: P. Chabas

psychologie contemporaine adıyla yayınlandı. *Denemeleri* (Essais) 1889'da yeniden yayınlandı. Roman alanında birkaç girişimden (*Cruelle Enigme*, *Crime d'Amour*, *Mensonges*, *André Cornélis*) sonra, aynı yıl yayınlanan ve çok tartışılan *Disciple* (Tilmiz) adlı romanıyla başarıya ulaştı. Bourget bu romanında, bir ahlakçı olarak, bir filozof olan Adrien Sixte (model olarak Taine'i almıştı) ve tilmizi Robert Greslou'nun kişiliklerinde bir ideal sunarak, 1870 savaşından sonra doğmuş olan gençlere sesleniyordu. Bourget, temelde, kahramanının insanın ahlâksal ve metafiziksel özlemlerine ilişkin soruları aracılığıyla özgürlük sorununu ortaya atmaktadır. Kahramanının bütün sorularına bir tek çıkış yolu vardır: Bir tinsel yenilik ancak Hristiyan dinine dönüşle mümkündür. Paul Bourget, politikada olduğu gibi dinde de gelenekçiliğe yöneldi.

Genel olarak, yüzyıl sonu psikolojik romanın, içe-bakış romanının ve tezli romanın temsilcisi olarak kabul edilir. Tam olarak bir Sembolist sayılması olanaksızdır. Ama, makaleleri ve denemeleriyle, 1880-1890 yılları kuşağında tam olarak belirginleşmeyen temaları yaygınlaştırdı. Michel Mansuy'a göre (*Un moderne: Paul Bourget, Les Belles-Lettres* édit, Paris 1960), yüzyıl sonu aydınlar ve üniversite öğrencileri kuşağının anlamlı bir portresini çizmiştir: "Yapıtları (ve özellikle *Denemeleri*), 1884 yılı dolaylarında bir dekadadan hareketin doğmasına özellikle katkıda bulunmuştur."

DUMONT-LİNDEMANN Louise (Köln 1862-Düsseldorf 1932). Tiyatroya çok küçük yaşta başladı ve özellikle Max Reinhardt'ın topluluklarında oynadı. Reinhardt, Berlin'de *Kleines Theater*i kurunca (1901-1902), artık yalnızca Gustav Lindemann'ın topluluğunda yer aldı. Lindemann ile Louise Dumont evlendiler ve 1905 yılında Düsseldorf'ta *Schauspielhaus*'u kurdular. Tinsel bakımdan yaralı kadın kahramanları (Örneğin İbsen'in Hedda Gabler'i) büyük bir şişsellikle yorumlayarak ünlendi. Natürallizmden uzaklaşarak, seyircilere canlandırdığı kişinin kişiliğinin derinliklerini aktarmaya, bilinçdışı ve anlatılamayana kavratmaya çalıştı. Bu doğrultuda, Sembolistlerin savunduğu telkin sanatının kuramlarıyla buluştu.

Louise Dumont ve Gustav Lindemann topluluğu, 1909 yılında, Lugné-Poe ve tiyatrosu (Théâtre de l'Oeuvre) tarafından davet edildi. Paris'te verilen temsil gezisinin Fransız seyircilerinden biri (Auguste Dupony, *France et Allemagne*, Delaplane, Paris 1913) bunlarda Sembolist kuramların uygulandığını gördü: "Kısmen Fransız Sembolizmi'nden kaynaklanan Alman Sembolizm'i, tıpkı Natürallizmlerinde olduğu gibi, ilkelerinin bütün olanaklarını deniyor. Tiyatrodaki dekor anlayışını değiştirmek, betimlemeci dekor anlayışından uzaklaşıp esinlendirici olmak, ona en üst düzeyde anlam kazandırmak için malzemesini en aza indirmek istiyor. Viyana'da bir eleştirici, Hermann Bahr, *Hamlet*'i rengi sahnenin tinsel atmosferine göre değişecek olan üç bez duvar arasında oynamayı önerdi. 1909 yılında, Düsseldorf *Schauspielhaus*'un yöneticisi Bayan Dumont-Lindemann, bu yeni anlayışa uygun temsiller vermek üzere Marigny tiyatrosuna geldi. Rus yazar Andréiev'in *İnsanın Yaşamı* adlı oyununda, dekor birinci perdede gri, ikinci perdede pembe, sonra beyaz ve altın sarısı, sonra gri, daha sonra siyah; böylece sırayla doğum, gençlik, olgunluk, yaşlılık ve ölüm simgelenmek isteniyor."

DUNCAN Isadora (San Francisco 1878-Nice 1927). Bu İrlanda asıllı Amerikalı, ilkin klasik dans eğitimi gördü, daha sonra geleneksel tekniklere şiddetle karşı çıktı ve dansçının vücudunu o zamana kadar kapalı olduğu bütün kurallardan kurtarmaya girişti. Loie Fuller'le dost olup 1902 yılında onunla birlikte Almanya'ya gitti. Her ikisi de temsil edilen kişiliğin bütün yapaylıklardan uzak bir şekilde ve bütün derinlikleriyle kendini dile getirmesini istiyorlardı. Ne bale patiği, ne dekor, ama çoğunlukla açık havada ve yalınayak bir dans.



Isadora Duncan: Bourdelle'in deseni.

Paris'e yerleşen Isadora Duncan, Sembolist dönem denilen dönemi etkilemedi, çünkü 1910 dolaylarında tanınmaya başladığı sırada bu akım çoktan bitmişti. Ama Sembolist kuşağın kalıntıları ona karşı büyük bir hayranlık duyular. Örneğin Fernand Divoire 1924 yılında bunu dile getirmektedir (*Découvertes sur la danse*, Crès, Paris). Sanatının Sembolizme yakın olduğu kabul ediliyordu: "Minik mi? Hayır. Asla. Ama telkin. Ne aksesuar, ne alaca bulaca örnekler, ne ayrıntılar. Yalnızca mavimsi bir renk, bulut, ve hareketleri yalnızca Acıyı, Sevinci, Gençliği, Yakarışı, Coşkuyu dile getiren bir insan varlığı."



Félix Fénéon'un Portresi: Signac

FENEON Flix (Turin 1861-Châtenay-Malabry 1944). Orta öğrenimini önce Cluny, sonra Mâcon'da tamamladıktan sonra, Mâcon'daki bir yerel gazetede gazeteciliğe başladı. Sonra askerliğini yaptı. Askerlik dönüşü bir sınav kazanıp on üç yıl Savaş Bakanlığı'nda memur olarak çalıştı; yani, kendisinin de içine karıştırıldığı 1894 'anarşist suikastları davasına (Otuzlar davası) kadar. 1883'ten itibaren, dönemin birçok küçük dergisine katkıda bulundu. 1896 yılında *la Revue blanche*'in başyazarı oldu. Nihayet, gazeteci olarak *Figaro* (1904-1906) ve *Matin*'e geçti. 1908 yılında, Bernheim Jeune galerisinin sanat yönetmeni oldu. 1912 yılında, Paris'te ilk Fütürist sergisini düzenledi.

Fénéon, XIX. yüzyıl sonunda, aynı zamanda hem Empersyonizmin, hem Sembolizmin ve Anarşizmin hazırlayıcısı olan düşünsel harekete katıldı. Geniş kültürü sayesinde, hem resim eleştirmeni (dönemin yazılarına göre tek "sembolist" eleştirmendi!), hem yazın ve yeni yazarların eleştirmeni oldu. Matisse'i destekledi, onunla 1908 yılında bir sözleşme yaptı; Matisse bu sayede çalıştığı bankadan ayrılmak olanağına kavuştu. Bonnard'ı yüreklendirdi ve nabileri destekledi. Üstelik, aralarında Paul Signac olmak üzere birçok ressamın dostuydu.

FORT Paul (Reims 1872-Argenlieu, Montléry yakınları 1960). 1890'da, on dokuz yaşındayken Théâtre Mixte'i kurdu. Başlangıçta, okul ve tür ayrımı yapmaksızın, her şeyden önce tiyatro yapmak istiyordu. "Her ayın son cuma günü yayınlanmamış ve unutulmuş yapıtların" sahnelenmesini gerçekleştirmeyi ta-

sarlıyordu yalnızca. 27 Haziran 1890 tarihinde, o zamana kadar hâlâ La Fontaine'in olduğu sanılan üç perdelik *le Florentin* adlı oyunun sahnelendiği ilk temsilden sonra, Théâtre Mixte aynı ad altında, Louis Germain'in Théâtre Idealiste'yle birleşti. Böylece Théâtre Mixte Paul Fort'un yönetimi altında Théâtre d'Art (Sanat Tiyatrosu) oldu.

Tiyatrosunun repertuarında başlangıçta Victor Hugo'nun iki kısa oyunu (*Sur la lisière d'un bois* ve *les Gueux*) vardı; bu iki oyuna Jules Méry'nin bir "mystère"i (*Morized*) ve Rachilde'in tek perdelik oyununu *la Voix du Sang* eklendi. 18 ve 19 Kasım 1890 tarihi temsillerinde hiçbir yönelim, hattâ hiçbir özgünlük göze çarpmadı. Haziran 1891'de, Paul Fort sahnelemek üzere bir yazın başyapıtını seçti: Félix Rab-



Paul Fort'un Portresi: A. Osbert. 1887

be'in uyarlaması ile Shelley'in *Cenci*'leri. Ne yazık ki oyuncuların oyunları başarılı olamadı ve oyun yeterli hazırlık yapılmaması nedeniyle başarısızlığa uğradı.

Bundan bir ay sonra, Paul Fort, Sanat Tiyatrosu'nu Mallarmé, Verlaine ve Moréas'ın himayeleri altında "sembolist" tiyatro olarak sundu. Tiyatro ilk başarısını Pierre Quillard'ın *la Fille aux mains coupées*'i ile sağladı. Mart ayında sahnelenen oyunun dekorunu Paul Sérusier yapmıştı. Ve böylece sembolist sahneleme yöntemi doğdu: Oyuncular oyunu bir müslin perdenin gerisinde oynuyorlardı ve her şey söyleyiş biçimine (diction) dayanıyordu. Alfred Vallette, *Mercure de France*'da Théâtre d'Art'ı "en özgün dramatik girişim" olarak tanımlıyordu.

Ama Paul Fort'un bu tür sahnelediği en önemli oyun Maeterlinck'in *L'Intruse*'ü (Çağrısız Konuk) idi, mayıs ayında sahnelenen oyunun başrolünü Lugné-Poe üstlenmişti. Eleştirmen Henry Bauer şöyle yazıyordu: "Maddi olmayan duyumların gerçekliği izlenimi hiçbir yerde böylesine bir yoğunlukta verilmedi."

Daha sonra, parasal olanaksızlıklar yoğunlaştı. Bununla birlikte tiyatro bir başka başarı elde etti: Aralık 1891'de, Adolphe Retté ile Lugné-Poe'nun birlikte sahneye koydukları, Maeterlinck'in *les Aveugles*'ü. İçrek Sembolizm yönleri ağır bastığı için bundan sonraki oyunlar pek iyi karşılanmadı: Paul-Napoléon Roinard'ın *Ezgiler Ezgisi* (Cantique des Cantiques) uyarlaması, Remy de Gourmont'un *Théodas'tı*, ve Paul Fort'un son temsili (Jules Boiss'nin *les Noces de Sathan'*, *İlyada'nın İlk Şiiri* ve Edouard Schuré'nin *Vercingétorix*'inin iki sahnesinde oluşan bir derleme). Şimdiye kadar Théâtre d'Art'ı desteklemiş olan *Mercur de France*, son temsil sırasında Paul Fort'a artık yumuşak davranmamakta ve "bir kakhaka kutusunu, yalnızca kerestelerin kakhaka ve alaylarına hizmet edecek bir gülünç soytarıyı" ilaç olarak kullanmazsa tiyatrosunun kapanacağını haber vermektedir.

Bu başarısızlığın üzerine Théâtre d'Art kapılarını kapattı. Ama onun deneyimi Natüralizmin yöntemlerini sarımsanın mümkün olduğunu göstermişti. Üstelik, Paul Fort, sembolist sahneleme yönteminin en azından iki ilkesini ortaya atmak cesaretini göstermişti: Kişilerin hareketlerinden çok sözün öne çıkması; uzman tiyatro dekorcuları benzeri bir ortam ya da bir eylemin resimlenmesi yerine, bir atmosfer ve telkin dekoru gerçekleştirmek için ressamlarla (Henry Colas, Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Maurice Denis) işbirliği.

Lugné-Poe kendi tiyatrosu Théâtre de l'Oeuvre'de bu yönde ilerledi. Onun Théâtre d'Art ile geçici olarak işbirliği yapmasına izin vererek, araştırmaların hangi yönde yapılması gerektiğini göstermesi, en azından, Paul Fort için bir öğünç payıdır.

FULLER Loie (Chicago yakınlarındaki Fullersbourg 1862 - Paris 1928). Bu tiyatroya girmek isteyen Amerikalı kız, önce şarkıcılığı (1885 yılında Chicago Operası'nda *Faust*) ve tiyatroyu denedi ve sonunda dansla üne kavuştu. 1892 yılında Paris'te Folies-Bergère'de *Danse du feu* (Ateş Dansı) ile sahneye çıktı, daha sonra Isadora Duncan ve Maud Allen'le birlikte, 1900 Evrensel Sergisi'nde bir dizi gösteriye katıldı.

Fransız sembolistlerinin büyük hayranlığını kazandı. Gösterisini dekorsuz bir mekânda yapıyordu. Vücudun hareketlerine uygun olarak, tül perdeler

üzerine yansıtılan elektrik ışıklarıyla bir ortam yaratılıyordu. Seyirci düşse, kendi zihinsel dekorunu kurmaya davet ediliyordu. Çıplak bir sahne üzerinde, maddi nesneler yerlerini tinsel gerçekliğin yansıtılmasına bırakıyorlardı.

Roger Max, 1904 yılında yayınlanan, Loie Fuller üzerine yazdığı kitapta, onun Mallarmé'nin özlediği ideal gösteriyi gerçekleştirmeyi başardığını belirtir. Zaten Mallarmé de, *National Observer*'in mart 1893 sayısında yayınlanan bir yazısında, sahne üzerinde "sürekli dekorların geleneksel yerleşimi" adını verdiği şeyin "ıskarta"ya çıkartılmasını överek sanatçıya saygısını sunuyordu.

Camille Mauclair, yüzyıl sonunda bu dansçının kendi kuşağı için temsil ettiği şeyi çok iyi dile getirmektedir: "Loie Fuller, bizi olağan yaşamın iç ezici çatışmalarını görmekten kurtarıyor ve ışıklı tüllerden kanatlarının yumuşak ve geniş uyumunda, düşün pislik ve kötülüklerden arındırıcı ülkelerine götürüyor."

GRANVILLE - BARKER Harley (Londra 1877-Paris 1946). Tiyatroya on üç yaşında başladı. Oyunculuktan yönetmenliğe geçti ve Londra'da Maeterlinck'in iki oyununu sahneye koydu: *la Mort de Tintagiles* ve *Intérieur* (1900). 1904-1907 yılları arasında J.E. Vedrenne'le birlikte *Court Theatre*'i yönetti, ve Maeterlinck ile Ibsen'i İngiliz halkına tanıttı. Daha sonra özellikle Shakespeare'e yöneldi.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Paris'e yerleşti. 1937 yılında L'Institut britannique'e (Paris Üniversitesi) müdür olarak atandı. Üç yıl sonra, Amerika Birleşik Devletleri'ne sığınmak üzere Fransa'dan ayrıldı. Burada Harvard Üniversitesi'nde ders verirken İngiliz gizli servisleri hesabına çalıştı. 1946 yılında Paris'e döndü ve aynı yılın ağustos ayında öldü.

Gordon Craig'le birlikte tatsız tuzsuz gerçekçi yöntemlere karşı bir tiyatro reformunu deneyen az sayıda İngilizlerden biri oldu. Düşünceleri ve repertuarıyla, sembolist harekete gerçekte bağlı olmamasına karşın Lugné-Poe'nun araştırma çizgisiyle buluştu.

Kendisi de bazı oyunlar yazdı ve bu oyun yazarlığı onun sahneleme yönteminde oynadığı öncü rolün unutulmasına katkıda bulundu. İki kuramsal yapıt bıraktı: *The Study of Drama* (1934) ve *On Poetry in Drama* (1937).

HURET Jules (Boulogne-sur-Mer 1864 - Paris 1915). Doğduğu kentte uzun yıllar güçlükler içinde yaşadıkdan sonra 1886 yılında Paris'e gelip çeşitli gazetelerde çalıştı: *l'Événement*, *l'Estafette*, sonra, 1889'da, 3 Mart - 5 Temmuz 1891 tarihleri arasında

bir dizi yazı yayınlayarak saygınlık kazandı; bu yazılar aynı yıl *Enquête sur l'évolution littéraire* (Yazınsal Gelişme Üzerine Soruşturma) adıyla kitap olarak yayınlandı. Kitapta dönemin altmış dört yazarıyla yapılmış görüşmeler yer alıyordu. Barrès'in *le Jardin de Bérénice* ve Jean Moréas'ın *Pèlerin passionné* romanlarının yayınlanması dolayısıyla yapmıştı bu soruşturmayı : Bu iki kitabın yayınlanması, Natüralizmin ve karşı akım Sembolizmin edebiyattaki yerlerinin saptanması bakımından olanak yaratmıştı. Bu soruşturma dizisi, dönemin yazınsal sorunlarına ilişkin çok önemli bir belge olarak kaldı.

Jules Huret başka kitaplar da yayınladı : Gezi notları, toplumsal sorunlar üzerine çeşitli soruşturmalar, adliye yazıları, röportajlar.

HUYSMANS Joris-Karl (Paris 1848 - Paris 1907). Hollanda asıllı ve büyük bir sanatçı aileden gelen babası din ve dua kitaplarını resimleyerek yaşıyordu. Hastalanıp 1856 yılında öldü. Küçük Georges'un (daha sonra Joris-Karl adını aldı) annesi 1957 yılında hali vakti yerinde bir cilt atölyesi sahibiyle evlendi ve iki kızı oldu.

Öğrenimine özel bir okulda başladıktan sonra, 1865'e kadar Paris Saint-Louis Lisesi'nde sürdürdü. Daha sonra okulu bıraktı. Özel ders olarak 1866 yılında bakalorya diplomasını elde etti. İçişleri Bakanlığı'nda çalışırken hukuk ve edebiyat yüksek öğrenimini sürdürdü. 1867 yılından itibaren *la Revue mensuelle* adlı bir dergiye katkıda bulundu. 1870'te askere alındı. Daha sonra memurluk hayatına döndü. Ama buna koşut olarak yazmayı ve yazın çevreleriyle ilişkisini sürdürdü. Bir yayıncı bulamadığı için ilk kitabını kendi hesabına bastırıldı: *le Dragueur aux épiques*. Bunu, aralarında 1877 yılında tefrika edilen *Sac au dos* ve *les Soeurs Vatari* (1879) olmak üzere birkaç roman izledi. Ayrıca sanat eleştirmeni olarak tanındı.

Yapının birinci bölümünde, Huysmans bir Zola hayranı ve natüralist edebiyatın temsilcisidir. *A Vau-l'eau* adlı romanının yayınlanması bir dönüm noktası oldu. Bunun üzerine Zola'nın yalın psikolojisine karşı çıktı, ve *A Rebours* (Tersine) ile Ustasından ayrıldı. Bundan sonraki romanlarında tinsel kaygıların izleri vardır (*Là-bas*, sonra *En Route*, *la Cathédrale*, *l'Oblat*. Bu üç kitapta arınma, yalın psikoloya dalma ve birleştirici hayatı konu alır). Zaten 1901 yılında dine girmiştir.

Huysmans, XIX. yüzyıl sonu Fransa'sı düşünsel hayatının öğrenilmesi için büyük bir tarihsel değeri olan bir yapıt bıraktı. Gerçekten de, romanlarından birçoğu ortak havayı yansıtan tanıklıklardır: *A Vau-l'eau* 1870 savaşını izleyen kötümserliği yansıtır; *A*

Rebours, "dekadansın elden düşmeyen kitabı" olarak anılır; *Là-bas*, 80'li yılların gizlilik ve ruh çağırmaçılığının yükselişini ele alır; *En Route*, dönemin büyük dine dönüşlerinin ve bazı aydınların Katolikliğe dönüşünün ayrılmaz parçasıdır.



Joris-Karl Huysmans'ın Portresi: G. Rouault

Sembolist akım bakımından *A Rebours*'ün büyük bir önemi vardır. XIX. yüzyıl *Büyük Ansiklopedi*'de (*La Grande Encyclopedie*) bu romanla ilgili olarak şu görüş yer almaktadır : "*A Rebours* büyük bir yankı yaptı. İdealistlerin ve kamuoyunun ilk savaşı alanıdır." Gerçekten de, Huysmans bu kitapta zamanın anlayışını yansıtmak istemiş, ve Zola'ya yazdığı bir mektupta tam anlamıyla dürüst davranmaya çalıştığını belirtmiştir. Aynı zamanda, kahramanı Des Esseintes (dış görünüş olarak Robert de Montesquiou'yu örnek almışsa da) hiç kuşkusuz kendisidir. Kendini anlatan nevrasteni hastası kendisidir. Bu çift bakış açısının sonucu, dekadandan tipin portresini veren ve Natüralizme karşı idealist tepkinin bütün öğelerini bu kişilikte toplayan bir kitaptır. Dekadan duyarlılığın temellerini oluşturan şey bu kitapta sergilenmektedir : Nevroz. Nevroz, bir dönemin patolojik olgusu olarak betimlenmiştir. Paul Bourget, bu konuda, bu romanın "Bir aydın kafadaki nevrozun... en eksiksiz monografisi" olduğu kanısındadır. Böylece, bir modanın kaynağında *A Rebours*'ün bulunduğu görüşü ileri sürülmektedir. Özellikle 1887 yılın-

dan itibaren "dekadanas" deyimi hemen hemen yaygınlik kazandı ve dekadandan duyarlılık iki harekete yol açtı. Övgü (ta İngiltere'ye kadar; Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi*'nde Huysmans'ın romanını övmektedir) ve şiddetli kınama. Daha önce adını andığımız *Büyük Ansiklopedi*, "Yeni okula ilkin giydirilmek istenen gülünç tanıma uygun olarak", "dekadan" Des Essaintes aracılığıyla sembolistleri halka *A Rebours*'ün tanıtmış olduğunu ileri sürmekten çekinmemektedir.

JAMMES Francis (Tournay, Hautes-Pyrénées 1868 - Hasparren, Pyrénées-Atlantiques 1938). Şair. Yalnlığı, Katolikliğe dönüşü, Hristiyan ve aile erdemlerini savundu. Derin bir doğa duygusuna sahipti, bu duyguyu kırlar üzerine yazdığı birçok şiirde (*Géorgiques chrétiennes* adlı kitap) dile getirdi. Dilinde görülen yapmacıktan da anlaşılacağı üzere Sembolizmin etkisinde kaldı. Ama, esin kaynakları bakımından, gündelik yaşamın yalın görünümlemleri ve büyük söylemlere yönelerek sembolist temaları aştı. Ayrıca, ilk kez 1913 yılında Lugné-Poe tarafından sahnelenen *La Brebis égarée* adlı bir oyun da yazdı. Théâtre del-'Oeuvre'de sahnelenen bu oyunda, Tanrı bağışına erişinceye kadar bir dizi sınavdan geçen iki aşık konu edilmektedir. Aynı oyun on yıl sonra Darius Milhaud'nun müziğiyle l'Opéra-Comique'te sahnelendi.

LARA Louise (1876-1952). Asıl adı Louise-Victorine Charlotte Larapiedie Delisle'dir. Sanatçı bir aileden geliyordu: Halası Opera'da dansçıydı; babası ise Hollanda Ressamlar Derneği'nin kurucusuydu. Konservatuvar öğreniminden sonra Lugné-Poe'nun tiyatrosunda (Théâtre de l'Oeuvre) birçok role çıktı: 1894'te Henri de Régnier'nin *la Gardienne*'i; 1895'te Judith Cladel'in *le Volant*'ı ve Violaine rolünü oynadığı Claudel'in *l'Annonce faite à Marie*'si (1911). 1895 yılında Odéon tiyatrosuna geçti ve bir yıl sonra Comédie-Française'e katıldı. Burada ünlendi. Sanatsal nedenlerden çok siyasal uyumsuzluk (barışçıydı, Kızıl Lara lākabıyla anılıyordu) nedeniyle 1918 yılında buradan istifa etti. 1919 yılında, kocası mimar Edouard Autant'la birlikte Laboratoire Art et Action adlı öncü bir tiyatro kurdu.

1919-1925 yılları arasında, tiyatro, sembolist girişimlerden büyük ölçüde etkilenmiş bir repertuar ve sahneleme anlayışı sergiledi. Edouard Autant, özellikle, "sesin renk olarak dile gelebileceği"ni, "renğin ses olarak ve çalğı sesi olarak ifade edilebileceği"ni ileri süren René Ghil'in kuramlarından etkilenmişti. Edouard Autant, bu görüşlerden, uyuşumlar ilişkisi-

ne, sanatların karışım ve birleşimine dayalı ilkeler çıkardı.

Tiyatroda daha önce duyum beraberliğini (synaesthesia) denemiş bir sembolist olan Paul-Napoléon Roinard, Laboratoire Art et Action'un kurucuları arasında bulunuyordu. Öte yandan Louise Lara sembolist yazarlara hayrandı. 1919 kasım ayında Mallarmé'nin *Hérodiade*'i okundu, ve mayıs 1920'de "çoksesli süredeşlik" girişiminde *Un coup de dés* denendi. Ayrıca, Claudel, Laforgue, Wyspianski ve René Ghil de Laboratoire Art et Action'un repertuarında yer alıyordu.

LORRAIN Jean (Fécamp 1855-Paris 1906). Asıl adı Paul-Alexandre-Martin Duval'dir. Normandiyalı zengin bir armatörün oğludur. Dokuz yaşında Paris'e geldi ve çeşitli okullarda yatılı okudu. Orta öğrenimin sonunda dönemin birçok genci gibi resim yapmayı denedi, sonra edebiyat ve gazetecilik dünyasına girdi. Paris gazetelerinde yazdığı toplum yazılarıyla ünlendi. Resim sergilerinde, salonlarda, toplantılarda boy gösteren Paris yüksek sosyetesinin sergilediği bu yazıları kitap olarak (*Poussières de Paris*, 1899) yayınlandı. Ayrıca şiir ve roman yazdı. Kimilerinde natüralist bir kimlikte (*La Maison Philibert*, 1904) görünen Jean Lorrain, öteki kitaplarında (*Monsieur de Phocas*, 1911, ve *Vite errant*, 1901) cinsel sapkınlık ve nevrotik olay betimlemeleriyle dekadansın tipik örneğidir.

LUGNE-POE, Aurélien Marie Lugné (Paris 1869 - Villeneuve-lès-Avignon 1940). Lugné-Poe'nun, uzun süre inanılmasına ve söylentilerine kendisinin yol açmasına karşın, Edgar Allan Poe ile hiçbir akrabalık bağı yoktur. Baba tarafı Roanne dolaylarında Champoly kökenliydi, annesi ise Havre'da dünyaya gelmişti. Buna karşılık, bir bankada görevli olan babası mesleğine Birleşik Devletler'de başladığı ve uzun süre Société Générale'in Londra şubesi müdür yardımcısı görevinde bulunduğu için, Anglo-Sakson dünyası ile ilişkileri vardı.

1886 kasımında, arkadaşlarından biriyle ilk tiyatro topluluğu olan Le Cercle des Escholiars'ı kurduğu zaman henüz Condorcet Lisesi öğrencisiydi. Sahnelenen birkaç oyun, repertuar (Octave Feuillet, Ponsard, Alphose Daudet, Musset) bakımından belli bir özgünlük göstermez. Ama Lugné-Poe kendi yolunu bulmuştur. Temmuz 1887'de bakalorya sınavında başarısızlığa uğrayınca, tiyatro mesleğine girmeye karar verdi.

Konservatuvar sınavına hazırlanırken, oyuncu çevreleriyle ilişki kurdu ve bazı piyeslerde küçük rolere çıktı. Ekim 1888'de konservatuvara kabul edildi



Lugné-Poe'nun Portresi: C. Krogh 1895

ve aynı zamanda bir buçuk yıl süreyle Antoine'in Théâtre Libre'inde oyuncu ve sahne amiri olarak çalıştı. Uzun boyu ve ciddi yüzüyle kendisinin komedi rolleri için yaratılmış olduğuna ve kendisinde komedi oyuncusu yeteneği bulunduğu inanıyordu.

Askerlik görevini Reims'te yaptıktan sonra, Condorcet Lisesi'nden tanıdığı ve dostluk bağlarını sürdürdüğü Maurice Denis aracılığıyla, bir ressam topluluğuyla, nabilere (Vuillard, Bonnard, Sérurier) Paris'e ilişki kurdu. Bunun üzerine bu yeni resim anlayışının tanıtıcılığını yükledi. Büyük bir olasılıkla, Natüralizm ve Empresyonizme karşı çıkışlarından etkilendi. Sembolizmle Maurice Denis sayesinde ilişki kurdu ve nabilerin çevresinde Albert Mockel, Stuart Merrill, Charles Morice ve Adolphe Retté ile tanıştı. Paul Fort'un Théâtre d'Art topluluğuyla ilişki kurmasına bu tanışıklık olanak sağladı, ve mayıs 1891'de, Maeterlinck'in *Intruse*ünde (Çağrısız Konuk) başrol oyuncusu olarak sahneye çıktı ve büyük bir başarı kazandı.

Bunun üzerine Théâtre d'Art topluluğuna kısa bir süre katıldı (Maeterlinck'in *les Aveugles*ünde ve Remy de Gourmont'un *Théodat*sında oynadı), daha sonra Cercle des Escholiens'deki arkadaşlarına katıldı, ama Paul Fort'un Maeterlinck'in *Pelléas ve Mélisande*'ni sahneye koymasını önermesi üzerine onlardan ayrıldı ve oyunu Camille Maclair'le birlikte mayıs 1893'te sahneye koydu.

Aynı yıl, gene Camille Maclair'le birlikte Oeuvre tiyatrosunu kurdu. Yeni tiyatronun programını açıkladıkları metinler, Maclair'in de yazdığı gibi, "mücadele etmek, yeni düşünce akımları yaratmak, tartışmalara yol açmak" amacıyla, yabancı bir repertuar gerekliliği üzerinde durmaktadır. Öngörülen ilk oyun, Maclair'in "bir Sembolizm başyapıtı" saydığı, Henrik Ibsen'in *Romersholm*'ü idi. Daha sonra, Lugné-Poe, *Bir Halk Düşmanı*'ni (kasım 1893), *Yapı Ustası Solness*'i (nisan 1894), *Küçük Eyolf*'ü (mayıs 1895), *Brand*'i (haziran 1895), *Toplulun Dayanakları*'ni (haziran 1896), *Peer Gynt*'ü (kasım 1896) ve *Jean-Gabriel Borkman*'i (kasım 1897) oynayarak, Fransa'da Ibsen'in yetkili sahneye köyücüsü oldu. Bu oyunlarda yazarın sembolist yanına ağırlık verdiği için, gerçekçi Ibsen, Fransa'da sembolist oyun yazarına dönüştü. Bu konuda, Lugné-Poe'nun Ibsen'i Maeterlinck tarzında sahneye koyduğu söylenebilir. 1897'de, "Ibsen'in tiyatrosu ile sembolist kuramlar" arasında "belirgin bir çelişki" bulunduğunu kabul etti. Başka İskandinav yazarlar da gözdeleleri arasında yer alıyordu: Björnsterne Björnson (*İnsan Gücünün Ötesinde*, şubat 1894), Hermann Bang (*Kardeşler*, haziran 1894), August Strindberg (1894 haziranında *Alacaklılar*, aynı yılın aralık ayında *Baba*). Oeuvre'de oynanan piyesler (Gerhart Hauptmann, John Ford, Marlowe, Shakespeare, Oscar Wilde, Hintli Kalidasa ve Gogol'un oyunları) tümüyle dikkate alınacak olursa, Lugné-Poe'nun bir yabancı tiyatro uzmanı olduğu görülür. Oeuvre'ü, evrensel yazının Paris'teki resmi tiyatrosu durumuna getirmeye çaba gösterdi.

Oeuvre'ün tarihi iki evreye ayrılır: Birincisi, 1893-1899 dönemi, sembolist sahneleme estetiği evresini kapsar. Bu dönemde birçok sembolist oyun yazarının (Maeterlinck, Van Lerberghe, Quillard yapıtları ve Alfred Jarry'nin *Ubu Roi*'si (*Übü Kral*, aralık 1896) sahnelenmiştir. Bu dönemde, Lugné-Poe için, sembolistlerin ünlü telkinini gerçekleştirmek söz konusudur. 1900-1930 yıllarını kapsayan ikinci dönemde, D'Annunzio'nun, Crommelynk'in, Çehov'un, Salacrou'nun, ve özellikle 1918'den önce Claudel'in (Aralık 1912'de *l'Annonce faite à Marie* ve haziran 1914'te *l'Otage*) oyunları sahnelendi.

Oeuvre'e Suzanne Després'nin (1875-1951) de emeğinin geçtiğini belirtmemiz gerek. Lugné-Poe'nun 1898 yılında evlendiği bu oyuncu uluslararası ünlü bir oyuncu oldu. Suzanne Després, Oeuvre'de ilk olarak Victor Barucand'nın *Charriot de terre cuite* adlı oyununda sahneye çıktı ve kendi tarzını daha sonra Ibsen repertuarında buldu. Lugné-

Poe, "Eğer o yanımda olmasaydı, ne başkaları için, ne de kendim için bir şey yapabilirdim", diye yazmaktadır.

Lugné-Poe iki anı kitabı bıraktı: *Sous les étoiles* (Gallimard, Paris, 1933) 1912 yılına kadar Oeuvre'nün öyküsünü dile getirir, ve *Dernière Pirouette* (Le Sagittaire, 1946) ise 1912'den tiyatronun 1930'da kesin olarak kapandığı dönemi kapsar.

MAUCLAIR Camille (Paris 1872 - Paris 1945). Asıl adı Camille Faust. Şiir yazmaya ve Paris yazın çevreleriyle ilişki kurmaya çok genç yaşta başladı. 1893 yılında Lugné-Poe ile birlikte Théâtre de l'Oeuvre'ü kurdu. Şair, romancı ve eleştirci olarak geriye birçok kitap ve gazete makalesi bıraktı. Sembolist hareket üzerine tanıklıklarını ve anılarını yayınladı. *Servitude et grandeur littéraire* adlı kitabı, özellikle, bu dönemin bir bilançosunu çıkarmaktadır. Ayrıca, Empresyonizm, Rodin ve 1830-1900 dönemi Fransız resmi üzerine birçok sanat tarihi yapıtı kaleme aldı.

MAZEL Henri (Nîmes 1864-Paris 1847). Sembolist dergilerin ve *Mercure de France*'in yazarlarından. Adolphe Retté ile birlikte *l'Ermitage*'i yönetti. Tiyatroyla özellikle ilgilenip bir "idealist" tiyatro kuramı oluşturdu. Ayrıca birçok oyun yazdı. Bunun dışında, sembolist hareket üzerine bir anı kitabı da bıraktı.

MENDES Catulle (Bordeaux 1841 - Saint-Germain-en-Laye 1909). Yalnızca şair José Maria de Hérédia'nın damadı olmakla kalmadı, Parnas'ın şiir idea-

li doğrultusunda onun izinden gitti. Théophile Gautier ve Théodore de Banville'in bu artçısı, aynı zamanda Parnasçı sanatın elebaşlarından biri oldu. Sıradan bir yazar olarak, belli bir teknik ustalıkla, Paris salonlarında moda olan bütün türlerde yapıtlar verdi. Temalarını yüzyıl sonu döneminden aldığı açık saçık ya da erotik bir edebiyat geliştirdi. Örneğin, *Zo'har* (Paris, 1886) adlı romanıyla mahremeler arası zinayı, ya da kahramanı Bavyera Kralı II. Louis'e benzeyen *le Roi vierge* (Paris 1881) adlı ormanında cinsel sapkınlıkları ele aldı. Aynı zamanda "Wagnercilik" in Fransa'da yayılmasına katkıda bulundu. Tiyatro alanında, manzum oyunlar ve opera librettolarıyla başarı kazandı. Nihayet, yaşamöyküsel dizelgesinde, Sembolizme karşı nesnel davranarak sembolist şairlere yer verdiği, 1867-1900 yıllarını kapsayan bir *Rapport sur le mouvement poétique de 1867 à 1900* (Fransa'da Şiir Hareketi Üzerine) Rap-
por, Paris, 1902) bıraktı.

MEYERHOLD Vsevolod Emilievich (Penza 1874 - ? 1942). Bir Alman ailesinin sekizinci çocuğu. Babasının bir alkol damıtımevi sahibi olduğu Rusya'da doğdu. 1895'te Rus vatandaşlığına geçinceye kadar Karl Theodor Kasimir Meiergold adını taşıdı.

Tiyatro çalışmalarına başladığı Penza lisesini bitirdikten sonra, Moskova Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne yazıldı. Ama kısa zamanda bıktı, fakülteden ayrılıp tiyatroya yöneldi. 1896 yılında, o sırada Vladimir Nemirovitch-Dantchenko'nun yönettiği Flarmoni Derneği Müzik ve Drama Enstitüsü'nün giriş sınavını kazandı. Bu yılın öğrencileri, 1898 yılında Nemirovitch-Dantchenko ve Stanislavski tarafından kurulan Moskova Sanat Tiyatrosu'nun oyuncu kadrosunu oluşturdu; Meyerhold burada özellikle Çehov'un *Martı* ve *Üç Kız Kardeşi*, Hauptmann'ın *Yalnız Ruhları*, Shakespeare'in *Venedik Taciri* aralarında olmak üzere çeşitli rollerde oynadı.

1902 yılında Sanat Tiyatrosu'ndan ayrılarak, 1903 yılında kendi topluluğu Yeni Drama Derneği'ni kurdu. Repertuarı başlangıçta Stanislavski'nin repertuarından çok farklı değildi: Çehov, Gorki, Hauptmann ve İbsen sahnelendi. Daha sonra, yazın danışmanı sembolist Alexis Remizov olduğu için anti-natüralist oyunlarla (Maeterlinck'in *Monna Vanna*'sı, Przybyszewski'nin *Karı*) ilgilendi.

1904-1905 yıllarında Tiflis Tiyatrosu'na yerleşti, toplumsal karışıklıklar nedeniyle, İbsen'in *Bir Halk Düşmanı* ile Gorki'nin *Yazlıkçılar*'ını oynaması yasaklandı. Moskova'ya dönünce, Stanislavski'nin de yardımıyla ilk Sanat Tiyatrosu Stüdyosu'nu kurdu. Burada Maeterlinck'in *Tintagiles'in Ölümü*'nü sahnelledi. Ancak oyun yalnızca ressam, oyuncu, yazar ve müzikiçlerden oluşan bir seyirci topluluğuna oy-



Catulle Mendès'in Portresi.

nandı; halka açık temsil yapılmadı. Ama Stüdyo-Tiyatro kapandı, ve Meyerhold bir süre Petersburg'da bulunduktan sonra, 1906 yılında, Yeni Drama Derneği'nin yerleştiği Tiflis'e gitti. Burada *Tintagiles'in Ölümü*'nü tekrarladıktan sonra, Hauptmann, Ibsen ve Gorki'nin oyunlarını sahneledi. Bu sırada, büyük aktrist Vera Kommissarjevskaja'dan Petersburg'daki tiyatrosunda çalışmak önerisi aldı. Öneriyi kabul ederek, 1906-1907 yıllarında, aralarında Ibsen'in *Hedda Gabler*'i, Maeterlinck'in *Kızkardeş Béatrice*'i (Sœur Béatrice), Alexandre Blok'un *Panayır Barakası*'ı, Wedekind'in *İlkbaharın Uyanışı*, Maeterlinck'in *Pelléas ve Mélisande*'i, Sologoub'un *Ölümün Utkusu* olmak üzere birçok oyun sahneledi. Vera Kommissarjevskaja giderek sembolist sahneleme düzenine karşı çıktığı için, 1907 yılında, uyumsuzluğa düştüler. Meyerhold topluluğuyla birlikte, 1908 yılında, Alexandrinski ve Marinski'nin tiyatrosu Petersburg İmparatorluk Tiyatroları'na yerleşti. Burada ilk olarak Knut Hamsun'un *Kraliğin Başlangıcı*'sını sahneye koydu ve başarılı kendisi oynadı. Tiyatroya koştur olarak opera ile de ilgilendi: 1909-1910 yıllarında Wagner'in *Tristan ve Isolde*'ünü sahneledi, opera büyük bir başarı kazandı. Bunu, 1911 yılında, Gluck'un *Orpheus ve Eurydike*'si, ve 1913 yılında, Richard Strauss'un *Elektra*'sı izledi.

Eylül 1910'da, Moskova Araoyunlar Evi Stüdyosu'nda, Arthur Schnitzler'in *Colombine'in Atkısı* adlı pantomiminde Doktor Dappertutto takma adıyla sahneye çıktı. Commedia dell'arte, panayır tiyatrosu, romantik fantastik ve Sembolizmi bireştiren bir tarzda komedi ve dehşeti birbirine karıştırıyordu. 1911 yılında, seyircileri beklenmedik zıtlıklarla etkilemek olarak tanımladığı yeni yöntem olan güldürü (grotesk) ilkesinde derinleşmeye çalıştığı dönemdir bu.

1913 yılı başlarında, tiyatro yaşamını anlattığı *Tiyatro Üzerine* adlı bir kitap yayınladı. Aynı yılın nisan ayında Rus Mevsimleri'nin sekizincisine katıldı: D'Annunzio'nun İda Rubinstein'in onuruna yazdığı *Pisanelle ya da Kokulu Ölüm* adlı oyunu, Fokine bale topluluğu ve Leon Bakst'in dekorlarıyla sahneledi. Paris tiyatrolarının oyunlarını ve sirk gösterilerini izlemek olanağı buldu. Özellikle fütürist Marinetti ve Boccioni'nin konferansını dinledi, Paul Fort ve Jacques Rouché ile tanıştı.

1914 yılında, yeni bir Stüdyo'da, *Üç Portakalın Aşk*ı adlı bir oyun sahneledi. Bu temsil, 1916 yılına kadar düşüncelerini sergilediği *Üç Portakalın Aşk*ı adlı bir tiyatro revüsünün doğumuna yol açtı.

Ekim Devrimi'yle birlikte, çalışmalarında kesin bir değişim meydana geldi. Hemen devrimci iktidarın hizmetine giren aydınlar katıldı. Eski sanat biçimlerini bırakıp avangard Fütürizme bağlanarak Sovyet tiyatrosunu yenilemeye çalıştı. Zaten ilkin Kızıl Or-



Meyerhold'un Portresi.

du'da siyasi komiser görevini alarak, sonra Halk Eğitimi Devlet Komiserliği'nin tiyatro bölümünü yöneterek doğrudan doğruya siyasal sorumluluklar üstlenmişti.

Tiyatroda Ekim'i ilân etti. Ve bunu gerçekleştirmek amacıyla, yıkık bir binada RSFSR-I Tiyatrosunu kurdu Moskova'da, ve burada, 7 Kasım 1920 günü, politik propaganda bakış açısı içinde Valeri Bebutov'la birlikte Verhaeren'den uyarladıkları *Şafaklar* adlı oyunu sahneledi. Konstruktivizmden etkilendi ve bu yeni yöntemle, nisan 1922'de, Crommelynck'in *Şahane Boynuzlu*'sunu sahneye koydu. Bu fırsattan yararlanarak, kendi bulduğu bir tekniği başlattı: Biyomekanik. Buna göre, tiyatro oyununun bütün görünüşleri, Sovyet toplumunun dönüşümleri örneğine uygun olarak, ekonomik üretimin hızına yaklaşıyordu. İşçi tulumu giymiş olan oyuncular, sahnede bir mekanik belirginlikle hareket ediyorlar, ama, bereket versin, oyuncuların robot davranışları kaba güldürü ve mizahla dengeleniyordu!

1923 yılında kendi tiyatrosuna kavuştu: TIM, ya da Meyerhold Tiyatrosu. 1926'da Gogol'un *Müfettiş*inden ve 1928'de Griboiedov'un *Nüktenin Vay Haline*'sinden sonra, Mayakovski'nin iki oyununu (1830'da *Tahtakurusu*, 1931'de *Kaplıca*) sahneye koydu. Son iki önemli çalışması 1934 yılında Alexandre Dumas Fil's'ten uyarlanan *Kamelyalı Kadın* ve 1935 yılında Çaykovski'nin *Maça Kızı* oldu.

Aslında, düşüşü 1934 yılında sosyalist gerçekçilik resmen sahik verince başlamıştı. 1936 yılında, for-

malist (biçimci) olduğu gerekçesiyle şiddetli saldırılara uğradı ve özeleştirisini yaptı. İki yıl sonra tiyatrosu kapandı. 1939'da tutuklandı ve kesinlikle ortadan kayboldu.

Bütün yaşamı boyunca Natüralizme düşman olmasına ve sahneye koyma sanatında her zaman belli bir biçimleme geliştirmesine karşın, Meyerhold, 1914 yılında Sembolizmle ilişkisini kesmişti. 1905-1913 yılları arasında sembolist yazarlara (Alexis Remizov, Alexandre Blok, André Biely, Valeri Briousov) yakın olmakla kalmamış, aynı zamanda, onların, açık seçik göstermek yerine sezinletirmek için her sanatsal yaratıda bir gizem payı bırakmayı savunan düşüncelerini de paylaşmıştı. O dönemde geliştirdiği bir uzlaşım tiyatrosu anlayışı Valeri Briousov'dan kaynaklanmaktadır. Ona göre, her sanat bir uzlaşım ürünü olduğu için, bu uzlaşımardan bilinçli olarak yararlanmak ve, gerçekliği olabildiğince yeniden üretmek yerine bir biçimlemeyle (stylisation) yetinmek gerekmektedir. Meyerhold'un ilkesi de böyledir. Artık uzlaşım silikleştirilmedi, tersine vurgulandı. Tasarım uygulaması yerini bir genellenmenin ve simgelemenin sergilenmesine bıraktı. Bundan sonra dekor, natüralist tiyatrodaki olduğu gibi gerçekliğin canlandırılması olarak değil, bu anlayışa göre tasarlandı. Meyerhold, natüralist sahnelerde görülen yığılmanın yerine, armonisi çizgilerin ve renk lekelere, müzikal uyumunun ritmik hareketlerinden kaynaklanan bir kompozisyon istediğini belirtiyordu. Bu aslında, sembolist yazarların müziğe öncelik vererek resim ve müzik arasında kurdukları bilinen uyumlardan başka bir şey değildi. Böylece, 1905 yılında Stüdyo-Tiyatro'da sahneye koyduğu Gerhart Hauptmann'ın *Schlucht ve Jau* adlı oyunu için Oulianov'un yaptığı dekoru sedefli senfonisi (sedef senfonisi) olarak tanımlaması bir anlam kazanmaktadır.

MONTESQUIOU Robert de (Paris 1855 - Menton 1921). Adı ve kimi zaman da portresi (Whistler ve Boldini'nin yaptığı portreleri), 1890-1910 dönemi anılarının ayrılmaz parçalarıdır. Genellikle, sanata olduğu kadar genç sanatçılara da ilgi duyan, kendini aristokratik ve monden bir estetikte vermiş zengin bir kaçık izlenimi uyandırmıştır. Huysmans'ın *A Rebours* adlı romanının kahramanı Des Esseintes ve Proust'un *Yitik Zaman Peşinde*'indeki (A la recherche du temps perdu) Baron de Charlus için modellik görevi yaptı, daha doğrusu bu iki kişilik için esin kaynağı oldu. 1900'lerin Belle Epoque üslubu sembolist kuşağın kendisinden çok onun kişiliğinde belirginleşir. Bununla birlikte, yazın ve sanat çevrelerinde boy göstermekten başka bir şey yapmamış olduğunu da sanmamak gerek. İlk bir sanat koruyucusu olarak oldukça önemli bir rol oynadı: D'An-

nunzio'nun Aziz Sebastien Şehidi ile Fransız sahnesine gelişini ona borçluyuz. Güzelden almayan biri olarak kendisi de yazdı: *Les Arts ve les Arts et la Vie* adlı dergilerde yazdığı ve 1897 yılında *les Roseaux pensants* adıyla yayınlanan sanat yazıları; şiir kitapları; romanlar (büyük bir başarı kazanan *la Petite Demoiselle*, ve 1818'de *la Trépitation*). Ayrıca *les Pas effacés* adlı anılarını bıraktı.

MORICE Charles (Saint-Etienne 1860 - Menton 1919). Ortaöğrenimini Saint-Etienne ve Lyon'da tamamladıktan sonra, 1882 yılında Paris'e gitti. İlk *la Nouvelle Rive Gauche* dergisinde çalıştı. Verlaine'le dostluk ilişkileri kurdu ve kendisini yükselen yazın kuşağının umutlarından biri olarak gören Mallarmé ile tanıştı. 1889 yılında, çağdaşlarınca bir kuşağın amentüsü, Sembolizmin manifestosu olarak kabul edilen *la Littérature de tout à l'heure* yayınladı. 1890'da *Mercur de France* ekibine katıldı. Sonra, hayatın kendisi için maddi bakımdan daha kolay olacağını düşünerek Belçika'ya yerleşti (Brüksel, 1896). Dergi ve gazetelere yazarak hayatını kazanmayı denedi, ama ailesiyle birlikte yoksul hayat yaşamak zorunda kaldı. 1901 yılında Paris'e geri döndü. 1908'den itibaren Paris-Journal'de çalışmaya başladı, 1911'de yazın ve sanat sayfalarının yönetimine getirildi. Birinci Dünya Savaşı süresince kendini Alman düşmanlığı ve şovenizme kapıtdı.

PELADAN Joséphin, "le Sâr" (Lyon 1859 - Neuilly-sur-Seine 1918). Felsefe incelemelerine vurgun bir ailesi vardı. Hekim babasından içrek (ésotérique) öğretileri ve Doğu dinlerini öğrendi. Gizcilik ve mistisizme bağlı. Ömrü boyunca kendini büyücü (müneccim) sandı. Tiyatrodaki oynanmış gibi davranışları, kendisine yakıştırdığı kişiliğe uygun olarak giydiği çizimleri ve kadife yeleği yüzünden çağdaşlarının çoğunun alay konusu oldu. Wagner'in etkisinde kaldı. Özellikle de, mistik Gül + Haç (Rose + Croix) tarikatının canlandırıcısı olmaya çalıştı. Ama yalnızca Sâr Péladan (Sâr: Zerdüşt dininde "Mubıt", din adamı anlamında) olabildi. Paris sembolist çevrelerinde bu adla tanındı ve kendisine yandaşlar buldu. Gerçekten, resim sergileri düzenledi. İlk Gül + Haç sergisi (le Salon de la Rose + Croix) onun himayesinde, mart 1892'de, Durand-Ruel galerisinde açıldı. Birçok sembolist ressam yapıtlarını burada sergiledi, ve açılışı Ortaçağ kıyafeti giymiş olarak Sâr yaptı.

Péladan, yazar olarak, 1884'te *le Vice suprême* (Son Kötülük) adlı bir roman yayınladı. Bu romanda tam saf temizliği (iffeti) öğütüyordu. Kahramanı olan Prens d'Este (Este Prensesi), kocası kendisiyle zorla yattığı için cinselliği reddetmektedir. Bunun



. Sâr Péladan'ın Portresi: A. Séon

üzerine, teslim olmaksızın kendilerini kısırtarak erkeklerden öç almaya karar verir. Romanın kişilerinden biri olan büyücü (din adamı) Sâr Mérodak, bütün cinsel eğilimlerini yok edip, cinsel aşktan kaçınmayı öğretir.

Péladan'ın bir başka romanı *L'Androgyne* (Hünsa, 1891) yüzyıl sonu yazınının en önemli izleklerinden birini işler: Hünsa (hermafrodit). Romanda, açıkça sergilenmese de eşcinsellik eğilimi telkin edilmektedir. Péladan, bu yolla, cinselliğin boyunduruğundan kurtulmuş insanlık idealini dile getirmektedir. İki cinsi birden temsil eden, cinselliği belirsiz bir yaratığa sığır.

Péladan ayrıca, Wagner'e olan hayranlığını vurgulamak ve "Wagnercilik" adını verdiği kuramlarını uygulamak amacıyla mitolojiden esinlenen oyunlar da yazdı: *Le Fils de étoiles*, *Babylone*, *Oeudipe* ve *le Sphinx*, *la Prométhéide*. Sembolistlerin yaygınlaştırdıkları idealist tiyatronun örnekleridir bu oyunlar.

PICA Vittorio (Napoli 1864 - Milano 1930). Gazeteci. Fransız sembolistleri ve dekadancıları İtalya'da ilk tanıtanlardan biri oldu. *La Revue indépendante* döneminde Edouard Dujardin ve Félix Fénéon'la ilişki kurdu. Torino'da yayınlanan *la Gazzetta lette-*

ria'da, 1885 yılında, Verlaine üzerine bir dizi yazı yayınladı. 1898 yılında, *Litteratura d'eccezione* (Ayrıksı Yazın, Milano) adlı bir deneme kitabı yayınladı: Kitapta Verlaine, Mallarmé, Barrès, France, Poitevin ve Huysmans üzerine incelemeler yer almaktadır. Fransızca alıntılarının da yer aldığı bu incelemeler, en güncel Fransız yazını için bir ilginin belirtisidir, ama Pica bu konudaki çekincelerini de dile getirmektedir. Özellikle Mallarmé'nin kapalılığını ve Huysmans'ın aşırı öznelliğini eleştirmekte, ama bununla birlikte ikisinin de yapıtına karşı hayranlığını vurgulamaktadır.

Pica, sanat eleştiricisi olarak, 1900'den itibaren *Emporium* dergisini yönetti; 1895'te Venedik Bienali'ni kurdu ve 1910-1927 yılları arasında genel yazmanlığını yaptı. İtalyan ve yabancı sanatçılar üzerine birçok monografi yazdı.

QUILLARD Pierre (1864 - 1912). Şair. Arkadaşı Ephraim Mikhael'le birlikte *la Pléiade é* dergisini kurdu. Ama önemi daha çok, tiyatro eleştirmenliğinden ve sembolist tiyatro kuramcılığından kaynaklanmaktadır. Öte yandan, oyunlarından ikisi sembolist sahneleme yöntemine göre sergilendi: *la Fille aux mains coupées*, 1891 yılında, Paul Fort'un Sanat Tiyatrosu'nda; diyalog-şii *l'Errante*, mayıs 1896'da Théâtre de l'Oeuvre'de.

Ömrü boyunca toplumsal ve siyasal sorunlara tutkuyla ilgi duydu. Özellikle, Dreyfus'un özgürlüğüne kavuşması için bütün gücüyle çalıştı, sonra İnsan Hakları Derneği için çalıştı, yüzyıl sonunda Rus devrimcilerinin düşüncelerini yaydı. 1893 yılında İstanbul'a gitti ve burada 1896 yılına kadar öğreticilik yaptı. 1897 yılında *l'Illustration* adına Türk-Yunan savaşını izlemek üzere İstanbul'a döndü. Camille Mauclair'in yazdığına göre, "Düşe adanmış izlenimi uyandıran bir yaşamı toplumsal eyleme harcayarak, vaktinden önce" Neuilly'de öldü.

Tiyatroya ilişkin düşüncelerine gelince: Bunlar, Natüralizmin reddine ve sözün telkin edici gücüne dayanırlar. Ona göre, tiyatro bir düş bahanesi olmalı ve dekor Söz'den doğmalıdır. Pierre Véber, *la Fille aux mains coupées*'hin oynanışı sırasında, *la Revue d'art dramatique*'de yayınladığı eleştiride, bu oyunu, "en kapalı Sembolizm"ın örnekleri arasına soktu. Pierre Quillard tutkunu olduğu tiyatro tarzı hakkında şunları söylemektedir: "Dramatik olanakların tam anlamıyla basitleştirilmesi; önsahnenin bir köşesinde bulunan bir okuyucu (yorumcu) sahneyi, dekoru ve oyunun akışını açıklar. Ağırlık lirik sözdedir. Tiyatro, yerini diyaloglu bir üzsöze (déclamation), bir tür şiirsel bezeklemeye bırakmak için, adeta tamamen ortadan kaybolur. Maeterlinck bu kadar ileri gitmiyor."

RACHILDE (Château-Lévêque, 1860 - Paris 1953). Gerçek adı Marguerite Eymery idi. Périgueux yakınında, babasının ailesinin işlettiği bir yurttukta doğdu, hareketli bir çocukluk yaşadı. Babası subay olduğu için bir garnizondan öteki garnizona dolaşıp durdu. Bu göçebelik babası ordudan istifa edip aile topraklarına dönünceye kadar sürdü. Bu sırada on iki yaşındaydı. Bir süredir öyküler yazıyordu. Rachilde takma adını alarak öykülerini yavaş yavaş bölgesel gazetelerde yayınlamaya başladı. Ama bu taşralı kızın bütün amacı Paris'te başarılı olmaktı. 1878 yılında Paris'e gitti. İki yıl sonra yayınlanan bir roman onu üne kavuşturdu: *Monsieur de la Nouveauté*. Bu sırada Sembolist çevrelerle ilişki kurdu; serbest ama bağimsız ve sakımlıydı; güzelliğiyle de ünlenmişti. 1889 yılında Alfred Valette'le evlendi. Bu evlilik onu *Mercure de France*'in yazısına ortak etti.



Rachilde'in Portresi: H. Bataille

Birçok roman, öykü ve oyun bıraktı. O dönemin birçok yazarı onun yeteneğinin övgüsünü yaptı. Örneğin, Francis de Miomandre, 1903 yılında, *l'Art Moderne* dergisinde yayınlanan yazısında yapının özgünlüğünü selâmlamaktadır : "Bir gün, *l'Animal*'ın hayran olmaya değer bir kitap, *la Tour d'Amour*'un olağanüstü çözümlenmiş bir başarı, *Hors-nature*'ün lirizmin çılgın soluğuna sahip bir şiir olduğunu ve *la Sanglante Ironie*'nin ölümün en dokunaklı, en şiddetli, en dayanılmaz ürpertisini içerdiğini kabul etmemiz gerekecektir." Ve yazar, Rachilde'in yapının bazı temalar bakımından Sembolist yazının içinde yer aldığını üstü kapalı bir şekilde belirttikten sonra yazısını şöyle sürdürüyor: "Bir yazar böylesine dört kitabı, ve daha başkalarını, ve tiyatroyu

sunu, ve son derece acımasız bir idealist ironiyi içeren bunca öyküyü imzalayınca, güçbeğenirlerin edebî tercihleri arasında, bütün bu iradeyi, ruhun kuruluşunu, düşü ve ölümü yürekten seven yazarların ortasında ayrı bir yer tutmak hakkına sahip olduğunu ileri sürebilir."

REINHARDT Max (Viyana yakınlarında Baden 9.9.1873 - New York 30.10.1943). Tiyatro ile çok erken ilgilendi ve on yedi yaşında oyunculuğa yöneldi. Bu sırada, Berlin'deki *Deutsches Theater*'in yöneticisi Otto Brahm'la tanıştı; Brahm onu topluluğuna aldı (1892-1893). Sonra, özellikle ustasının Natürallizminin etkisine karşı çıkarak kendisi sahneye koyuculuğa girişti. Kendisi tiyatro yönetmeni olup 1905 yılında *Deutsches Theater*'i satın aldı, ve buna, 1906 yılında, Strindberg'in içtenci tiyatro düşüncesinden esinlenerek bir deneme sahnesi ekledi: *Kammerspiele* (Oda Tiyatrosu) böylece gerçekleşti. Savaşın sonra, Berlin'de, yapımı mimar Hans Poelzig tarafından gerçekleştirilen, kitle gösterilerine uygun geniş bir tiyatroya daha sahip oldu: Açılışını kasım 1919'da Aiskhylos'un *Oresteia*'sı ile yaptığı bu *Grosses Schauspielhaus* adını taşıyan tiyatrodan 1920 şubatında Romain Rolland'ın *Danton*'unu sahneledi. Ama Berlin'de elde ettiği sonuçlardan hayal kırıklığına uğradığı için, buradaki tiyatro kuruluşlarını bırakıp Avusturya'ya döndü. 1920 yılında, Salzburg'da, Hofmannsthal'in katedralin içavlusunda sahnelediği *Jedermann* adlı oyunuyla ünlenecek olan festivalin temelini attı. 1932-1937 yılları arasında yabancı ülkelerde birçok turneye katıldı. Bu turnelerden birinde, 1933 yılında Paris'e gelip Pigalle Tiyatrosu'nda Johann Strauss'un *Yarasa*'sını sahneledi. 1937 yılında kesin olarak yerleştiği A.B.D.'de tiyatro çalışmalarını sürdürdü ve bu ülkede öldü.

"Sahnenin büyücüsü" olarak anılıyordu. Hiç kuşkusuz tiyatrodan bütün yeni teknik olanakları, biraz da "gözbağcı" gibi kullandı: Özellikle hareketli sahneyi kabul ettirdi; ışık ve ses etkilerini altüst etti. Buna karşın onu şu ya da bu akımın içine yerleştirmek zordur. Biricik amacının düşlere gerçeklik kazandırmak olduğunu ileri sürerek kendini bütün sistem anlayışlarına karşı korudu. 1924 yılında, ister oyuncu, ister seyirci olsun tiyatroyu seven herkesin tiyatrodan "uyuşturucudan başka hiçbir şeyin veremeyeceği coşku ve esrime"yi aradıklarını söylüyordu.

Sembolist tiyatronun, ya da daha çok, genel olarak Almanca konuşan ülkelerde kullanılan deyimle yeni-romantik tiyatronun ateşli yandaşıydı. Henüz Otto Brahm'ın topluluğunda oyuncu iken, Martin Zickel ve Paul Martin'in çevresinde *Sezessionstheater*'in çalışmalarına katılmış ve 1898 yılında Berlin'de (Schiffbauerdamm) sahnelenen, Maeter-

linck'in *Pelléas ve Mélisande*'sında oynamıştı. 1902 yılında Oscar Wilde'in *Salome*'sinden sonra bu oyunu 1903 yılında kendisi sahneye koymuştu. Bu yıl aynı zamanda Hofmannsthal'e olan tutkunluğunun başlangıcıdır: 1903 yılında, Sembolizmle ilişkisinde bir dönüm noktası oluşturacak olan *Elektra*'yı sahneye koydu. Sembolist hareketin temsilcilerinin tutkularına denk düşen çalışmasından birkaç belirleyici özellik çıktı: Özellikle pantomimin katılmasıyla oyuncunun oyununun biçimlenmesi; ayrıntıyı soyut genelliğe yükseltme arzusu; natüralist "hayat kesiti"ni reddetme istenci. Elektra hayvanlığın simgesi oluyor, bütün insansal kişilikten uzaklaşıp tepeden turnağa kin ve öç kesiliyor. Işıklandırma simgeleri belirginleştiren özel etkilere ulaşıyor: Örneğin, Elektra'nın her görünüşünde, bir incir ağacından gelen ışık yere yönelmekte ve kan birikintilerini simgelemektedir.

Son sahneye koyma girişimi tam anlamıyla yeni-romantiktir: 1906 yılında, Hofmannsthal'in *Oidypus ve Sfenksi*., Max Reinhardt daha sonra, başta Shakespeare olmak üzere klasik yazarlara ağırlık verdi. Bununla birlikte, Avrupa sembolist hareketinde yer alan yazarlar gözdesi olmayı sürdürdüler: Her zamanki gibi Maeterlinck (*Aglavaine ve Selysette*, 1907; *Mavi Kuş* -l'Oiseau bleu-, 1912) ve Hofmannsthal (*Deli ve Ölüm* -Der Tor und der Tod-, 1908; *Jedermann*, 1911), ama aynı zamanda Strindberg ve Knut Hamsun.

Max Reinhardt uzun süre sembolist yazarların salık verdiği sahne olanaklarından yararlandı. Örneğin, Maeterlinck ve Hofmannsthal'in istediği gibi, seyircileri bir olağanüstü evrene, tinsel yaşama götürmek için, şiirsel sözün ve müziğin telkin gücü, ya da renkli ışık kullanılması. "Gündelik yaşamın boğucu-luğu"nu unutturmaya yönelik temel düşüncelerine varınca kadar, gerçek dışında, toplumsal kaygılara doğrudan doğruya söz konusu olmadığı bir iddealde, duyuların esrimesindeki estetik zevkte sembolist eserler bulunmaktadır.

ROINARD Paul-Napoléon (Neufchâtel-en-Bray, 1856 - ?) Ortaöğrenimini Rouen'da tamamladıktan sonra Paris'te Güzel Sanatlar Okulu ve Tıp Okulu'na yazıldı. Şair ve oyun yazarıydı. Bohem yaşantısı sürdü. 1886'da *Nos Plaies* adlı bir şiir kitabı yayınladı, sonra Montmartre'deki *le Chat noir* kabaresinden çıkmadığı için *la Butte* derneğini kurdu. Daha sonra *la Revue septentrionale* ve *Essais d'art libre* adlı dergileri yönetti. Anarşist hareketlere karıştığından kuşkulandırdığı için 1895 yılında Paris'ten ayrılıp Brüksel'e sığındı. Bu kenitte iki yıl kaldı. Dönüşünde bir şiir kitabı yayınladı: *La Mort du rêve* (Mercure de France édit., 1902).

SCHURE Edouard (Strasbourg 1841 - Paris 1929). *le Drame musical* (1875) ile Wagner'i Fransa'ya tanıtan ilk etkenlerden biri oldu. Çünkü bu denemenin ardından gelen ve özel olarak Wagner'in yapıtını konu alan ilk kitap, Judith Gautier'nin 1882'de yayınlanan kitabı olacaktır. Mallarmé'den başlayarak bütün sembolist kuşak bu keşiften dolayı Schuré'ye borçludur. Ama basit bir müzik tarihçisi değildi. Dönemin düşünce akımlarını da etkiledi. Mistik incelemelerin yeniden başlamasına neden oldu. 1889 yılında yayınladığı *les Grands Initiés* (Perrin, Paris) adlı kitapta, tinselci felsefeden yola çıkarak, Bilim ve Din arasındaki karşıtlığa olan kesin inancıyla, çağdaş düşüncenin bunalımını aşmaya çalışır. Bunun dışında şiirler, oyunlar ve romanlar yazdı. Bunlardan biri olan *l'Ange et Sphinge* (Perrin, Paris, 1897) sembolist yazın ve resmin en önemli temalarından birini getirir: Erkeği kendi içgüdülerine boyun eğdirmeye çalışan, aynı zamanda hem melek, hem baştan çıkartıcı olan kadının çift kişiliği.

SCHWOB Marcel (Chaville 1867 - Paris 1905). Yüzyıl sonunun en olağanüstü, en kültürlü insanlarından, en etkili eleştiricilerinden ve en tuhaf yazarlarından biriydi. Buengin bilgili insan, aynı zamanda hem argoyu (1889), hem Grek kibar fahişelerini (*Plangôn et Bacchis*), Hristiyan efsanelerini ya da Anglo-Sakson yazını (Shakespeare, Defoe, Poe, Stevenson) inceleyebilecek yeteneğe sahipti. Öykü kitaplarında (*le Coeur double*, ve *Roi au masque d'or*, *Vies imaginaires*) mizah, fantastik, ince bir kö-tülük eğilimi ve ironi göze çarpar. *le Livre de Monelle* (1894) adlı romanı, sembolist duyarlığın bütün özelliklerinin özeti olarak kabul edildi ve *le Mercure de France*'la ilişkisi olan aydın gençlik üzerinde derin bir etki yaptı.

STANISLAVSKI Constantin (Moskova 1863 - Moskova 1938). Asıl adı Constantin Sergueievitch olan Stanislavski, sırma iplik dokumacılığında yeni bir yöntem bulduktan sonra özgürlüğünü kazanıp iyice zenginleşen bir toprak kölesinin beginci kuşaktan torunudur. Alexeiev'ler XIX. yüzyılda dokuma fabrikalarının başında bulunacaklardı.

Genç Constantin lise sıralarında oyunculuğa başladı. 1885 yılında, babasının fabrikasındaki büroda çalışırken İmparatorluk Tiyatroları Okulu'nun giriş sınavını kazandı. Burada uygulanan drama öğrenimini dayanılmaz bulduğu için, üç hafta sonra ayrıldı. Başta Lyon'a olmak üzere, tekstil ticareti için Fransa'ya birçok yolculuk yaptığı için, tiyatroları izlemek olanağı buldu ve aklına Paris Konservatuvarı'na girmek geldi. Ancak konservatuvar yabancı öğrenci almadığı için, kendisine dinleyici olarak ders-

leri izlemek izni verildi. Ama bu yeni bir hayal kırıklığına yol açtı. Bunun üzerine Rusya'ya dönüp Sanat ve Edebiyat Derneği'nin tiyatro topluluğuna oyuncu olarak girdi. Aynı zamanda sahneye koyuculuğa da başladı: 1891 yılında, Léon Tolstoy'un yeni oyunu *Eğitimin Meyveleri*'ni sahneye koydu.

Böylece, aldığı takma adla Stanislavski'nin tiyatro yaşamı başlamış oldu. Başarılı yazar Vladimir Nemirovitch-Dantchenko ile birlikte, 1898 yılında, Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurdu. Repertuarları başlangıçta Natüralizme yönelikti (Çehov, Gorki). Sonra sonra, 1904 yılında *Jules Cesar* ile Shakespeare'e geçtiler. Bunu, Stanislavski'nin daha önceki estetik anlayışından ayrıldığı izlenimini veren üç oyun izledi: Knut Hamsun'un *Hayat Dramı*, Leonid Andreiev'in *İnsan Hayatı* (1908) ve gene 1908 yılında, Maeterlinck'in *Mavi Kuş*'u. Rusya'da oynamak üzere sık sık davet edilen Isadora Duncan aracılığıyla Gordon Craig'in düşüncelerini öğrendi ve onu *Hamlet*'i sahneye koyması için Moskova'ya davet etti. Ne yazık ki, çeşitli güçlükler yüzünden, Shakespeare'in oyunu ancak 1911 yılında temsil edilebildi, ve Stanislavski, tiyatroya ilişkin kendi düşüncelerinin Gordon Craig'inkilerden oldukça uzak olduğunu farkettiler. Bunun üzerine, özellikle oyuncu eğitime ve Stanislavski yöntemi adı verilen yöntemi geliştirmeye ağırlık verdi. Bu yöntem, her şeyden önce, gerçek hayatı sahneye getiriyordu; oyuncu, dış biçimleri kopya etmek değil, fakat canlı varlık gibi davranmak zorundaydı. Yöntem, basit benzerlikler yerine gerçek gerçekliği araştırmayı savunuyordu. Bu düşüncesini ölünceye kadar korudu.

Avangard deneymeler karşısında ve gerçekçi denilen bir sanatın geliştirilmesi amacı doğrultusunda, 1932 yılından itibaren, Sovyetler Birliği'nde kendisine sağlanan destekler, eski dönemdeki çeşitli deneylerini gölgeledi. Sırtına bir natüralist ya da realist etiketi kesinlikle yapıştırıldı. Bununla birlikte, Maeterlinck'in *Mavi Kuş* temsiline de gösterdiği gibi Sembolist bir evreden geçmiştir Stanislavski: Telkin edici taslakları uygulamak amacıyla kılı kırk yaran doğallıkta tabloları reddetmişti. Ressam Egorov periler âlemini aktarmak için bir stilize dekor gerçekleştirmişti. Bir gerçekliğin yeniden yaratılması değil, oyunun havasına denk düşen bir gerçekdışlığın canlandırılması söz konusuydu. Bu amaçla, sahneye koyuşta bütün yeni olanaklardan yararlanılmıştır: Döner sahne, makine ve ışık olanakları.

Natüralist yeniden üretimden telkin edici stilizasyonlara kadar her türlü sahneleme yöntemini denediğini bizzat kendisi söylemiştir. Ama dönemin beğenisine küçük bir ödün olan ve kendi iç gereksinimini karşılamayan Sembolizmin çekiciliğinden kısa zamanda kurtulmuş olduğu da bir gerçek. Sanat Ti-

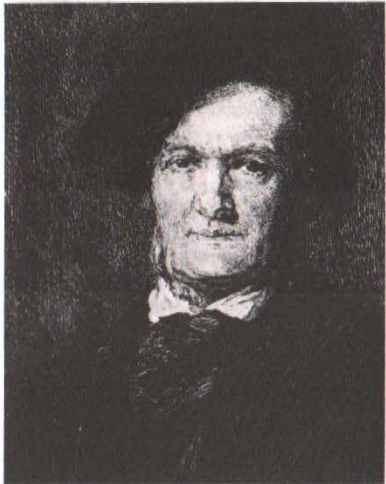
yatrosu'ndan eski öğrencisi Meyerhold'u destekleyen ve onunla birlikte 1905 yılında Sanat Tiyatrosu'na ek bir laboratuvar kimliğinde olan Stüdyo-Tiyatro'yu kuran Stanislavski, çok belirgin düşünce ayrılıkları nedeniyle ona kesinlikle karşı çıkmak zorunda kaldı: Stüdyo'nun, gerçekçiliğin ömrünü doldurduğu ve sahnede usdısını yansıtmak gerektiği düşüncesini ilke kabul etmesini eleştirdi.

Meyerhold da kendi açısından, kendisini Stanislavski'den ayıran şeyin ne olduğunu uzun uzun açıkladı. Örneğin, 1926 yılında, 1898-1908 yılları arasında Sanat Tiyatrosu'nda uygulanan sahneleme yöntemlerinden vazgeçti ve, ustasının, dekordan oyuncunun oyun tarzına kadar, temsil edilen her şeyin gerçek olmasını savunan temel ilkesini suçladı. Ona göre, bu ilke yüzünden, oyunun kendi ritmi unutulmuş, oyuncuya hiçbir imgelem payı tanınmamış ve seyircinin elinden her türlü düş olanağı alınmıştır. Stanislavski'den yalnızca, yeni anlatım biçiminden yararlanmamış olmasına karşın, Sanat Tiyatrosu'na ruhsal durumlar tiyatrosu ününü sağlamış olan Çehov sahnelemelerini anımsamak istemektedir.

Bununla birlikte, Stanislavski, aralarındaki düşünce ayrılıklarına karşın, 1938 yılında, Meyerhold'un Sovyet yöneticilerinin gözünden düşmüş olduğu bir sırada, tiyatrodaki kendini devam ettirebilecek kişinin ondan başkası olmadığını ölüm döşeginde açıklamıştır.

WAGNER Richard (Leipzig 1813 - Venedik 1883). Wagner'in Sembolist bir besteci olduğunu ileri sür-

Richard Wagner'in Portresi: Lenbach'ın tablosundan.



mek tuhaf olur. Buna karşılık, Wagner ve Wagnericiliğin adını anmadan Sembolizmi yeterince anlatmak olanaksızdır. Baudelaire, Verlaine, Mallarmé ve daha başkalarının Wagner'e olan hayranlıklarına değindik. *la Revue wagnérienne* gibi bir derginin Sembolizmin en büyük kürsülerinden biri olduğunu biliyoruz. Başka? Bilindiği gibi, Wagner, Meyerbeer'in "büyük opera"sına göre tanımlanırsa da, en büyük gelişim ve katkısı, Avrupa'nın en büyük söylencelerini besteleyip sahneye getirmek olmuştur. Nietzsche'nin de gayet iyi belirttiği gibi, trajik kaynağa (trajedi kaynağına) dönüşü, sembolist yazın, demek ki Wagner'e borçludur. Bunun sonucu olarak Wagner'in dramaturji ilkeleri ve "bütünsel" tiyatro düşü, sembolistler tarafından kabul edildi: Bayreuth'te, atmosfer tiyatrosu yapmak ve tamamen içsel bir eylem uğruna olaysaldan vazgeçmek öğrenildi. Nihayet, Wagner'in kahramanlarının özelliklerini tam anlamıyla belirleyen ikili nitelik: Ahlâk bozukluğu ve saflık, günahın kaçınılmazlığı ve anlık özlemi; kendisi de Avrupa Romantizmi'nin bir mirası olan bu ikili nitelik, giderek, sembolist tiyatro kahramanlarının ayırtedici simgesi haline geldi: Lulu ya da Méli-sande, Kundry'nin torunlarıdır.

Hiç kuşkusuz, bilindiği gibi resmî bir besteci durumuna gelen Wagner, sembolistlerin kendi yandaşları olduklarını öğrenseydi epeyce şaşırırdı: Baudelaire kibarca kendinden uzak tutmamış mıdır hiç duraksamadan? Ama sembolistlerin Wagner'in de paylaştığı bir kaygıları vardı: Sanata Romantizmin yitirdiği bir anlık ve kesinlik verme istenci.

WYZEWA Teodor de (Kalusik, Polonya 1862 - Paris 1917). Rus baskısından kaçmak için 1836 - 1859 yılları arasında Fransa'ya göçen, daha sonra 1879 yılında bu ülkeye yerleşen bir Polonyalı doktorun oğludur. Fransız eğitimi aldı. Bakaloryayı Beauvais kolleğinde aldıktan sonra, Yüksek Öğretmen Okulu giriş sınavlarına Louis-le, Grand Lisesi'nde hazırlandı. Sözlü sınavlarda başarısız olunca, Douai Edebiyat Fakültesi'ne girdi ve burada Paul Adam'la tanıştı. 1882 yılında, Châtellerault'da felsefe öğretti, sonra Paris'e gidip özel dersler vererek yaşamaya çalıştı. Edouard Dujardin'le tanışması ona yazın dünyasının kapılarını açtı. Dujardin sayesinde *la Revue indépendante*'a katkıda bulundu ve bu dergide kasım 1886 - aralık 1887 tarihleri arasında etkin bir rol oynadı. Dergi ve gazetelerde sayısız makale yazdı, Rus ve Alman yazarlarından çeviriler yayınladı ve sembolist akımın perde arkasından yöneticisi oldu. 1913 yılında Fransız vatandaşlığına geçti. Edebiyat basınının bir "yerleşik yabancı"nın beğenilerinin etkisinde kalmasını kabul etmek istemeyen Charles Maurras ve *l'Action française*'in saldırılarına hedef oldu. Doktorunun tavsiyesi üzerine kullanmaya başladığı morfine alıştı ve yüksek doz nedeniyle 8 Nisan 1917 tarihinde öldü.

la Vogue'ün temmuz 1886 sayısında yazdığı bir yazıda Mallarmé'nin şiirini "telkin edici" olarak tanımladı ve sembolist estetiğin ilkesini açıkladı: Ona göre bu estetik, "düşünceleri dile getirmek ve aynı zamanda bu düşüncelerin heyecanını telkin etmek"ten kaynaklanmaktadır.

En önemli dergiler ya da örgütler

Aşağı yukarı aynı düşünceleri paylaşan ve yazdıklarını yayınlayacak bir dergi ya da gazete bulamayan gençler topluluğunun önünde bir tek çare vardır: Kendi gazetesini kurmak! 1885 - 1900 yılları arasında, sembolist kuşak toplulukları da aynı şeyleri yaşadı. Sembolist kuşak kendini kanıtlayacak yaşa gelmişti, ama bütün köprü başlarını ağabeyler tutmuştu ve bunları yerlerinden oynatmıyordu. Bunun üzerine kendi yayın olanaklarını kendisi yarattı. Çoğu kısa ömürlü olan bir yığın dergi dört bir yanda yayınlanmaya başladı. Sembolist akımı etkin duruma bu dergiler getirdiler Avrupa'da, ve bu sayede Japonya'ya bile ulaştılar.

Hiç kuşkusuz aralarında bir uyum yoktu. Başlangıçtaki *le Décadent* gibi gazete boyutundan *le Mercure de France* gibi güvenilir dergilere kadar uzanıyorlardı. Ama aralarından çoğunun bir ortak düşüncesi vardı: Hem siyasal, hem de yazınsal alanda yerleşik değerlerin reddi. Bundan dolayı ve yalnızca *la Revue blanche* değil birçok çevrede, başta Natüralizm olmak üzere daha önce bilinen sanat ve yazın akımlarına karşı bir muhalefetle birlikte, anarşist düşüncelere karşı bir duygu-dışlık oluştu. Bilimin her şeyi yönetmek savlarına karşı, dönemin gençleri ruhsal ve tinsel gereksinimlerini dile getirdiler. Anababalarının içinde debelendikleri havailiklere, anlık'ın (müdrikenin) zevkleriyle karşı çıktılar.

Bunun sonucu olarak, ortaya kaçınmadıkları (hattâ biraz da buna çanak tuttular) bir tehlike çıktı: Kendi içine kapalı ve yerleşik kurumlarla ilişkisini kesmiş bir hayat. Bütün bu yayınlar pek ender olarak geniş kitleye ulaşabiliyordu. Geniş kitle, dönemin ayrıksıları olan dekadantlarla yalnızca alay ediyordu! Çünkü bu yayınların hayranlık beklentilerini (Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam) gülünç buluyordu. Bütün ülkelerde durum aynıydı, öyle ki, her ne pahasına olursa olsun özgünlükleri kanıtlama istenci, sembolistleri çoğu zaman kışkırtıcı bir estetizme, bir dandizme ve kendi içine kapalı (hermétisme) bir yalnızlığa götürüyordu. Güzellik tapıncının ve mistik ya da içrek öğretilerin sembolist çevrelerde yandaş bulması bir rastlantı değildir.

Bu küçük dergilerin olağanüstü zenginliğini bugün daha iyi kavırıyoruz. Bizi şaşırtan, daha çok, dönemin büyük basınının, sembolistler tarafından havaî ve çıkarıcı olarak tanımlanan, suçlanan bir büyük basının horgörüsü. Hiç kuşkusuz bu küçük dergiler de aşırılıklardan uzak durmuyorlardı. Sövgülerinde olduğu gibi övgülerinde de yaygaracı bir dil kullanıyorlardı, ve kışkırtı, ayrışılık, yürürlükteki kurallara uzak durma kaygısı, kimi zaman tumturaklı ya da tamamen yapay bir üslûpla sonuçlanıyordu. Aslında bunlar pek önemli değil! Buna karşılık, büyük bir düşünce kaynaşması, tartışmalar ve cesaret söz konusu! Gerçekte, bunlardan, bugün biraz da öncü olarak tanımladığımız şey doğdu. Düşük baskılarıyla, günümüzün sanatsal ve yazınsal dergilerinin, bir topluluğun kendi varlığını sürdürmek ve düşüncelerini dile getirmek için yaslandığı dergilerin, özerkliklerini keşfettiler.

Bu yayınların yanısıra, bazı örgütler de (XX'ler Topluluğu, Gül + Haç tarikatı), özellikle resim alanında olmak üzere, Sembolizmin yayılmasında belirleyici bir rol oynadılar.

APOLLON. Bu dergi Saint-Petersbourg'da 1909 - 1917 yılları arasında yayınlandı. Aylık (yılıda on sayı ve bir *Edebiyat Yıllığı* eki) olarak yayınlanan dergide sanat yazıları ve resimler yayınlanıyordu. Rus Sembolizmi'nin sözcüsü oldu (Brioussov, Ivanov, Bolak, Annenski, Tchoulkov'un katkılarıyla). 1914'ten önce, başta Akmeizm olmak üzere Sembolizme karşı çıkan akımlara sayfalarını açarak biraz yön değiştirdi.

Die BLATTER FÜR DIE KUNST (Sanat için-Sayfalar; Sanat Defterleri). Stefan George'un kurduğu bu dergi 1892'den itibaren yayınlanmaya başladı. Başlangıçta satışa çıkartılmıyor, Stefan George'un dost çevresinde dağıtılıyordu. 1919 yılına kadar yayını sürdürdü. Katkıda bulunanlar arasında (özellikle şiirleriyle) Dauthendey, Gérardy, Gundolf ve Hofmannsthal vardı. Bunların yanısıra Baudelaire'den çeviriler.



Yedinci Halka için başlık sayfası. "Blätter für die Kunst" yayınevi. 1907

le CENTAURE. (Santor). Bu dergi kendisini "Üç aylık Sanat ve Edebiyat Derlemesi" olarak tanıtıyordu. 1896 yılı boyunca yayınlandı. *Mercure de France*'in yazarlarından germanist Henri Albert tarafından yayınlanıyor, Pierre Louys, Henri de Régnier, André Gide, Paul Valéry katkıda bulunuyordu. Jacques-Emile Blanche, Albert Besnard, Félicien Rops'un, vb., resimlerini yayınladı.

la CONQUE. (Kavkı). Pierre Louys'un kurduğu bu dergi, mart 1891 - 1892 arasında ancak on bir sayı yayınlandı. Katkıda bulunanlar: André Gide, Maurice Maeterlinck, Camille Mauclair, Charles Morice, Paul Valéry, vb. Şiir dergisiydi, sekiz sayfa yayınlanıyordu.

le DECADENT. Aralık 1887'ye kadar *Décadent littéraire et artistique* adını taşıyan bu dergi, 1889'a kadar yayınlandı. Anatole Baju tarafından kuruldu. Derginin ilk sayısında (1886) Baju tarafından sapta-
nan anti-burjuva programı, Huysmans'ın *A Rébours* adlı romanının kahramanı *Des Esseintes*ten yararlanmaktadır: "Modern insan bir bikkındır. İsteklerin, duyarlıkların, beğeninin, lüksün, hazların incelenmesi; nevroz, isteri, morfinmanlık, bilimsel şarlatanlık, aşırı Schopenhauer'cilik... toplumsal evrimin habercileridir bunlardır." *Le Décadent*, gösterişli bir bohem yaşantısında, yerleşik sanat ve yazına karşı çıkan, dilde

olduğu gibi kılıkta da ne pahasına olursa olsun özgünlüğü iş edinen Paris sanat çevrelerini bir araya getirdi.

ECRITS POUR L'ART (Sanat için Yazılar). Derginin 1887 - 1906 arasında, René Ghil ve Gaston Dubédat yönetiminde yayınlanan ilk dizisinde sembolist kuşak yer aldı. İkinci dizi, René Ghil'in "Enstrümantalist" adını verdiği okula doğru evrimini izledi.

ENTRETIENS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES (Siyasal ve Yazınsal Söyleşiler). Henri de Régnier, Paul Adam, Georges Vanor, Bernard Lazare ve Francis Vielé-Griffin'in kurdukları bu dergi, 1890-1893 yılları arasında, Edmond Bailly yayınevi tarafından yayınlandı. Dergide mistisizm ve gizlilığe karşı bir ilgi görülür, ama dergi bütün sembolist görüşlere hiçbir ayrıma başvurmaksızın yer vermiştir. Saint-Pol Roux, Mallarmé ve Dujardin dergiye katkıda bulunmuşlardır.

L'ERMITAGE. Nisan 1890'da kurulan bu dergi 1906 yılının sonuna kadar yayını sürdürdü. Başlangıçta derginin belli bir programı yoktu, ama sembolistler etkin bir katkıda bulundular. Sembolist akımın desteklenmesi 1895'e kadar sürdü. Mart 1891'de yönetici olarak atanan Henri Mazel, Remy de Gourmont, Rachilde, Gide, Maeterlinck, Valéry ve Saint-Pol Roux'un metinlerini yayınlamıştı. Mazel 1895'te istifa edince, yerine yönetime Edouard Ducoté geldi. Bununla birlikte, dergideki yönelim değişikliği, 1897 yılında, yazı kurulu yazmanlığına Jacques des Gachons'un gelmesiyle gerçekleşti. Bunun üzerine dergi Sembolizmden uzaklaşıp, bağdaşık bir ekiple Natüralizme yöneldi.

L'IDEE LIBRE (Özgür Düşünce). Her şeyden önce yazınsal ve yabancı yazınlara açık olan (Alman romantiklerinin yeniden keşfi, Shakespeare, Keats ve çağdaş Rus edebiyatına ilişkin yazılar) bu dergi nisan 1892 - aralık 1895 arasında aylık olarak yayınlandı. 1866 - 1897 arasında Emile Besnus tarafından yönetilen dergiye Paul Adam, Hermann Bahr, Paul Claudel, Paul Fort, Jean Lorrain, Henri Mazel, Henri de Régnier, Edouard Schuré katkıda bulundu.

LITERATORUL. Dergi 1880 yılında, genellikle ilk sembolist olarak kabul edilen ve özellikle şair Tudor Argheşi'yi destekleyen Macedonski tarafından kuruldu.

le MERCURE DE FRANCE. 1889 yılında Alfred Valette ve aralarında Jules Renard, Louis Dumur,

sonra Remy de Gourmont olmak üzere bir yazar topluluğu tarafından kurulan bu dergi, ilkin, 1886 yılında Rodolphe Darzens'in kurmuş olduğu *La Pléiade*'i sürdürdü. Derginin arka kapağında, *la Pléiade*, ikinci yıl", okunuyordu. Dergi daha çok natüralist eğilimliydi. Otuz iki sayfalık fasiküller olarak yayınlanıyordu. Daha sonra her sayının sayfaları arttı, Sembolizmi desteklemesi giderek belirginleşti. Bu destek 1895'e kadar sürdü.

Bir yıl sonra *le Mercure de France*, Pierre Louys'un *Aphrodite* romanını, daha sonra Nietzsche çevirilerini yayınlayan bir yayınevine dönüştü. Böylece, İkinci Dünya Savaşı sırasındaki kesinti dışında, 1945 sonrasına uzanan bir gelişim dönemi başlamış oldu.

Remy de Gourmont'un *Promenades littéraires* içinde yazdıklarına göre, bu dergi, aynı dönemde yayınlanan elli kadar dergi ya da gazete arasında, sembolist kuşak için, "yeni edebiyatın bireşimi değilse bile toplandığı yer"di.

MIR ISKOUSSTVA (Sanat Dünyası). 1889 - 1904 yılları arasında yayınlanan bu resim ve edebiyat dergisinde, egemen durumda olmamalarına karşın, sembolist eğilimler yer almak olanağı buldular. Diaghilev ve Leon Bakst'in yönettiği derginin başlıca amacı, Moskova ve Petersburg sanat çevreleri arasında ilişki kurarak yeni eğilimleri birleştirmekten ibaretti.

le MODERNISTE. Georges-Albert Aurier'nin yönettiği haftalık dergi. 1889'da sekiz sayı yayınlandı. Dergiyi katkıda bulunanlar: Saint-Pol Roux, Charles Morice (Yazar); Gauguin, Bellenger, Julien Leclercq, Rambosson (ressam, sanatsever).

De NIEUWE GIDS (Yeni Kılavuz). Willem Kloos'un kurduğu bu Hollanda dergisi, Sembolizmin yayılmasında (1885 yılında Barrès'in "Telkin edici yazın" üzerine bir makalesini yayınladı) ve *Van Nu en Straks* adlı Belçika dergisinin çevresinde toplanan Flamen hareketi üzerinde etkili oldu.

la NOUVELLE RIVE GAUCHE (Yeni Sol Kıyı). 1882 kasımında yayınlanmaya başlama dergi, nisan 1883'te *Lutèce* (Paris'in eski adlarından biri) adını aldı. 1886'ya kadar yayını sürdürdü. Gazete boyutlarında haftalık bir dergiydi. Bütün eğilimlere açık olup sembolistlerin de katkılarını kabul ediyordu. Tiyatro sütununda Willy yazıyordu. Paul Adam, Rachilde, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin'in katkılarının yanı sıra Jules Laforgue'un *les Complaintes*'ini yayınladı. Léo Trézenik'in yönettiği derginin yazı kurulu yazmanı Georges Rall idi.

NYUGAT (Bati). 1910 - 1914 yılları arasında yayınlanan bu dergi, bütün yeni eğilimlerin toplandığı yerd. Dergiyi yazarlar arasında dönemin en önemli iki şairi bulunuyordu: Endre Ady ve Mihaly Babits. Dergi Macaristan'a en çağdaş ve en canlı Batı kültürünü getirmeyi amaçlıyordu.

l'OEUVRE (Yapıt). Taşrada yayınlanan ender sembolist dergilerden biriydi, Valence-sur-Rhône'da yayınlanıyordu. 1897-1899 yılları arasında yayınlanan dergiye Paul Adam, Edouard Ducoté, Francis Vielé-Griffin, Paul Fort ve Anré Gide katkıda bulundu.

PAN. Dönemin en güzel dergilerinden biriydi. 1895-1900 yılları arasında yayınlandı. Yazın sorumlusu O.J. Bierbaum, resim sorumlusu ise Julius Meier-Graefe idi. Belli bir yönelimi yoktu. Genel olarak yeni eğilimlerle ilgililiydi yalnızca. Bu nedenle yeni-romantik eğilimli metinleri yayınladı. Yazarları arasında Dauthendey, Dehmel, Flaischien, Hofmannsthal, Liliencron, Morgenstern ve Schaukal bulunuyordu.

la PLUME (Kalem). İlk sayısı 15 Nisan 1889'da yayınlanan bu dergiyi Léon Deschamps kurdu. Sembolizme sayfalarını açmasına karşın tam anlamıyla sembolist olmayan bu dergi bütün akımlara açıktı. 1914 yılına kadar yayını sürdürdü. Dergiyi *la*

"La Plume" dergisinin özel sayısı. 1894



Mélée symboliste'in (La Renaissance du Livre, Paris, 1920) ilk cildinde tanıtan Ernest Raynaud'a göre *la Plume* tek başına dönemin bütün küçük dergilerinin temsilcisi olmuştur: "Oldu, ve daha fazlası da oldu, çünkü yalnızca edebiyatla değil bütün sanatlarla da ilgilendi; çeşitli taşra şairleri toplulukları için özel sayılar düzenledi, ve böylece harekete, günümüzün iyi yürekli insanlarını bunca ilgilendiren adem-i merkezietçi (yadözekçi) bir atılım sağladı. Ressamların, heykelticilerin ve sanat emekçilerinin yapıtlarını sergiledi; sosyoloji ve müzikle ilgilendi. Ayrıca bir gölge tiyatrosu da vardı."

PROMETEO. 1908 yılında Ramon Gomez de la Serna tarafından kurulan bu İspanyol dergisi otuz sekiz sayı yayınlandı. Birçok simbolist yazar ya da dekadantizm adı verilen akımın yazarlarını (Rachilde, Oscar Wilde, Paul Fort, Maeterlinck, Camille Maclair, Remy de Gourmont, D'Annunzio, Saint-Pol Roux) yayınladı. 1913 yılına kadar yayını sürdürdü.

la REVUE BLANCHE (Beyaz Dergi). 1889 - 1891 yılları arasında, Brüksel'de yayınlanan bir Fransız-Belçika dergisidir. Paul Leclercq, Joé Hogge ve Auguste Jeunhomme tarafından kuruldu. Başlangıçta natüralist olan eğilimi daha sonra kesinlikle Sembolizme bağlandı.

Alexandre Natanson, 1891'de Paris'te aynı adda bir başka dergi kurdu. Kaynakça olarak genellikle bu dergi gösterilir. Derginin yazı kurulu yazmanı Lucien Muhfeld idi. Yalnızca edebiyatla değil genel bir

alanla ilgilenen anarşist eğilimli dergi bütün simbolist kuşağı (Gustave Kahn, Remy de Gourmont, Edouard Dujardin, Stéphane Mallarmé, Francis Vielé-Griffin) bir araya getirdi. İbsen, Tolstoy, Strindberg, Hamsun gibi yazarları tanıttı. Müzik sütunu-nun yazarı Claude Debussy idi.

la REVUE CONTEMPORAINE (Çağdaş Dergi). İkinci yıl (1885-1886) yaşadı. Çok açık bir düşünsel ortamı vardı. Yazarları kozmopolit eğilimliydi (Edouard Rod, Gabriel Sarrazin, Emile Hennequin). Dergiye Paul Adam, Maurice Barrès, Charles Morris, Jean Moréas katkıda bulundular.

la REVUE INDEPENDANTE (Bağımsız Dergi). Tam adı *Revue indépendante, politique, littéraire et artistique* (Siyasal, Yazınsal ve Sanatsal Bağımsız Dergi) olan dergi, ilkin, kısım 1884 - 15 Mayıs 1885 tarihleri arasında on iki sayı yayınlandı. 1881 yılından itibaren Savaş Bakanlığı'nda memur olarak çalışan yirmi üç yaşındaki Félix Fénéon tarafından kurulmuştu. Dergi bu dönemde tam olarak simbolist değildi. Yabancı yazına belli bir açıklığı olan dergide çok değişik imzalar yer almıştır. Derginin gözdesi iki Alman'dır: Schopenhauer ve Wagner.

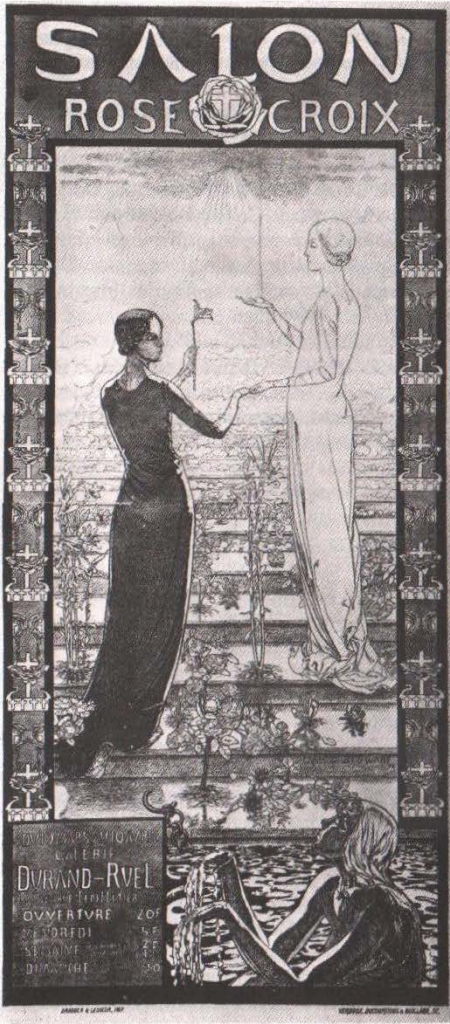
Daha sonra, bir süre yayınlanmadı. Bunun üzerine, bu sırada *la Revue wagnérienne*'i yayınlamayı sürdüren Edouard Dujardin, bu dergiyi de almaya karar verdi. Derginin yönetimini 1886-1888 yılları arasında Teodor de Wysewa'ya verdi. Daha sonra, ocak 1888'den 1889'a kadar dergi Gustave Kahn tarafından yönetildi. *la Revue indépendante* bu dönemde simbolist hareketi destekledi.

Nihayet, 1889 başında, François de Nion ve Georges Bonnamour yönetimi dergiye yeni bir yönelim verdi. Bununla ilgili olarak dergide şu satırları okuyoruz: "*La Revue indépendante*, bir süre önce, sizin de dikkatinizi çekmek istediğimiz köklü bir değişim geçirdi. Bundan böyle, *la Revue indépendante* bütün okulların dışında olmaya çaba gösterecek. Sayfalarını fark gözetmeksizin bütün düşünce ve yeteneklere açacak." Gerçekte, gerçekçi eğilime dönüş söz konusuydu. Camille Mauclair, derginin, Laforgue'u sevdiğini, ve "gizliciliğe yakın edebiyat"ın sevildiğini, fakat "*natüralist öğretiler*"in de kabul edildiğini yazıyor. Derginin yayını 1892'de kesinlikle sona erdi.

la REVUE WAGNERIENNE (Wagnerci Dergi). Edouard Dujardin yönetiminde 1885-1888 yılları arasında yayınlandı. Derginin amacı, bütün biçimleriyle (müzikal, felsefi ve politik) Wagner'in yapıtlarını tanıtmaktı. Simbolist kuşağın tümünü sayfalarında topladı:

"La Revue Blanche"ın afişi: Pierre Bonnard. 1894





Le Salon de la Rose + Croix'nın afişi. 1892

la ROSE + CROIX (Gül + Haç). XVII. yüzyıl başlarından önce, gülün haçla bir arada bulunduğu bazı resimler vardı. Ama 1614 yılında Cassel'de bir bildiri yayınlanarak, bu resimler, Doğu'da yaşayan ve bir manastır (Christian Rosenkreutzer) kurmak için Almanya'ya dönen bir sözde büyücünün yaşamöyküsüne bağlandı. Bunun üzerine, kapalı mezhepler olarak, gülhaç dernekleri gelişti. Gelişme özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren görüldü. Başlangıçta Lüt-

herci öğretilere tinsel bir tepki olarak doğan bu dernekler daha sonra simya ve içreklığe yöneldiler.

Fransa'da Stanislas de Guaita 1888 yılında, Gül + Haç kabbalistik mezhebini kurdu. Joséphin Péladan buna üye oldu. Ama buradan ayrılıp Temple ve Graal'ın Gül + Haç tarikatını kurdu, bu tarikata aynı zamanda Katolik Gül + Haç adı verilir. Gül + Haç dönemin sanatları için önemli bir yer tuttu, çünkü Péladan onun aracılığıyla resim sergileri açtı. 1892 - 1897 yılları arasında toplam olarak altı yıllık sergi, genç sanatçıların yapıtlarına yer verdi. Moreau, Puvis de Chavannes, Redon, Watts, Burne-Jones gibi ustalar bu sergilere katılmadılar. Ama Rouault 1897 yılında resimlerini sergiledi.

Sembolistlerdeki Gül + Haç tarikatına karşı bu coşku ya da sevgi, çağdaş mistisizm akımıyla ilişkilidir. Péladan sanatçılara şöyle çağrıda bulunmuştu: "Leonardo'ya ve Semadirek Utkusu'na (Victoire de Samothrace) inanan sanatçılar, Gül + Haç'a katılacaksınız. Amacımız, Batılı ruhtan aşkı söküp almak ve onun yerine Güzelik sevgisini, İdea sevgisini, Gizem sevgisini koymaktır. Edebiyat, Louvre ve Bayreuth'un duyarlıklarını uyumlu bir esrimede birleştiriyoruz."

SİMBOLUL. 1912 yılında, Fransız Sembolizmi'ne göre biraz geç kurulan ama onun izlerini taşıyan bir Romen dergisi. Daha sonra Fransız yazınında Tristan Tzara adıyla tanınacak olan genç şair S.Samyro da kurucuları arasında bulunduğu için önemli bir dergi.

le SYMBOLISTE. *le Décadent*'la tartışmaya girmek için 1 Ekim 1886 tarihinde kurulan bu dergi ancak dört sayı yayınlanabildi. Gustave Kahn, Jean Moréas ve Paul Adam tarafından yönetiliyordu.

les TACHES D'ENCRE (Mürekkep Lekeleri). Maurice Barrès tarafından kurulan ve kasım 1884 - şubat 1885 tarihleri arasında dört sayı yayınlanabilen bu dergi bin iki yüz adet basılıyordu.

la TOISON D'OR (Altın Post). Alexandre Blok'un çevresinde toplanan ikinci kuşak Sembolistler, Rusya'da, Moskova'da yayınlanan ve aynı zamanda resim sergileri de düzenleyen bu derginin yazarlarıydılar. 1906 - 1909 yılları arasında, tablo taciri ve sanat koruyucusu N.P.Riabouchinski tarafından yayınlandı. Başlangıçta Fransızca ve Rusça makaleler yayınlıyordu.

VAN NU EN STRAKS (Şimdiden ve Birazdan). Charles Morice'in *la Littérature du tout à l'heure* adlı

kitabını anımsatan adıyla bile sembolist çizgide yer almaktadır. Flaman yazar Vermeylen tarafından 1893 yılında kuruldu. Belçika Flaman edebiyatı (Karel van de Woestijne ve Prosper van Langendonck ile) bu dergiden kaynaklandı. Yayınına 1893-1894 yılı sonunda son verdikten sonra, 1 Ocak 1896'dan 1901'e kadar yeniden yayınlandı. Bu ikinci dönemde yabancı edebiyatlara çok daha ağıttı.

VER SACRUM. Bu aylık derginin ilk sayısı ocak 1898'de yayınlandı. İlk Viyana'da (1898), sonra Leipzig'de (1899) yayınlanarak iki yıl yaşadı. Özellikle sanat eleştirileri yayınlandı. Yazarları arasında Hermann Bahr, O.J.Bierbaum, Hugo von Hofmannsthal, Maurice Maeterlinck, Rainer Maria Rilke ve Paul Schaeerbart bulunuyordu.

VESY (Beyaz). Bu önemli Rus dergisi, şair Brioussov sayesinde, 1904 - 1909 yılları arasında Sembolizmi yaydı. Tüm Avrupa'ya açık olan derginin yabancı ülkelerde muhabirleri vardı. René Ghil bu sayede, kırk kadar yazıyla Fransa'da Sembolizmin gelişmesine ilişkin haberler yayınlandı. Dergi aynı zamanda Maeterlinck ve Verhaeren'in metinlerini yayınladı.

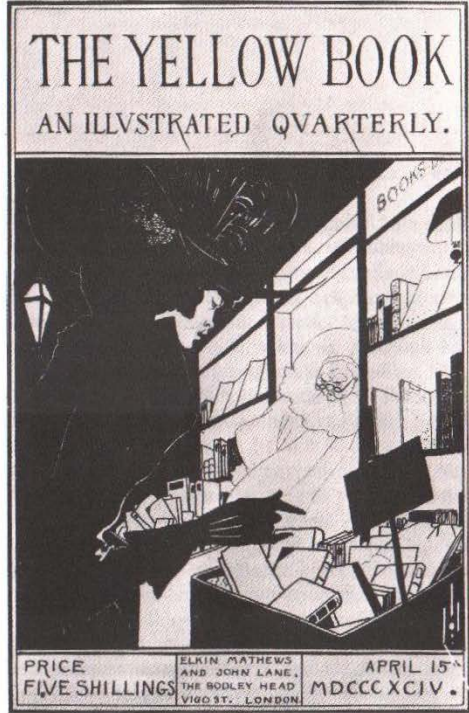
VIATA NOUA (Yeni Hayat). 1905 yılında şair Ovid Densusianu tarafından kurulan ve tam anlamıyla sembolist eğilimli dergi. 1925 yılına kadar yayınlandı.

les VINGT (Yirmiler). 1883 yılında, Octave Maus ve Picard, Bürüksel'de yirmi ressam ve heykelticiden oluşan bir dernek kurdular. 1884 - 1893 yılları arasında, her yıl, çağrılı sanatçılar arasında, yirmi üye sanatçının özel bir yer tuttıkları sergiler düzenlediler. Örneğin, Rodin, Monet, Renoir, Cezanne, Gauguin, Van Gogh gibi sanatçılar XX'ler topluluğunun himayesi altında resimlerini sergilediler. Sürekli üyeleri arasında özellikle James Ensor, Fernand Khnopff, Guillaume Vogels, Theo van Rysselberghe ve Henry van de Velde bulunuyordu. 1881 yılında Octave Maus tarafından kurulan *l'Art Moderne* (Çağcıl Sanat) adlı dergi topluluğun organı oldu.

la VOGUE (Saygınlık). Otuz altı sayfalık bu haftalık dergi ilk kez 11 Nisan 1886 günü yayınlandı. Başyazarı Léo d'Orfer idi. 1887'ye kadar, ilk diziyi oluşturan otuz bir sayıda eğilim ayırımı gözetmeksizin dönemin yazarlarını yayınladı. Temmuz 1889'a kadar süren ikinci dizide Sembolizme yönelim daha belirgindir. Bu dönem yazarları arasında Henri de Régnier, Jean Lorrain, Adolphe Retté ve Francis Vielé-Griffin bulunuyordu.

VOLNE SMERY (Özgür Eğilimler). 1897'de kurulan bu Çek dergisini bir sanat derneği (Mânes Sanatçıları Derneği) çıkardı. Çek kültürünün uluslararası sanat akımlarına ve özellikle Sembolizme açılması na katkıda bulundu. Örneğin, 1902 yılında Prag'da bir Rodin sergisi ve 1905'te bir Munch sergisi düzenledi.

la WALLONIE (Vallonya). Sembolizmle ilgilenen birçok Belçika dergisi (*la Jeune Belgique*, *la Basoche*, *la Pléiade*) arasında en önemlisi bu dergidir. 1886-1892 yılları arasında Liège'de yayınlandı. Daha önce gene Liège'de *l'Elan littéraire*'i kurmuş olan şair Albert Mockel'in verdiği atılımla, Belçika ve Fransız sembolistlerinin toplandığı yer aynı dönem kuşakları arasında bir köprü oldu.



"The Yellow Book" dergisinin başlık sayfası için taslak. 1894

The YELLOW BOOK (Sarı kitap). Derginin kapağı, Huysmans'ın *A Rebours* ve Anatole Baju'nun romanlarının kapağı gibi kıskırtıcı sarı renkliydi. Dergi Aubrey Beardsley'in resimleriyle ünlendi. İngiliz estetizminin ve İngiliz dekadon hareketinin temsilcisi olan bu dergi 1894 - 1897 arasında yayınlandı.

Terimler Sözlüğü

Bazı önemli sözcükler

1880 ile 1900 yılları arasında bazı deyimler özellikle kullanılmıştır. Bu küçük sözlük bunları açıklamayı amaçlamaktadır. Hiç kuşkusuz, bu deyimlerin semantik gelişmelerini izlemeyeceğiz, yalnızca o dönemdeki anlamlarını açıklamakla yetineceğiz. Gene aynı nedenden dolayı, daha sonraki dönem eleştiricilerinin değil, sembolist akımın çağdaşlarının yaptığı tanımlamaları kaynak olarak aldık.

DANDİLİK (le Dandysme: Aşırı şıklık, züppelik). Tıpkı snobizm gibi, İngiliz hayranlığı sonucu, 1880'den itibaren Fransa'da yaygınlaştı. Dandiliği, "Kışkırtıcı tabakanın kibirli tavrı" olarak tanımlayan Baudelaire'den sonra, Paul Bourget bunun yaygınlaşmasında önemli bir rol oynadı: 1880 - 1883 yılları arasında İngiltere'yi gezdi ve Fransız dergilerinde yazılar yayınladı. Bu dandilik, dekadanslar arasında gözalcı giysiler (Edouard Dujardin kadifeler giyiyor, kırmızı eldiven takıyordu), ender ve yapay şeylere düşkünlük, biblo sevgisiyle kendini gösterdi. Bütün bunlar alışılmış ve doğal olana karşı bir tiksintiye tanıklık etmektedir. Bu nedenle dandilik, duygusuz bir umursamazlık ve aristokratik bir küçümsemede dile gelen estetik ve törel bir zorunluluk içermektedir. Dandilik, sanat ve yapmacık tapıcının savunucusudur.

Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi*'nde dandy'yi, bayağı bulduğu gerçekliği küçümseyen ve Güzellik'i yücelten kişi olarak tanımlamaktadır,

DEKADANS (la décadence: Çökme, çöküş, çöküş dönemi). Fransız yazarları arasında, XVIII. yüzyıldan itibaren dekadans ve beğenin yozlaşması konusunda bir tartışma vardır. Eski Roma ve Grek örneklerine oranla bir yazınsal gerileme olduğu düşüncesi söz konusudur. Bizzat Voltaire, XIV. Louis çağı üzerine yazdığı kitapta, yüksek beğenin kaynağı olan klasikler ve Eskiler'in yanında yer alır. La Harpe'a gönderdiği 23 Nisan 1770 tarihli mektubunda şöyle yazar Voltaire: "Sevgili Çocuğum, yüksek beğeniyi

geri getireceğinizi sanmayınız. Her anlamda en koruncu bir çöküş dönemi yaşıyoruz."

Fransa'nın bir çöküş dönemine girdiği savı özellikle 1789 Devrimi'nden sonra yaygınlaşmıştır. 1850'ye doğru, dekadans dönemleri ve özellikle Latin dekadansı modası yaygınlaşırken dekadans üzerine yapıtlar yazılmaya başlandı. Üstelik, sözde bilimsel zirvalıklar modern ırkların psikolojik çöküşünü kanıtlamak amacıyla üstüste yığılmaya başladılar. XIX. yüzyıl insanı nevrozludur. Baudelaire, Théophile Gautier, Zola, Goncourt kardeşler, çağlarının bir sonucu olarak, bu dekadansı, bu sinir ve duyarlık dengelessnessini güçlü bir şekilde savundular. Zola, *Mes Haines*'de şunları yazmaktadır 1866 yılında: "Beğenim, bir bakıma, yozlaşmış durumda. Fazla baharatlı edebî yahnileri, klasik çağların bol kepeçe sağlığının yerine hastalıklı bir duyarlık getiren dekadansın yapıtlarını seviyorum. Çağımın insanıyım ben." Théophile Gautier, iki yıl sonra Baudelaire'in *les Fleurs du Mal*'ine yazdığı önsözde dekadansın üslubunu belirginleştirmektedir: "*Les Fleurs du Mal*'in şairi, yanlış yere dekadans üslubu olarak tanımlanan, ve yaşanan uygarlıkların ürünü olan bir aşırı olgunluğa erişmiş sanattan başka bir şey olmayan üslubu seviyordu: Dilin sınırlarını durmadan genişleten; bütün paletlerden renkler, bütün klavyelerden sesler alan; en dile gelmez durumlarda düşüncüyü, en belirsiz ve en kıvrak çizgileriyle biçimi yansıtmaya çalışan; nevrozun en karışık gizlerini, sapkınlaşan yaşlı tutkuların itiraflarını ve deliliğe dönüşen saplantının tuhaf sanırlarını dile getirmek için bunlara kulak ve-

ren, usta, karmaşık, yüksek düzeyde, ayrımcık ve arayış yüklü bir üslup.”

1870 bozgunu ile, Fransa'nın çökmekte olduğu izlenimi daha da yoğunlaştı. Özellikle Paul Bourget bazı yazılarında bu düşüncüyü yaygınlaştırmaktadır. *la Revue bleue*'nin 6 Haziran 1885 sayısında bir eleştirmen şu gözlemlerde bulunmaktadır: Şu *dekadan* sözcüğü Bay Bourget'nin yazılarında öylesine çarpıcı bir abartmayla vurgulanmaktadır ki ilgimi çekti. Neyin nesi olduğunu araştırdım ve biraz da şaşırarak, kötümserlik hastalığının yalnızca bazı ayrıksılarda bulunmadığını, üstelik gençliğimizin önemli bir kesimi kasıp kavurduğunu ve hastalandırdığını öğrendim.”

Başka bir deyişle, Anatole Banju *le Décadant* dergisini kurduğu ve bir “dekadan okul”dan söz edildiği sırada, dekadan kavramı çoktan büyük ölçüde yaygınlaşmıştı. Birçok roman (Elémir Bourges'un *le Crépuscule des Dieux*'ü, Huysmans'ın *A Rebours*'ü, Josephin Péladan'ın *le Vice suprême*) bu kavramı tanıtmıştı. Ya, özellikle yol açtığı sapmalar nedeniyle şiddetle suçlanmaktadır, ki Max Nordau, 1894 yılında *Dégénérence* (Yozlaşmışlık) adıyla Fransızca'ya çevrilen *Entartung* adlı yapıtında bunu yapmaktadır. Ya da sevgiyle savunulmakta ve göklere çıkartılmaktadır. Birçok roman (Paul Adam, Jean Lorrain, Rachilde Fransa'da, Fransa dışında Oscar Wilde ve D'Annunzio) ressamaların tabloları, yapaylıkları ve psikolojik incelikleri, çeşitli cinsel sapkınlık biçimlerine kısırtarak sergilemektedir. En çok işlenen tema hüsnâ temasıdır bu sırada. Eşcinsel aşklar yalnızca bir zihinsel tiyatro nesnesi olarak tasarlanmamakta, ama güzelliler arasında gerçekten yaşanmakta ve gizlenmemektedir.

GÜZELCİ, GÜZELCİLİK (l'Esthète, l'Esthétisme).

Dandyler ve *snoblar* gibi güzelliler de İngiliz modasının ürünüdür. “Dekadan” kavramını kapsayan güzellilik, 1885 yılından itibaren Fransa'ya yayılan bir kavramdır. Güzellik tapıncını yüceltir. 1900 yılına kadar gelişimini sürdürdü. Paul Bourget, *Etudes et Portraits* adlı kitabında şunları yazıyor: “Yaşamı, sanat duygularından ve yalnızca bundan oluşturmak, en basit deyişle, güzellilerin programıdır.”

1892 yılına doğru, Oscar Wilde güzelliliğin Paris'te somut örneği oldu. Teodor de Wyzewa *la Revue bleue*'de, Oscar Wilde'in Paris'e gelişinde, güzellilerin prensi gibi karşılandığını yazmakta, ve Fransızların “İngiltere'yi zarifliklerin, düşünsel inceliklerin ve üstün yaratıklara özgü melankolik kösnüllüğün son sığınağı saymaya alışmış” olduklarını eklemektedir.

Bu güzellilik bir maddi bağımsızlık gerektirmektedir, yani belli bir serveti olan kibarların işidir. Onun

en belirgin özelliği yapay bir yaşam tarzıdır ve onun için asıl önemli olan öyle görünmektir. Oscar Wilde'in kişiliğinde bir tinsel ve estetik zorunluluk kazanmıştır: Yaşamını bir sanat yapıtı haline getirmek, yaşamından bir sanat yapıtı yaratmak. Gerçekten de, snobizmin nesnelerin yüzeysel görünümleriyle yetinmesine karşın, güzellilik, derin bir bağlanma ve içtenlik gerektirmektedir.

İDEALİZM (l'Idéalisme: Düşüncencilik, varlığı düşünceye indirgeyen öğretilerin genel adı). Pozitivizm (Auguste Comte, Hippolyte Taine) ve Natüralizm (Zola) karşı tepki bir “İdealizm”le ortaya çıktı. Bilinç, dünyanın yaratıcısı olarak sunuldu. Bu açıdan, Schopenhauer'in belirleyici bir etkisi söz konusuydu. İdealizm kavramı iki yönelim içermektedir. Birincisi, düşün, gerçekdışının yüceltilmesi olarak özetlenebilir. Bu yönelimi *dekadantizm* temsil eder. İkinci eğilim ise, somut dünyanın üzerine, gerçekliğin özünü kavramaya olanak sağlayan bir soyut kavramlar evreni yerleştirir. Bu yönelimi, Mallarmé'nin düşündüğü biçimiyle *Symbolizm* temsil eder. Edouard Dujardin, sembolistlerin idealizmden ne anladıklarını, *Mallarmé par un des siens* (Albert Messein éditeur, Paris 1936) adlı kitabında şöyle dile getirmektedir: “Mallarmé için dış dünya, ancak düşünceler dünyasının bir simgesi olarak vardı; bizim gibi 1885-1886 yıllarının gençleri içinse, ancak, zihinsel olarak kavrandığı biçimiyle vardı. Dış dünya, şairin dileğine, beğenisine uygun olarak kurulan ve bozulan bir dekor.”

KÖTÜMSERLİK (Le pessimisme). Kötümserlik, yüzyıl sonu gençliğinin bunalımının bir özelliğidir. Yani bir anlamda Nihilizmdir, hiçbir şeye inanmamak ve böylece hiçbir şeyin gerçek olmadığını düşünmektir. Bu anlayış, 1870 savaşından ve Komün bozgunundan sonra ortaya çıktı. Schopenhauer'in felsefesi büyük bir yaygınlık kazandı. Paul Bourget, *Nouveaux Essais* adlı kitabının 15 Kasım 1885 tarihli önsözünde şunu vurgulamaktadır: “Çağdaş gençliğin ruhundaki kötümserliğin varlığı, olumsuzlama ve bunalım (çöküntü) anlayışına en çok karşı olan kimseler tarafından da kabul edilmektedir bugün.” Burada, “bunalım” deyişi çok önemlidir, çünkü bu kötümserlik, o dönemde pek yaygın olan ve yıkıma Huysmans'ın *A Rebours* romanının kahramanı Des Esseintes örneğinde gördüğümüz hastalığa, nevroza yol açmaktadır.

MİSTİSİZM (le mysticisme: Gizemcilik). Yüzyılın son yirmi yılı, Parnas yazarları ve natüralistlerle birlikte ortadan kalkmış olan doğaüstüne dönüş ve dinsel bir kaygı ile aydın genç kuşak üzerinde etkili

oldu. Mistisizm deyimi, biraz bulanık bir şekilde, bilim ve pozitivizm karşı olan dönemin tepkisini belirtmektedir genel olarak. Bu deyim in aracılığıyla ruh öne çıkartılmaktadır, ancak bu öne çıkarma kesin olarak dinsel anlamda olmayıp, daha çok, derin Benlik'in gizini, bir altedilmez Bilinmez'i vurgulamaktadır. Bununla birlikte, bu mistisizmin, 1890 yılından sonra, Charles Morice'in "Katolikliğin şiirsel dirilişi" olarak tanımladığı olguya yönelmiş olduğunu ve sembolist ya da dekadadan kuşakta, Katolik dine dönüşlerle (Huysmans, Claudel) somutlandığını biliyoruz.

NATÜRİZM (le Naturisme: Doğacılık). Maurice Le Blond ve Saint-Georges de Bouhélier önderliğinde Sembolizme tepki olarak ortaya çıkan yazınsal akım. Maurice Le Blond, kasım 1895 - eylül 1896 tarihleri arasında *les Documents sur le naturisme*'de yayınladığı bir dizi yazıda bu akımın yönelimlerini açıkladı. Öte yandan, Saint-Georges de Bouhélier de 10 Ocak 1897 tarihli *Figaro* gazetesinde bir bildiri yayınladı. Genel olarak, "natüralistler", natüralistlerin ve Zola'nın düşüncelerine yakınlık duyuyorlar (Maurice Le Blond zaten Denise Zola ile evlendi), ama gözlem yerine duyarlığa öncelik tanıyorlardı. 1897'den itibaren *la Revue naturiste* adlı bir dergi yayınladılar. Aşağı yukarı iki akımın habercisidirler: Birduyumculuk (l'unanimisme) ve halkçılık (le populisme).

ÖZENGENLİK (le Dilettantisme : Heveslilik, amatörlik). Özengen tipi, yüzyıl sonunda moda oldu: Hiç birine bağlanmaksızın düşüncelerle oynayan kişiyi simgeliyordu. Paul Bourget, 15 Mart 1882 tarihli *la Nouvelle Revue*'de yayınlanan bir makalesinde, çok yaygın olduğunu saptayarak Özengenliği şöyle tanımlıyordu: "Bir öğretilen çok, bizi birbiri ardından hayatın çeşitli biçimlerine doğru yönlendiren ve bizi bunlara götürür gibi yapıp gerçekte götürmeyen, aynı zamanda hem zeki, hem de kışkırtıcı bir zihinsel yetenek."

PARNAS (le Parnasse). Yayıncı Alfred Lemerre, 1866 yılında, çeşitli şairleri bir araya getiren *le Parnasse contemporain* adlı bir derleme yayınlamıştı. Bu topluluğun öncüsü Caitulle Mendès idi. İlkeleri Théophile Gautier'den alınmıştı: Biçimsel yetkinlik, nesnellik, sanat için sanat ilkesine bağlılık. Bununla birlikte, ancak, *Parnasse contemporain*'in 1876 yılında yayınlanan üçüncü sayısında yazınsal Parnas akımı ortaya çıktı. En ünlü temsilcileri Leconte de Lisle ile José Maria de Hérédia idi. Soğukkanlılığı, geçmişe tapıncı, biçimsel yetkinliği ve bütün kişisel heyecan-

ların reddini savunuyorlardı. Kimi sembolist şairler parnasçı olarak başladılar yazmaya: Örneğin Verlaine (*Parnasse contemporain*'in, ortak estetik kaygı üzerinde durmaksızın dönemin şairlerini bir araya getiren ilk sayısında Mallarmé de yer alıyordu). Ama, gerçekte, sembolist hareket, parnasçı estetik ile kopuşma getirmişti: Betimlemeci sanatın yerine bulguyu öne sürdü; katı biçimlerin öykünümlü yerine koşuklamayı özgürleştirdi.

SNOPLUK (le Snobisme: Züppelik). *Snop* tipi, İngiliz modasının etkisiyle, 1880'den itibaren Fransa'ya yayıldı. Soylu sınıfla düşüp kalkan ve son yeniliklerden haberiymiş izlenimi vermeye özen gösteren kişiyi simgeliyordu. Demek ki, bir dış görünüşten, davranıştan çok bir anlayış söz konusu. Paul Bourget, 1884 yılında snopluğun tanımını şöyle yapıyordu: "Doğuştan gelen her türlü toplumsal üstünlüğe, servet ya da üne aşırı tapıncı olarak özetlenebilecek kendini gösterme hastalığı."

SEMBOL (le Symbole: Simge). Gustave Kahn, *Origines du symbolisme* (Albert Messein éditeur, Paris 1936) adlı bir kitapla bu konuda şunları yazıyor: "Bu sözcükte bireşim (sentez) sözcüğünün bir benzerini gören ve eleştirel bir yorum yapmaksızın sembolün canlı ve zengin bir bireşim olduğunu düşünen Mallarmé özellikle sembolden söz eden kişidir." Bu sözlerden ne anlamak gerek? Mallarmé, şiiri, dünyayı betimlemeye yönelik bir girişim olarak değil, fakat doğrudan doğruya şairin ruhundan kaynaklanan bir evren düzenleyici eylem olarak anlıyordu.

Aslında, 1885 - 1900 yılları arasında, sembolist şairler de aralarında olmak üzere, "sembol" sözcüğünün birbirinden farklı tanımları yapıldı. Çoğu zaman, özellikle istiare ve söylence ile karıştırıldı. Oysa, Mallarmé'ye göre bunları birbirinden ayırmak gerekmektedir. İstiare (allegori, yerine), önceden belli soyut düşüncelerin tasarımıdır; oysa, sembol bilinmezden kaynaklanır, düşüncenin gizine ya da şairin kendi benliğinin derinliklerinden dile getirmeye çalıştığı ruhsal duruma yönelir. Albert Mockel, 1927 yılında sembol konusunda verdiği bir konferansta, sembole ulaşma sürecini yetkin bir biçimde dile getirmektedir: "Bir imge ya da bir imgeler dizisi, bir sözcükler bağlaşımı, bir müzik tınısı, bize bir düşüncüyü sezinletirse, bu düşüncüyü sanki kendi içimizden doğuyormuşçasına bulgulamamıza olanak sağlarsa, yazma sanatında bir sembol söz konusu olabilir."

SYNAISTHESIS (le Synesthésie: Duyum beraberliği; renkli işitme). Gerçekliğin yeni ve simgesel bir imgesini oluşturmak için birbirlerini çağrıştıran ve telkin eden değişik duyumlar arasındaki birliğe

synaesthesia (Grekçe) adı verilir. Şiirin en üst düzeyde bir bireşim sayesinde ulaştığı bu birlik, Baudelaire'in *Correspondances* (Uygunluklar) adlı sonesinde önerdiği estetiği oluşturdu. Bir dize bu estetiği özetler: "Kokular, renkler ve sesler yanıtlar birbirini."

Duyum beraberlikleri (*synaesthesia*) sembolistlerce araştırıldı. René Ghil, duyum beraberliklerini salık verip göklere çıkardı, tiyatro alanında bunları deneyenler (Roinard) oldu, ve Huysmans bunları *A Rebours*'da dile getirdi. Ama Baudelaire'in sonesinden daha çok Rimbaud'nun özellikle *Sesliler* (*Voyelles*) sonesi duyum beraberliklerine başvurdu. Gerçekte, sembolist çevrelerde "renkli iştme"nin sık sık söz konusu edilmesine karşın, dönemin sanat ürünlerinde bunun pek az izi kaldı, ve sanatlar arasında çeşitli uyum deneyleri başarıdan çok başarısızlıkla sonuçlandı.

TELKİN (la Suggestion: Telkin, aşılama). Mallarmé için telkin, sembolist estetiğin temelini oluşturur. Mallarmé 1891 yılında bu konuda şunları yazıyordu: "Bir nesneyi *adlandırmak*, yavaş yavaş keşfedilerek oluşan şiirsel hazzın dörtte üçünü alıp götürür: Onu *telkin* etmek gerekir, bizim düşümüz budur." İki yıl önce, Charles Morice *la Littérature de tout à l'heure* adlı yapıtında, *adlandırmak* yerine *telkin etmekten* söz ettikleri zaman, sembolist şairlerin ne demek istediklerini tanımlamaktadır: "Telkin, uyumların ve ruh ile doğanın ilişkisinin dilidir. Nesnelerin yansımalarını dile getirmek yerine onların içine nüfuz eder ve onların sesi olur. Telkin asla duyarsız değildir, öz olarak her zaman yenidir, çünkü dile getirdiği nesnelerin gizli, anlaşılmamış ve *dile gelmez* yanıdır. Eski bir sözcük söz konusu olduğunda bile, bize onu ilk kez okuyormuşuz izlenimi verir."

Resimler Listesi

ADY, ENDRE (1877-1919) <i>Portre</i> . Fotoğraf: Bibliothèque nationale	174
AMAN-JEAN, EDMOND (1859-1936) <i>Portre</i> : G.Seurat. Desen, 62.48 cm. Clark Koleksiyonu, NewYork.	55
Fotoğraf Giraudon	55
<i>Tavuslu Genç kız</i> . 1895. Yağlıboya tual, 150×140 cm. Musée des Arts décoratif, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	55
BABİTS, MİHALY (1883-1941) <i>Portre</i> : J.Rippl-Ronai. Pastel. Özel koleksiyon.	175
BAKST, LEON (1886-1924) Claude Debussy'nin le <i>Martyre de saint Sébastien</i> 'inde İda Rubinstein. Desen.	237
BARRES, MAURİCE (1862-1923) <i>Portre</i> : H.Rondel. 1910'da doğru. Yağlıboya tual. Özel koleksiyon.	270
Fotoğraf: Giraudon	247
BARTOK, BELA (1881-1945) <i>Heykel</i> : Andras Beck	247
<i>Mavi Sakal</i> (Barbe-Bleue) için dekor.	247
BATAİLLE, HENRİ (1872-1922) <i>André Gide'in Portresi</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	189
<i>Pierre Louys'un Portresi</i> .	199
<i>Rachilde'in Portresi</i> .	282
BAUDELAİRE, CHARLES (1821-1867) <i>Portre</i> : G.Courbet. Tual. Musée de Montpellier. Fotoğraf: Bulloz	177
<i>Jeanne-Duval'in Portresi</i> . Desen. Fotoğraf: Roger-Viollet	177
<i>Portre</i> : H.Gervex ve A.Stevens. 1889. Yağlıboya tual. Fotoğraf: Roger-Viollet	178
BEARDSLEY, AUBREY VİNCENT (1872-1898) <i>Portre</i> : W.Sickert. National Portrait Gallery. Londra.	56
<i>Seni Ağzından Öptüm İokanaan</i> . Taslak, çini mürekkep ve fırça. 27,8×14,8 cm.	56
The Studio'nun I.sayısı, nisan 1893. Princeton University Library "The Yellow Book" dergisi için taslak.Çini mürekkebi ve kurşunkalem, 25,4×21,6 cm. Tate Gallery, Londra	291
BECK, ANDRAS (1911) <i>Bela Bartok</i> . Heykel.	247
BERNARD, EMİLE (1868-1941) <i>Portre</i> : P.Sérusier. 1893. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Giraudon	57
<i>Madeline Aşk Ormanında</i> , 1888. Yağlıboya tual. 136×163 cm. Collection Altarriba, Paris. Fotoğraf: Giraudon	57
<i>Şair</i> . Çinko gravür, kağıt üzerine suluboya. Musée national d'Art moderne, Paris. Fotoğraf: Giraudon.	58
BERNHARDT, SARAH (1844-1923) <i>Portre</i> : J. Clairin. 1876. Yağlıboya tual. Musée du petit-Palais, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse.	271
BESNARD, ALBERT (1849-1934) <i>Mutlu Ada</i> 1900. Yağlıboya tual. Musée des Arts décoratifs, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	59
<i>Ernest Chassoun ve Karısının Portresi</i> . 1892. Fotoğraf: H.Josse	248
BİELY, ANDREI (1880-1934) <i>Portre</i> . 1899 Fotoğraf: A.P.N.	179
BLAKE, WILLİAM (1757-1827) <i>Eyyub'un Kitabı</i> . Rab, Behemot (Suaygırı) ile Levyanın'ın (Timsah) çarpışacakları dünyayı Eyyub'a gösteriyor. 1825'e doğru Blake'in el işi renkli gravürü, 44×32,8 cm. WilliamBlake Trust'un izniyle Trianon Press.	35

BLOK, ALEXANDRE (1880-1921) <i>Portre</i> . Fotoğraf: A.P.N.	180
BÖCKLIN, ARNOLD (1827-1901) <i>Ölümler Adası</i> , 1880. Tahta üzerine yağlıboya, 80,7×150 cm. Museum der bildenden Künste, Leipzig	47
<i>Keman Çalan Ölüm ve Kendi Portresi</i> (detay). 1872. Tahta üzerine yağlıboya, 75×61 cm. Staatlicher Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin	59
<i>Savaş</i> , 1896. Tahta üzerine yağlıboya, 100×69,5 cm. Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.	60
Fotoğraf: Deutsche Fotothek, Dresden	
BOLDINI, GIOVANNI (1845-1931) <i>Kont Robert de Montesquiou'nun Portresi</i> , 1897. Yağlıboya tual, 200×100 cm. Musée national d'Art moderne, Paris. Fotoğraf: Giraudon	20
BONNARD, PIERRE (1867-1947) " <i>La Revue Blanche</i> "ın afişi, 1894	289
BOURDELLE, ANTOINE (1861-1921) <i>Isodora Duncan</i> . Desin. Fotoğraf: Bulloz	272
BOURGET, PAUL (1852-1935) <i>Portre</i> : P.Chabas. Yağlıboya tual. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Bulloz	271
BREDİN, RODOLPHE (1825-1885) <i>Tavuskuşları</i> . Islak kazi	34
BRIOUSOV, VALERY İAKOVLEVİÇ (1873-1924) <i>Portre</i> . Fotoğraf: A.P.N.	181
BRUL VİNOLES JUAN (1863-1912) <i>Hülya</i> . 1898. Yağlıboya tual, 200×141 cm. Museo de Arte Moderno, Barselona	61
BURNE-JONES EDWARD (1833-1898) <i>Portre</i> : P.Burne-Jones, 1898. National Portrait Gallery, Londra	61
<i>Altın Merdiven</i> . 1880. Yağlıboya tual. 276×117 cm. Tate Gallery, Londra	62
<i>Merlin'in Coşkusu</i> , 1878. Yağlıboya tual, 186×111 cm.	62
<i>Sponsa da Libano</i> . 1891. Suluboya, 31,7×15,3 cm. Walker Art Gallery, Liverpool	63
CARRİERE, EUGENE (1849-1906) <i>Kendi Portresi</i> . 1900'e doğru. Yağlıboya tual, 41×33 cm	63
<i>Hasta Çocuk</i> . 1884. Yağlıboya tual. J.Dubourg Koleksiyonu. Fotoğraf: Hubert Josse	64
<i>Paul Verlaine'in Portresi</i> . 1896. Yağlıboya tual. 61×51 cm. Musée du Louvre, Paris	221
CARUS, CARL GUSTAV (1789-1869) <i>Goethe'ye Saygı</i> . 1832. Tual, 71×52,2 cm. Kunsthalle, Hambourg	40
CASTRO, EUGENİO DE (1869-1944) <i>Portre</i> : F. Valloton. 1896	181
CAZALS F.A. (1865-1941) <i>Alfred Jarry'nin Portresi</i> . Bibliothèque nationale.	195
CHABAS, PAUL (1869-1937) <i>Paul Bourget'nin Portresi</i> . Fotoğraf: Bulloz	271
CHASSERİAU, THEODORE (1819-1856) <i>Esther'in Tuvaleti</i> . 1841. Tual 45,5,×35,5 cm. Musée du Louvre, Paris	42
CHAUSSON, ERNEST (1865-1904) <i>Ernest Chausson ve Karısının Portresi</i> : A.Besnard. 1892. Fotoğraf: Hubert Josse	248
CLARİN, JULES (1843-1919) <i>Uzaktaki Prenses</i> . 1899. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Bulloz	64
<i>Sarah Bernhardt'in Portresi</i> . 1876. Yağlıboya tual. Musée du Petit-Palais, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	271
CLAUDEL, PAUL (1868-1955) <i>Portre</i> : F.Vallotton. 1896	182
COCTEAU, JEAN (1889-1963) <i>Erik Satie'nin Portresi</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	256
COURBET, GUSTAVE (1819-1877) <i>Baudelaire'in Portresi</i> . Tual. Musée de Montpellier. Fotoğraf: Bulloz	177
CRANE, WALTER (1845-1915) <i>Portre</i> : G.F.Watts 1891. National Portrait Gallery, Londra	65
<i>Su Fıranısı Neptün'ün Atları</i> . 1892. Yağlıboya, 86×215 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Münih. Fotoğraf: Ulusal Müzeler	65
D'ANNUNZIO, GABRIELE (1863-1938) <i>Portre</i> . 1900. Fotoğraf: Roger-Viollet	184
DARİO, RUBEN (1867-1916) <i>Portre</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	185
DEBUSSY, CLAUDE (1862-1918) <i>Le Martyre de saint Sébastien</i> de İda Rubinstein. L. Bakst'in deseni	237
<i>Pelléas ve Mélisande</i> . Jusseaume. Fotoğraf: Tallandier	244
<i>Portre</i> : T.Steinlen. Musée de Saint-Germainen-Laye. Fotoğraf: Hubert Josse	249
DEGOUVE DE NUNCQUES WILLİAM (1867-1935) <i>Portre</i> : J.Toorop. 1891. Kağıt üzerine pastel, 41×33,5 cm. Collections de l'Etat Belge, Brüksel	66
<i>Tavuskuşları</i> . 1898. Pastel, 80×95 cm. Collection Madame Fromental, Brüksel	66
<i>Melekler</i> . 1894. Yağlıboya tual. 48×60 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Fotoğraf: Diathèque de Belgique	66
<i>Baykuşlu Çocuk</i> . 1892. Pastel, kurşunkalem, mürekkep, 43×37 cm. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Diathèque de Belgique	67
<i>Pembe Ev</i> . 1892. Yağlıboya tual. 63×42 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo	67
DELACROIX, EUGENE (1798-1863) <i>Sardanapa'nın Ölümü</i> (Detay) 1827. Tual, 395×496 cm. Musée du Louvre, Paris	38

DELVILLE, JEAN (1867-1953) <i>Parsifal</i> . 1890. Desin. 70×56 cm. Delville ailesi koleksiyonu, Brüksel	67
<i>Görkemlerin Meleği</i> . 1894. Yağlıboya tual, 130×151 cm. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Diathèque de Belgique	68
<i>Madam Stuart Merrill'in Portresi</i> . 1892, renkli tebeşir, 35,5×28 cm. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Diathèque de Belgique	68
<i>Şeytanın Hazineleri</i> (detay). 1895. Yağlıboya tual. 358×268 cm. Musées royaux des Beaux-arts de Belgique	68
DENIS, MAURICE (1870-1943) <i>Kendi Portresi</i> . 1896. Desin. Dominique Denis koleksiyonu, Saint-Germainen-Laye. Fotoğraf: Giraudon	69
<i>Münevverlerin Secdesi</i> . 1904. Tual. Musée de Dijon. Fotoğraf: Hubert Josse	69
<i>İlham Perileri</i> . 1893. Tual, 135×68 cm. Musée national d'Art Moderne, Paris	70
<i>Kutsal Orman</i> . 1900'e doğru. Yağlıboya tual. 124×293,5 cm. Musée du Petit-Palais, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	70
<i>Aristide Mailol</i> . 1902. Desin. D. Denis koleksiyonu. Fotoğraf: Giraudon	102
DORE, GUSTAVE (1832-1883) <i>Göçebe Yahudi</i> . 1856. Ağaç	36
"Don Quijote" için illüstrasyon. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	71
DUFY, RAOUL (1877-1953) <i>Remy de Gourmont'un Portresi</i>	190
DUJARDİN, EDOUARD (1861-1949) <i>Portre</i> : F. Vallotton, 1896	187
DUKAS, PAUL (1865-1935) <i>Portre</i> . Anquet'nin gravürü. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	250
DUNCAN, ISADORA (1878-1927) Bourdelle'in <i>Desen'i</i> . Fotoğraf: Bulloz	272
ELGAR, EDWARD (1857-1934) <i>Portre</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Hubert Josse	251
ENCKELL, MAGNUS (1870-1925) <i>Kendi Portresi</i> . 1891.	72
<i>Düşlem</i> . 1895. Ateneum Müzesi. Helsinki	72
ENSOR, JAMES (1860-1949) <i>Hop-Frog'un Öcü</i> . Taşbaskı.	15
<i>Maskeli Kendi Portreleri</i> . 1899. Yağlıboya tual, 120×80 cm. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Bulloz	26
<i>Isınmak İsteyen İskeletler</i> . 1889. Tual, 75×60 cm. Özel koleksiyon	73
<i>Kendi Portresi</i> . 1885. Desin. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Giraudon	74
<i>Atölyedeki İskeletler</i> . 1900. Tual, 112×80 cm. Özel Koleksiyon	74
FABRY, EMILE (1865-1966) <i>Giriş</i> . 1890. Yağlıboya tual, 140×80 cm	75
FALLA, MANUEL DE (1876-1946) <i>Portre</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Hubert Josse	252
FANTİN-LATOURE, HENRI (1836-1904) <i>Masa Köşesi</i> . 1872. Yağlıboya tual. Musée du Jeu de Paume.	
Fotoğraf: Hubert Josse	16
<i>Ren Kızları</i> . Pastel. Musée du Louvre. Fotoğraf: Hubert Josse	23
<i>Kendi Portresi</i> . 1858. Desin. Fotoğraf: Giraudon	75
<i>Okuma</i> , 1877. Yağlıboya tual. Musée de Lyon. Fotoğraf: Hubert Josse	76
FAURE, GABRIEL (1845-1924) <i>Portre</i> : J.Sargent. Özel koleksiyon	253
FENEON, FELIX (1861-1944) <i>Portre</i> : P.Signac. Fotoğraf: Bulloz	273
DE FEURE, GEORGES (1868-1928) <i>Sonsuzluğu Arayan Kadınlar</i> . 1897'ye doğru. Suluboya, 65×50 cm. Özel koleksiyon	77
<i>Kötülüğün Sesi</i> . 1895'e doğru. Ağaç üzerine yağlıboya, 65×59 cm. R. Walker koleksiyonu, Paris. Fotoğraf: Bulloz.	77
FİLİGER, CHARLES (1863-1928) <i>Kendi Portresi</i> . 1903'e doğru. Guaş ve suluboya, 15×16 cm. Le Bateau Lavoir belgesi, Paris. Fotoğraf: Jacqueline Hyde	77
<i>Sembolik Figür</i> (<i>Simgesel Yüz</i>). Guaş, 64×69 cm. Manoukian Koleksiyonu, Paris. Fotoğraf: Bulloz	78
<i>Yatan Figür</i> , Remy de Gourmont'un İdealizm'i için. 1893. Guaş. 15×27 cm. Altarriba koleksiyonu, Paris. Fotoğraf: Agraci	190
FORT, PAUL (1872-1960) <i>Portre</i> . 1887. A.Osbert'in deseni. Özel koleksiyon	273
FRIEDRICH, CASPAR DAVID (1774-1840) <i>Rügen'de Kayalar</i> . 1818'e doğru. Özel koleksiyon	40
FULLER, LOÏE (1862-1928) <i>La Loïe Fuller Floies-Bergère'de</i> : H. de Toulouse Lautrec. 1893. Karton, 61×44 cm. Musée d'Albi	20
FÜSSLİ, HEINRICH (1741-1825) <i>Öpücük</i> , 1819. Desin. Kunsthau. Zürich	34
GALLEN-KALLELA, ALEX (1865-1931) <i>Sorunlar</i> . 1894. Özel koleksiyon	78
<i>Tapio Bâkireleri</i> . 1895. Özel koleksiyon	78

GAUGIN, PAUL (1849-1903). <i>Vairumati</i> . 1897. Tual, 73×94 cm. Musée du Louvre, Paris	19
<i>Te Avea No Mavia: Marie'nin Ayı</i> . 1899. Tual, 94×72 cm. Ermitage Müzesi, Leningrad	54
<i>Kendi Karikatür Portresi</i> . 1889. Tual, 80×52 cm. National Gallery of Art, Washington	79
<i>Kendi Portresi: Ovir (yabanıl)</i> . Bronz, 34×35,5 cm. Özel koleksiyon	79
<i>Asla O. Taiti</i> . 1897. Tual, 60×116 cm. Courtauld Institute, Londra	80
<i>Nave Nave Moe: Dinlenme Sevinci</i> . 1894. Tual, 73×98 cm. Ermitage Müzesi, Leningrad	80
<i>Te Rerioa: Düş</i> . 1897. Tual, 95×132 cm. Courtauld Institute, Londra	81
<i>Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?</i> 1897. Tual. 139×375 cm. Museum of Fine Art, Boston	82
<i>Mahana No Atua: Tanrı Günü</i> . 1894. Tual, 70×91 cm. Art Institute of Chicago	83
GEORGE, STEFAN (1868-1933) <i>Portre</i> . Fotoğraf: Roger-Viollet	187
<i>Yedinci Halka'nın başlık sayfası</i> . Yayınlayan: "Blätter für die Kunst", 1907	274
GHIL, RENE (1862-1925) <i>Portre</i> : F. Vallotton	189
GIDE, ANDRE (1869-1951) <i>Portre</i> : H. Bataille. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: bibliothèque nationale	189
GOGH, VINCENT VAN (1853-1890) <i>Hüzün</i> . 1882. Litografi	29
GOURMONT, REMY DE (1858-1915) <i>Fatan Figür, İdealizm için</i> . C. Filiger'nin illüstrasyonu	190
<i>Portre</i> : R. Dufy	190
GOYA, FRANCISCO JOSE Y LUCIENTES (1747-1828) <i>Tekenin Çayırı adı verilen Cadılar Toplantısı</i> . 1819-1823. Tual, 140×438 cm. Prado Müzesi. Madrid	38-39
GRASSET, EUGENE (1841-1917) <i>Bahçede Genç Kadın</i> . Musée des Arts décoratifs, Paris. Fotoğraf: Bulloz	84
<i>"La Plume"</i> dergisinin kapağı. 1894. Bibliothèque nationale	288
GROUX, HENRI DE (1867-1930) <i>Lohengrin</i> . 1908. Paste, 66×58 cm. Özel koleksiyon	84
GUAL QUERALT, ADRIA (1872-1944) <i>Çiy</i> . 1897. Tual, 72×130 cm. Museo de Arte Moderno, Barcelona	85
<i>Portre</i>	86
<i>Bir Tiyatro Dekorü için Taslak</i> . Adria Gual'ın yayınlanmamış arşivi, Museo del Instituto del teatro, Barcelona	86
HAWKINS, LOUIS WELDEN (1849-1910) <i>Séverine</i> . 1895. Yağlıboya tual, 115×95 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Bulloz	86
<i>Kendi Portresi</i>	87
HEBERT, ANTOINE-AUGUSTE-ERNEST (1817-1909) <i>Ophélie</i> . Musée Hébert. Fotoğraf: Musées nationaux	87
HELLEU, PAUL-CESAR (1859-1927) <i>James Abbott McNeil Whistler'in Portresi</i> . 1897	152
HODLER, FERDINAND. <i>Düş</i> . 1897-1903. Kağıt üzerine kurşunkalem, çini mürekkep, pastel, suluboya. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Giraudon	9
<i>Kendi Portresi</i>	88
<i>Gece</i> . 1890. Tual, 116×299. Kunstmuseum, Bern	88
HOFMANN, LUDWIG VON (1861-1945) <i>Pastoral Sahné</i> . Özel Koleksiyon. Fotoğraf: Bulloz	89
HOFMANNSTHAL, HUGO VON (1874-1929) <i>Portre</i>	191
<i>Jedermann için illüstrasyon</i> . Fotoğraf: Roger-Viollet	191
HUGO, VICTOR (1802-1885) <i>Yazgım</i> . Lavis. Musée Victor Hugo, Paris. Fotoğraf: Bulloz	34
HUNT, WILLIAM HOLMAN (1827-1910) <i>Portre</i> : J. Ballantyne. National Portrait Gallery, Londra	89
<i>Claudio ve Isabella</i> . 1850. Ağaç üzerine yağlıboya. 76×45 cm. Tate Gallery, Londra	90
<i>John Everett Millais'nin Portresi</i> . 1860. Desen. National Portrait Gallery, Londra	107
HUYMNAS, JORIS-KARL (1848-1907) <i>Portre</i> : G. Rouault. Taşbaskı	275
IBSEN, HENRIK (1828-1906) <i>Portre</i> : J. Martin 1895. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	193
JARRY, ALFRED (1873-1907) <i>Portre</i> : A. Cazals. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	195
KAHN, GUSTAVE (1859-1936) <i>Portre</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: H. Josse	196
KELLER, FERDINAND (1842-1922) <i>Kendi Portresi</i> . 1889. Tual, Musée des Offices, Floransa. Fotoğraf: Alinari-Giraudon	90
<i>Böcklin'in Gömütü</i> . 1901-1902. Yağlıboya tual, 117×99 cm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe	91

KHNOPFF, FERNAND (1858-1921) <i>Anılar</i> . 1889. Pastel, 127×200 cm. Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Brüksel. Fotoğraf: Diathèque de Belgique	53
<i>Oksamalar</i> . 1896. Yağlıboya tual, 50,5×150 cm. Musées royaux des Beaux-arts de Belgique. Fotoğraf: Diathèque de Belgique	92
<i>Aziz Antoine'ın Günah Eğilimi</i> . 1883. Yağlıboya tual, 83×83 cm. Özel koleksiyon	92
<i>Bir Yalnız Kadın</i> . 1891	92
<i>Mélisande</i> . 1902'ye doğru. Füzen, 33×33 cm. Özel koleksiyon	201
KLİMT, GUSTAV (1862-1918) <i>Danae</i> . 1907'ye doğru. Yağlıboya, 77×83 cm.	49
<i>Kırmızı Balıklar</i> . 1901-1902. Yağlıboya tual, 181×66,5 cm. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Bulloz	93
<i>Öpüş</i> . 1907. Yağlıboya, 180×180 cm. Österreichische Galerie, Viyana	94
KLİNGER, MAX (1857-1920) <i>Bir Eldivenin Bulunması: Kaçırma</i> . 1878. Desen. Fotoğraf: Grünke	95
KOUSNETSOV, PAVEL (1878-1968) <i>Portre</i> . 1912'ye doğru.	96
<i>Bir Kırgız Kadını</i> . 1914. Fotoğraf: A.P.N.	96
KÜBİN, ALFRED (1877-1959) <i>Portre</i> . 1921	96
<i>Loth'un Karısı</i> . Suluboya desen. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Bulloz	97
Edgard Poe'nun "Karga"sı için illüstrasyon.	210
KUPKA, FRANK (1871-1957) <i>Çiçek Toplayan Kadın</i> . Musée national d'Art Moderne, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	97
LACOMBE, GEORGES (1868-1916) <i>Kendi Portresi</i> . Desen. Fotoğraf: Hubert Josse	98
<i>Kestane Toplayan Kadınlar</i> . 1892. Yağlıboya. Musée du Petit-Palais, Cenevre	98
LAFORGUE, JULES (1860-1887) <i>Portre</i> : F.Skarbina, 1885	197
LEKEU, GUILLAUME (1870-1894) <i>Portre</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	253
LEMMEN, GEORGES (1865-1916) <i>Jan Toorop'un Portresi</i> . 1886. Desen	144
Le SİDANER, HENRİ (1862-1939) <i>Pazar</i> . 1898. Yağlıboya tual, 113×192. Musée de Douai.	99
<i>Portre</i> : Marie Duhem. Musée municipal, Dunkerque	99
LEVY-DHURMER, LUCIEN (1865-1953) <i>Üç kanatlı Beethoven tablosu: Beethoven, Appasionata, Sevince Övgü</i> . Kağıt üzerine pastel. Musée du Petit-Palais. Fotoğraf: Hubert Josse	100-101
<i>Salome</i> . 1896. Mavi kağıt üzerine pastel, 43,5×50 cm. Perinet koleksiyonu, Paris. Fotoğraf: Bulloz	100
<i>Georges Rodenbach'in Portresi</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Hubert Josse	215
LİLİENCRON, DETLEV VON (1844-1909) <i>Portre</i> . Fotoğraf: Roger-Viollet	198
LİST, WILHELM (1864-1918) <i>Sungu</i> . 1900. Yağlıboya tual, 162×81 cm. Musée des Beaux-arts, Quimper	101
LOUYS, PIERRE (1870-1925) <i>Portre</i> : H.Bataille	199
LUGNE-POE (1869-1940) <i>Portre</i> : Krohg. 1895	277
MACHADO, ANTONÍO (1875-1939) <i>Portre</i>	200
MAETERLİNK, MAURİCE (1862-1949) <i>Portre</i> : F.Masereel. Ağaç üzerine gravür	201
<i>Pelléas ve Mélisande için F.Khnopff'un illüstrasyonu</i>	201
<i>Pelléas ve Mélisande için C.Schwabe'nin illüstrasyonu</i>	202
MAHLER GUSTAVE (1860-1911) <i>Bronz Heykel</i> : Rodin. Musée Rodin. Fotoğraf: Hubert Josse	254
MAİLLLOL, ARİSTİDE (1861-1944) <i>Portre</i> : M.Denis. 1902. Desen. Dominique Denis koleksiyonu.	
Fotoğraf: Giraudon	102
<i>Gece</i> . 1902. Bronz. Fotoğraf: Hubert Josse	102
<i>Deniz</i> . 1895	102
<i>Dalga</i> . 1898. Yağlıboya tual, 95×89 cm. Musée du Petit-Palais. Fotoğraf: Hubert Josse	102
MALCZEWSKI, JACEK (1854-1929) <i>Kendi Portresi</i> . 1914	103
<i>Kısır Döğü</i> . Ulusal Müze, Varşova	103
MALLARME, STEPHANE (1842-1898) <i>Portre</i> : E.Manet. 1876. Tual, 26×34 cm. Musée du Jeu de Paume, Paris	13
<i>Portre</i> : E.Muhch. 1896. Taşbaskı. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	203
MANET, EDOUARD (1832-1883) <i>Stéphane Mallarmé'nin Portresi</i> . 1876. Tual, 26×34 cm. Musée du Jeu de Paume, Paris	13
MAREES, HANS VON (1937-1887) <i>Yaşamın Çağları</i> . 1873-1874. Kahverengi kağıt üzerine kurşunkalem, siyah-beyaz tebeşir. Staatliche Graphische Sammlung, Münih	104
MARTİNİ ALBERTO (1876-1954) <i>Morgue Sokağında Çifte Cinayet</i> . 1905-1907. Islak Kazı	104
MASEK, VİTEZLAV KAREL (1865-1927) <i>Kâin Kadın Libuse</i> . 1893. Yağlıboya tual, 193×193 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Bulloz	105

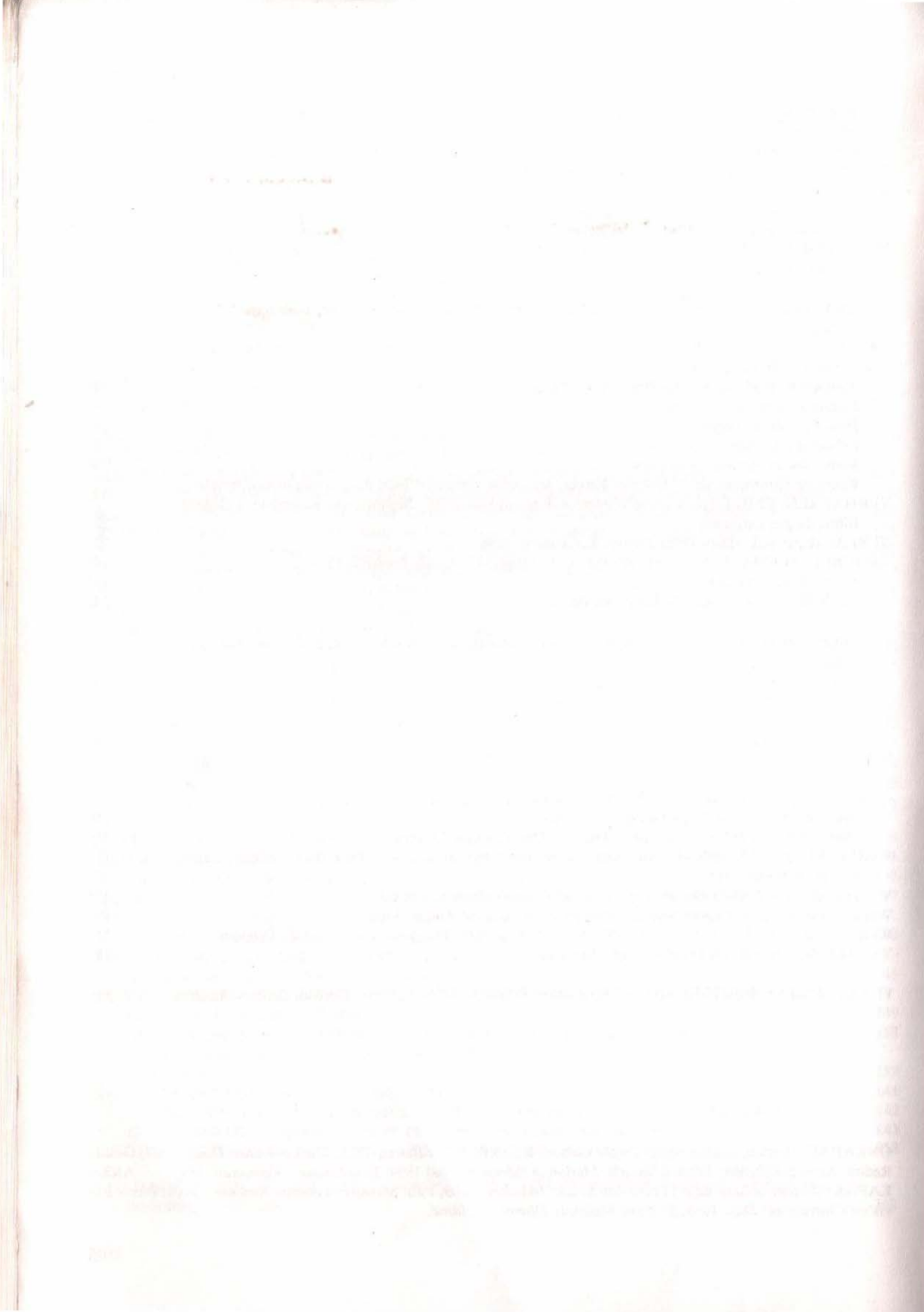
MASEREEL, FRANS (1889-1972) <i>Maurice Maeterlinck'in Portresi</i> . Ağaç üzerine gravür	201
MAURİN, CHARLES (1856-1914) <i>Annelik</i> . 1893. Yağlıboya tual, 80×100 cm. Musée Crozatier, le Puy.	
Fotoğraf: Giraudon	105
MAXENCE, EDGAR (1871-1954) <i>Tavuslu Profil</i> . 1896'dan önce. Pastel ve guaş, 69,5×53,5 cm. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Bulloz	106
MELLERY, XAVIER (1845-1921) <i>İdeale Doğru</i> . Yağlıboya tual, 153×131 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers. Fotoğraf: Diathèque de Belgique	106
MENARD, EMILE-RENE (1861-1930) <i>Yıkanan Kadınlar</i> . 1916. Musée de Dieppe. Fotoğraf: Bulloz	107
MENDES, CATULLE (1841-1909) <i>Portre</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Giraudon	278
MERRILL, STUART (1863-1915) <i>Portre</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	205
MEYERHOLD, VSEVOLOD EMİLİEVİCH (1874-1942) <i>Portre</i> . Fotoğraf: P.P.N.	279
MİKHAEL, EPHRAİM (1866-1890) <i>Portre</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	205
MİLLAIS, JOHN EVERETT (1829-1896) <i>Sonbahar Yaprakları</i> . 1856. Tual, 103×75 cm. City Art Galleries, Manchester	51
<i>Portre</i> : W.Hunt. 1860. Desin. National Portrait Gallery, Londra.	107
<i>Ophélie</i> . 1852. Tual, 76×112 cm. Tate Gallery, Londra	107
MİLOSZ, OSCAR VENCELAS DE LUBİCZ-MİLOZS (1877-1939) <i>Portre</i> . Fotoğraf: Roger-Viollet	206
MİNNE, GEORGE (1868-1941) <i>Ağlayan Anne</i> . 1890. Desin. 39×29 cm. Özel koleksiyon	108
<i>Ölen Çocuğuna Ağlayan Anne</i> . 1866. Ağaç heykel	108
MOCKEL, ALBERT (1886-1945) <i>Portre</i>	207
MODERSOHN-BECKER, PAULA (1876-1907) <i>Rainer Maria Rilke'nin Portresi</i> . 1904. Tual, 34×26 cm. Özel koleksiyon	211
MONTESQUIOU, ROBERT DE (1855-1921) <i>Portre</i> : G.Boldini. 1898. Yağlıboya tual, 200×100 cm. Musée national D'Art moderne, Paris. Fotoğraf: Giraudon	20
MOREAU, GUSTAVE (1826-1898) <i>Hayalet</i> . 1875. Tual, 143×103 cm. Musée Gustave Moreau, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	17
<i>Orpheus</i> . 1865. Ağaç üzerine yağlıboya, 134×99,5 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	43
<i>Portre</i> : G.Rouault. Ecole des Beaux-arts, Paris. Fotoğraf: Giraudon	109
<i>Sesler</i> . Mine. Musée des Arts décoratifs, Paris. Fotoğraf: H.Josse	109
<i>Kartal Başlı Aslan'lı Peri Kızı</i> : Kağıt üzerine suluboya. 24×16 cm. Musée Gustave Moreau, Paris. Fotoğraf: Jacqueline Hyde	110
<i>Sodum'un Melekleri</i> . Yağlıboya tual, 93×62 cm. Musée Gustave Moreau, Paris. Fotoğraf: Jacqueline Hyde	110
<i>Likornlar</i> . Yağlıboya, tutkalboya ve suluboya tual, 115×90 cm. Musée Gustave Moreau, Paris. Fotoğraf: Jacqueline Hyde	111
MORRIS WILLIAM (1834-1896) <i>Portre</i> : G.F.Watts, 1880. National Portrait Gallery, Londra	112
<i>Kraliçe Guinevere</i> . 1864. Yağlıboya tual, 71×50 cm. Tate Gallery, Londra	113
MUCHA, ALFONS MARIA (1860-1939) <i>Slavia</i> . 1908. Yağlıboya, tutkalboya tual, 154×92,5 cm. Norodni Galerie, Prag. Fotoğraf: Musées nationaux	113
MUNCH, EDVARD (1863-1944) <i>Peer Gynt</i> . 1896. Taşbaskısı.	25
<i>Çılgılık</i> . 1895. 84×67 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo	27
<i>Vampir</i> . 1893. Yağlıboya tual. Munch-Museet, Oslo	31
<i>Aşk ve Psykhe</i> . 1907. Yağlıboya tual, 118×99 cm. Munch-Museet, Oslo	114
<i>Kendi Portresi</i> . 1895	114
<i>Madonna (Meryem Ana)</i> . 1894. Tual. Nasjonalgalleriet, Oslo	115
<i>Ayrılış</i> . 1893. Yağlıboya tual, 67×128 cm. Munch-Museet, Oslo	116
<i>Stéphane Mallarmé'nin Portresi</i> . 1896. Litoğrafi. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	203
<i>Stanislav Przybyszewski'nin Portresi</i> . 1895. Pastel, 62×55 cm. Munch-Museet, Oslo	210
NOAILLES, ANNA COMTESSE DE (1876-1933) <i>Portre</i> : Laszlo. 1913. Palais de Tokyo, Paris. Fotoğraf: Musées nationaux	208
OSBERT, ALPHONSE (1857-1939) <i>Denize Övgü</i> . 1893. Yağlıboya tual. Collection Mademoiselle Yolande Osbert, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	117
<i>İlkçağ Akşamı</i> . 1908. Yağlıboya tual. 177×163 cm. Musée du Petit-Palais, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	118

<i>Paul Fort'un Portresi.</i> 1887. Desen	273
OUVRE, ACHILLE (1872-1951) <i>Maurice Ravel'in Portresi.</i> Bibliothèque national Fotoğraf: Snark international	255
OVERBECK, FRIEDRICH JOHANN (1789-1869) <i>Zeytinlik Dağı'nda İsa.</i> 1833. Tual, 298×200 cm. Kunsthalle, Hambourg	44
PASCOLI, GIOVANNI (1855-1912) <i>Portre.</i> Fotoğraf: Roger-Violet	208
PELADAN, JOSEPHIN (LE SAR) (1859-1918) <i>Portre:</i> A.Séon. Musée de Lyon	281
PETROV-VODKINE, KOSMA SERGEI VITCH (1878-1939) <i>Kendi Portresi.</i> 1918	118
<i>Susamış Savaşçı.</i> 1915. Fotoğraf: A.P.N.	119
POE, EDGAR (1809-1849) <i>Portre</i>	209
<i>Karga için A.Kubin'in illüstrasyonu</i>	210
PREVIATI, GAETANO (1852-1920) <i>Paolo ve Francesca.</i> 1901'e doğru, 47×54 cm	119
PRZYBYSZEWSKI, STANISLAW (1868-1927) <i>Portre:</i> E.Munch	210
PUVIS DE CHAVANNES, PIERRE (1824-1898) <i>Umut.</i> 1871'e doğru. Yağlıboya tual. 70×82 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Giraudon	53
<i>Sanatlar ve İlham Perileri için önemli Kutsal Orman.</i> 1884-1889. Yağlıboya tual, 93×231 cm. Art Institute, Chicago. Fotoğraf: Musées nationaux	121
<i>Deniz Kıyısında Genç kızlar.</i> 1879. Yağlıboya tual, 61×47 cm. Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Musées nationaux	121
<i>Düş.</i> 1883. Yağlıboya tual, 82×102 cm, Musée du Louvre, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	122
RACHILDE (1860-1953) <i>Portre:</i> H.Bataille	282
RANSON, PAUL (1861-1909) <i>Pastoral Sahne.</i> Özel koleksiyon. Fotoğraf: Bulloz	123
<i>Portre:</i> P.Sérusier. 1890. Ağaç üzerine yağlıboya, 60×45 cm. Collection Madame Paul Ranson, Paris	124
<i>Çiçekli Ağaç Altında İki Kadın.</i> Duvar halısı. Fotoğraf: Hubert Josse	124
RASSENFOSSE, ANDRE (1862-1934) <i>Emile Verhaeren'in Portresi.</i> 1916. Bibliothèque national. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	221
RAVEL, MAURICE (1875-1937) <i>Portre:</i> A.Ouvré. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Snark Internationale	255
REDON, ODILON (1840-1916) <i>Kökenler,</i> Taşbaskı	18
<i>Düşler.</i> Taşbaskı	18
<i>Güneşin Arabası.</i> Yağlıboya tual, 89,5×163 cm. Musée du Petit-Palais, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	20-21
<i>Venus'un Doğuşu.</i> Pastel. Musée du Petit-Palais, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	33
<i>Kırmızı Dikenler.</i> Özel koleksiyon	125
<i>Yıldızsal Baş.</i> Karton üzerine yağlıboya, 51×67 cm. Özel koleksiyon	126
<i>Suskun İsa.</i> Pastel ve füzün. 58,1×46 cm. Musée du Petit-Palais, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	127
<i>Parsifal.</i> 1892. Taşbaskı, 32×24 cm. Bibliothèque nationale, Paris. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	128
<i>Paul Sérusier'nin Portresi.</i> 1903. Desen. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	138
RETHEL, ALFRED (1816-1859) <i>Ölüm.</i> 1845'e doğru. Ağaç	45
RIGAL, EDMOND (d.1902) <i>Paul Valéry'nin Portresi.</i> Desen. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	219
RİLKE, RAINER MARIA (1875-1926) <i>Portre:</i> P.Modersohn-Becker. 1904. Tual, 34×26 cm. Özel koleksiyon	211
RİPPL-RONAI, JOZSEF (1861-1927) <i>Güllü Genç Kadın.</i> Duvar halısı. 1898. 230×125 cm. Dekoratif Sanatlar Müzesi, Budapeşte	129
<i>Kendi Portresi.</i> Pastel. Portreler Galerisi, Budapeşte	129
<i>Mihaly Babits'in Portresi.</i> Pastel. Özel koleksiyon	175
RODENBACH, GEORGES (1855-1898) <i>Portre:</i> L.Lévy-Dhurmer. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Hubert Josse	215
RODİN, AUGUSTE (1840-1917) <i>Danaid.</i> 1885. Mermer. Musée Rodin, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	21
<i>Portreler:</i> F.Flameng. 1881. Tual. Musée du Petit-Palais, Paris	130
<i>Öpüşme.</i> 1886. Mermer. Musée Rodin, Paris	130
<i>Düşünce.</i> 1886. Mermer. Musée Rodin, Paris	131
<i>Ben Güzelim.</i> 1882. Alçı. Musée Rodin, Paris	131
<i>Ebedi Gözde.</i> 1889. Mermer. Musée Rodin, Paris	131
<i>Rodin Atölyesinde.</i> 1905.	132
<i>Gustave Mahler.</i> Bronz. Musée Rodin, Paris. Fotoğraf: Hubert Josse	254

RONDEL, HENRİ (1857-1919) <i>Maurice Barrès'in Portresi</i> . 1910. Yağlıboya tual. Özel koleksiyon.	
Fotoğraf: Giraudon	270
ROPS, FELİCİEN (1833-1898) <i>Ölüm Baloda</i> . 1865-1875. Yağlıboya tual, 151×85 cm. Rijksmuseum	
Kröller-Müller, Otterlo	132
<i>Pornokrates</i> . 1896. Islak kazı ve lekebaskı, 69×45 cm. Özel koleksiyon	133
ROSSETTI, DANTE GABRIEL (1828-1882) <i>La Ghirlandata</i> . 1873. Yağlıboya tual, 115×87 cm. Guildhall	
Art Gallery, Londra. Fotoğraf: Bulloz	46
<i>Kendi Portresi</i> . 1847. National Portrait Gallery, Londra	133
<i>Astarte Syriaca</i> . 1877. Yağlıboya tual, 183×106 cm. City Arts Galleries, Manchester	134
<i>Beata Beatrix</i> . 1863. Yağlıboya tual, 86,3×66 cm. Tate Gallery, Londra	135
ROUALT, GEORGES-HENRİ (1871-1958) <i>Gustave Moreau'nun Portresi</i> . Ecole des Beaux-arts, Paris.	
Fotoğraf: Giraudon	109
<i>Joris-Karl Huysmans'in Portresi</i> . Taşbaskı	275
RUNGE, PHILİPP OTTO (1777-1810) <i>Sabah</i> . 1803. Tual, 109×85,5 cm. Kunsthalle, Hambourg	41
RYSSELBERGHE, THEO VAN (1862-1926) <i>Bir Okuma</i> . 1903. Yağlıboya tual, 181×240 cm. Musée des	
Beaux-arts, Gand	157
SAİNT-POL ROUX (1861-1940) <i>Portre</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Hubert Josse	216
SAMAIN, ALBERT (1858-1900) <i>Portre</i> . Fotoğraf: Roger-Viollet	216
SARGENT, JOHN SİNGER (1856-1923) <i>Gabriel Fauré'nin Portresi</i> . Özel koleksiyon	253
SATİE, ERİK (1866-1925) <i>Portre</i> : J.Cocteau. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	256
SCHMITT, FLORENT (1870-1958) <i>Portre</i> . Desen. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Hubert Josse	257
SCHWABE, CARLOS (1866-1929) <i>Hüzün ve İdeal</i> . 1896. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Bulloz	135
M.Maeterlinck'in <i>Pelléas ve Mélisande</i> 'i için illüstrasyon	202
<i>Le Salon de la Rose + Croix</i> 'nın afişi. 1892. Bibliothèque nationale	290
SCRİABİNE, ALEXANDRE (1872-1915) <i>Portre</i> . Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	258
SEGANTINI, GIOVANNI (1858-1899) <i>Yaşamın Kaynağında Aşk</i> (detay). 1896. Yağlıboya tual,	
69×100 cm. Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano	136
<i>Kendi Portresi</i> . 1895	136
<i>Üvey Analar</i> . (detay). 1891. Karton üzerine pastel, 40×73 cm. Kunsthau, Zürich	137
SEON, ALEXANDRE (1855-1917) <i>Orpheus'un Sızlanışı</i> . 1896. Yağlıboya tual, 73×116 cm. Musée du	
Louvre, Paris. Fotoğraf: Giraudon	138
<i>Sâr Péladan'ın Portresi</i> . Tual, 132×80 cm. Musée des Beaux-arts, Lyon	281
SERUSIER, PAUL (1864-1927) <i>Portre</i> : O.Redon. 1903. Desen. Bibliothèque nationale. Fotoğraf:	
Bibliothèque nationale	138
<i>Selin Yanında Görme</i> . 1897. Tual, 111×182 cm. Özel koleksiyon	139
<i>Tılsım</i> . 1888. Ağaç üzerine yağlıboya, 27×22 cm. Collection François Denis. Fotoğraf: Giraudon	140
SİCKERT, WALTER-RİCHARD (1860-1942) <i>Aubrey Beardsley'nin Portresi</i>	56
SİGNAC, PAUL (1863-1935) <i>Félix Fénéon'un Portresi</i> . Fotoğraf: Bulloz	273
SKARBİNA, FRANZ (1849-1910) <i>Jules Lagorgue'un Portresi</i> . 1885	197
SOLOGOUB, FEDOR (1863-1927) <i>Portre</i> . 1887. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	217
SPİLLIAERT, LEON (1881-1946) <i>Aynadan Kendi Portresi</i> . 1908. Suluboya, 48×63 cm. Musée des	
Beaux-arts, Ostende. Fotoğraf: Diathèque de Belgique	140
STEİNLE, JAKOB EDWARD VON (1810-1886) <i>Adem ile Havva Günahıtan Sonra</i> . 1867. Karton üzerine	
tebeşir ve suluboya, 215,5×137 cm. Kunsthalle, Hambourg	45
STEİNLEN, THEOPHİLE (1859-1923) <i>Claude Debussy'nin Portresi</i> . Musée Claude Debussy, Saint-	
Germain-en-Laye. Fotoğraf: Hubert Josse	249
STRAUSS, RİCHARD (1864-1949) <i>Portre</i> . Desen. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Hubert Josse	258
Astruc'le birlikte <i>Salomé</i> 'nin temsilini yöneten Richard Strauss. Bibliothèque nationale. Fotoğraf:	
Hubert Josse	259
STUCK, FRANZ VON (1863-1928) <i>Sfenks</i> . 1895	141
<i>İlkbahar</i> . 1909. Ağaç üzerine yağlıboya, 63×60,5 cm. Hessische Landermuseum, Darmstadt	142
<i>Günah</i> . 1890-1891. Yağlıboya tual, 95×59,5 cm. Neue Pinacothek, Münih	143
SYMONS, ARTHUR (1865-1945) <i>Portre</i> . 1935. National Portrait Gallery, Londra	218
TAILHADE, LAURENT (1854-1919) <i>C.Léandre'in deseni</i> . 1891. Bibliothèque nationale. Fotoğraf:	
Bibliothèque nationale	218

THORN PRİKKER JOHAN (1868-1932) <i>Gelin</i> . 1892. Yağlıboya tual, 146×88 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo	144
TOOROP, JAN (1858-1928) <i>W.Degouve de Nuncques'un Portresi</i> . 1891. Kağıt üzerine pastel, 41×33,5 cm. Collections de l'Etat belge, Brüksel	66
<i>Portre</i> : G. Lemmen. 1886. Desen	144
<i>Çiçekli Üçlü</i> , 1885-1886. Yağlıboya tual, 110×95 cm. Musée municipal, La Haye	145
<i>Uykunun Saldırganlığı</i> . 1898. Özel koleksiyon. Fotoğraf: Bulloz	146
TOULOUSE-LAUTREC, HENRI DE (1864-1901) <i>La Loie Fuller Folies-Bergère'de</i> . 1893. Karton, 61×44 cm. Musée d'Albi	20
VALERY, PAUL (1871-1945) <i>Portre</i> . E.Rigal'in deseni. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	219
VALLOTTON, FELIX (1865-1925) <i>Top</i> . 1899. Yağlıboya. Musée national d'Art moderne, Paris. Fotoğraf: Musées nationaux	147
<i>Tembellik</i> . 1896. Musée des Beaux-arts, Lozan	148
<i>Eugenio Castro'nun Portresi</i>	181
<i>Paul Claudel'in Portresi</i>	182
<i>Edouard Dujardin'in Portresi</i>	187
<i>René Ghil'in Portresi</i> . 1896-1898	189
Remy de Gourmont'un "Maskeler Kitabı, sembolist portreler"inde yayınlanan illüstrasyonlar	
VERHAEREN, EMİLE (1855-1916) <i>Portre</i> : A.Rassenfosse. 1916. Bibliothèque nationale. Fotoğraf: Bibliothèque nationale	221
VERLAINE, PAUL (1844-1896) <i>Portre</i> : E.Carrière. 1896	221
VROUBEL, MICHAEL ALEXANDROVİTCH (1856-1910) <i>Kendi Portresi</i> . 1904.	148
<i>Kuğu-Prences</i> . Özel koleksiyon	149
<i>Yenik Şeytan</i> , Tretyakov Galerisi, Moskova	150
WAGNER, RİCHARD (1813-1883) R.Wagner'in yönetiminde Bayreuth'ta verilen konser. Fotoğraf: Tallandier	230
<i>Tristan ve Isolde</i> . W.Gause'un deseni. 1883	231
Lenbach'ın tablosunda <i>Portre</i> . Bibliothèque de l'Opéra. Fotoğraf: Hubert Josse	284
WASMANN, RUDOLF FRIEDRICH (1805-1886) <i>Haç Tutan Tyrollü Kız</i> . 1865. Kağıt, 42×33,8 cm. Kunsthalle, Hambourg	44
WATTS, GEORGE FREDERİCH (1817-1904) <i>Walter Crane'nin Portresi</i> . 1891. National Portrait Gallery, Londra	150
<i>William Morris'in Portresi</i> . 1880. National Portrait Gallery, Londra	112
<i>Kendi Portresi</i> . 1864. Tate Gallery, Londra	150
<i>Umut</i> . 1885. Yağlıboya tual, 141×110 cm. Tate Gallery, Londra	150
WHISTLER, JAMES ABBOTT MC NEİL (1834-1903) <i>Beyazlı Genç kız</i> . 1864. Tate Gallery, Londra	151
<i>Portre</i> : P.Helleu. 1897	152
WİLDE, OSCAR (1854-1900) <i>Portre</i> . National Portrait Gallery, Londra	225
WİLLUMSEN, JENS FERDİNAND (1863-1958) <i>İki Bröton Kadın</i> . 1890	153
WOESTYNE, GUSTAVE VAN DE (1881-1947) <i>Son Yemek</i> . Fotoğraf: Diathèque de Belgique	153
WOJTKIEWICZ, WİTOLD (1879-1909) <i>İlkbahar</i>	154
YEATS, WILLİAM BUTLER (1865-1939) <i>Portre</i> : F.Opfer. 1935. National Portrait Gallery, Londra	277

ÖNKAPAK: (Üstten, soldan sağa:) Dante Gabriel Rossetti: *Beata Betrix*, 1863; Gustav Klimt: *Öpüş*, 1907; Odilon Redon: *Kırmızı Dikenler*; Edvard Munch: *Madonna (Meryem Ana)*-1894; Paul Gauguin: *Vairumati*, 1897. ARKA KAPAK: (Üstten, soldan sağa:) Franz son Stuck: *İlkbahar*, 1909; Paul Sérusier: *Yıkanan Kadınlar*, 1908; Pierre Puvis de Chavannes: *Düş*, 1883; Fustave Moreau: *Dövmeli Salomé*.



Dizin

- Adam, Paul 87, 207, 269, 285, 287, 288, 289, 290, 294
 Ady, Endre 170, 174, 175, 288
 Albeniz, Isaac 239
 Aman-Jean, Edmond, 48, 55, 61, 86, 101
 Annenski, Innokenti 169, 174, 286
 Antoine, André 264, 265, 266
 Appia, Adolphe 265, 267, 269
 Aurier, Georges-Albert 52, 81, 93, 263, 269, 288
 Babits, Mihály 170, 175, 288
 Bahr, Hermann 168, 254, 270, 272, 287, 291
 Balmont, Konstantin 168, 169, 175, 194
 Barbey d'Aureville 47, 67, 133, 176, 210
 Barrès, Maurice 269, 270, 275, 281, 289
 Bartok, Béla 170, 240, 242, 246, 247
 Baudelaire, Charles 10, 12, 28, 30, 36, 37, 49, 52, 56, 58, 76, 85, 88, 98, 124, 132, 133, 136, 151, 152, 155, 156, 158, 160, 163, 164, 166, 167, 168, 171, 174, 176, 181, 184, 186, 187, 197, 204, 209, 216, 218, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 243, 248, 249, 250, 261, 262, 265, 271, 285, 286, 293, 296
 Bazin, Germain 153
 Beardsley, Aubrey 48, 50, 56, 77, 166, 167, 243, 264, 291
 Beethoven, Ludwig van 95, 101, 238, 247, 250, 253
 Berg, Alban 232, 240, 242
 Berlioz, Hector 235, 238, 250, 258
 Bernard, Emile 57, 77, 79, 82, 116, 124
 Bernard, Tristan 147
 Bernhardt, Sarah 65, 114, 271
 Besnard, Albert 55, 58, 89, 287
 Biely, Andrei 61, 169, 179, 194, 195, 280
 Blake, William 32, 75
 Blok, Alexandre 159, 169, 171, 175, 179, 194, 240, 242, 279, 280
 Boldini, Giovanni 11, 280
 Bonnard, Pierre 55, 69, 95, 124, 138, 139, 147, 273, 274, 277
 Bonnat, Léon 109, 115, 117, 120
 Borissov-Moussatov 61, 96, 194
 Borodine 239, 241
 Bosch, Jérôme 74
 Botticelli 63, 136, 148
 Bouguereau 86, 106, 146
 Bourget, Paul 156, 233, 271, 275, 293, 294
 Böcklin, Arnold 30, 40, 44, 52, 58, 72, 91, 92, 95, 104, 117, 141, 142, 143, 151
 Brahms, Johannes 233, 258
 Bresdin, Rodolphe 30, 36, 37, 48, 71, 124, 128
 Breton, André 112, 159, 195
 Brion, Marcel 71, 72
 Brioussou, Valéry 61, 156, 168, 169, 175, 180, 217, 265, 280, 286, 291
 Bruegel, Pieter 74
 Brull Vinales, Juan 61
 Burckhardt, Jacob 59
 Burne-Jones, Edward 48, 61, 66, 93, 112, 113, 142, 150, 262, 290
 Byron 37
 Cabanel 58, 63, 98, 102
 Carrière, Eugène 30, 63, 64, 65, 70, 72, 81, 87, 248, 261, 263, 269
 Carus, Gustav 37, 38
 Castro, Eugenio de 181
 Cézanne 70, 128, 291
 Chabrier, Ernest 76, 230, 235, 236, 246, 255, 256
 Champigneulle, Bernard 56, 84, 94, 132, 264
 Chassériau, Théodore 37, 120, 123
 Chausson, Ernest 230, 232, 233, 247, 253
 Chopin, Frédéric 210, 258
 Clairin, Georges 65
 Claudel, Paul 12, 163, 164, 165, 171, 182, 240, 245, 265, 276, 277, 287, 295
 Coleridge 31, 71, 163
 Corbière, Tristan 10, 156, 164, 183, 222
 Cormon 57, 61, 117
 Courbet, Gustave 13, 30, 133, 143, 151
 Craig, Gordon 265, 267, 274, 284
 Crane, Walter 65, 71, 113, 262, 264
 Cros, Charles 164, 183, 213
 Çaykovski 239, 279
 D'Annunzio, Gabriele 12, 86, 136, 156, 157, 159, 168, 170, 173, 176, 184, 198, 241, 243, 248, 249, 252, 255, 256, 265, 277, 279, 280, 289, 294
 Dante 32, 104, 131, 132, 135
 Dario, Rubén 12, 158, 159, 161, 185, 199
 Daumier, Honoré 74, 133
 Debussy, Claude 13, 22, 24, 69, 77, 166, 171, 202, 228, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 259, 260, 289

- Degas, Edgar 109, 151, 248
 Degouve de Nuncques 48, 66
 Delacroix, Eugène 30, 37, 93, 104, 109, 120, 123
 Delville, Jean 67
 Denis, Maurice 48, 52, 66, 68, 102, 116, 118, 119, 124, 138, 139, 144, 153, 251, 256, 274, 277
 Derkinderen 52, 71
 Doré, Gustave 36, 37, 71
 Dowson, Ernst Christopher 166, 167, 186
 Dujardin, Edouard 162, 163, 164, 165, 166, 170, 187, 196, 243, 265, 266, 281, 285, 287, 289, 293
 Dukas, Paul 230, 232, 240, 245, 250, 252, 254
 Dumont-Lindemann, Louise 272
 Duncan, Isadora 272, 274, 284
 Dunoyer de Segonzac 147
 Duparc, Henri 233, 248, 253
 Dürer 104, 136, 146

 Egedius, Halfdan 72
 Elgar, Edward 251
 Enckell, Magnus 72
 Ensor, James 24, 26, 50, 73, 96, 140, 145, 263, 291

 Fabry, Emile 75
 Falla, Manuel de 241, 242, 252, 255
 Fantin-Latour, Henri 75, 124, 151, 230, 261
 Fauré, Gabriel 232, 233, 246, 248, 250, 252
 Fénéon, Félix 93, 197, 273, 281, 289
 Feure, Georges de 50, 76
 Filiger, Charles 77, 139
 Fort, Paul 85, 139, 216, 264, 266, 273, 274, 277, 279, 281, 287, 288, 289
 Fosca, François 88
 Franck, César 232, 233, 235, 248, 253, 254
 Freud, Sigmund 97, 128, 197, 244
 Friedrich, Caspar David 37, 38
 Fuller, Loie 272, 274
 Füssli, Heinrich 32, 34, 75

 Gallen-Kallela 52, 78
 Gauguin, Paul 10, 12, 14, 25, 26, 30, 48, 52, 57, 64, 69, 77, 78, 79, 95, 96, 98, 102, 115, 116, 117, 122, 139, 140, 144, 152, 225, 235, 269, 288, 291
 George, Stefan 11, 89, 159, 160, 167, 168, 176, 187, 191, 207, 211, 232, 258, 286
 Ghil, René 156, 158, 161, 164, 165, 175, 181, 188, 204, 222, 276, 287, 291, 296
 Gide, André 70, 103, 154, 157, 158, 165, 189, 199, 219, 256, 287, 288
 Gluck 250, 279
 Goethe 37, 136, 159, 188, 250, 254, 262
 Gogh, Vincent van 10, 24, 26, 29, 57, 81, 106, 140, 269, 291
 Goncourt 50, 64, 168, 215, 293
 Gongora 12
 Gourmont, Remy de 10, 14, 47, 58, 69, 78, 147, 155, 157, 165, 185, 190, 206, 215, 224, 266, 267, 269, 274, 277, 287, 288, 289
 Goya, Francisco 32, 95, 96, 128
 Granville-Barker, Harley 32, 274
 Grasset, Eugène 83
 Groux, Henri de 48, 52, 66, 84, 145, 269
 Gual Queral, Adria 85, 267

 Hawkins, Louis Welden 86
 Hébert, Antoine-Auguste-Ernest 87
 Henner, Jean-François 87, 269
 Hodler, Ferdinand 87, 119, 146, 263, 264
 Hofmann, Ludwig von 89, 94, 178, 262
 Hofmannsthal, Hugo von 12, 89, 167, 168, 171, 191, 232, 240, 242, 259, 265, 282, 283, 286, 288, 291
 Hugo, Victor 36, 37, 71, 271, 273
 Hunt, William 44, 45, 89, 107, 108, 133
 Huret, Jules 165, 204, 267, 274
 Huygue, René 30, 83, 128
 Huysmans, Joris-Karl 11, 13, 28, 50, 110, 114, 120, 124, 151, 156, 160, 161, 163, 166, 168, 183, 184, 204, 210, 218, 243, 262, 270, 271, 275, 280, 281, 287, 291, 294, 296

 Ibsen, Henrik 24, 25, 86, 172, 173, 192, 239, 240, 243, 272, 277, 278, 279, 289
 Indy, Vincent d' 76, 230, 248, 250, 253
 Ivanov, Viatcheslav 169, 194, 286

 Jammes, Francis 12, 28, 216, 276
 Jarry, Alfred 10, 78, 139, 172, 195, 277
 Jullian, Philippe 71, 93, 151

 Kahn, Gustave 48, 162, 163, 165, 196, 262, 289, 290, 295
 Kandinsky 97, 143
 Keats, 107, 199, 287
 Keller, Ferdinand 52, 89, 90
 Khnopff, Fernand 48, 50, 92, 100, 106, 132, 141, 145, 151, 263, 291
 Klee, Paul 98, 104, 143
 Klimt, Gustav 32, 44, 50, 93, 101, 105, 143, 243
 Klinger, Max 41, 52, 95, 96
 Kodaly 245, 247
 Kosztolanyi, Dezsö 170, 196
 Kousnetsov, Pavel 96
 Kubin, Alfred 96
 Kupka, Frank 97

 Lacombe, Georges 97, 139
 Laforgue, Jules 12, 14, 30, 59, 110, 156, 160, 162, 168, 170, 197, 218, 230, 276, 288, 289
 Lara, Louise 276
 Legros, Alphonse 75, 76, 151
 Laurent, Ernest 55, 61, 99, 204
 Lehmann 117, 137
 Lekeu, Guillaume 253
 Lenbach 103, 141, 142
 Le Sidaner, Henri 48, 98, 107
 Lévy-Dhurmer, Lucien 49, 61, 100, 107, 215
 Liliencron, Detlev von 198, 258, 288
 List, Wilhelm 101
 Liszt, Franz 232, 237, 238, 256
 Lorrain, Jean 47, 48, 87, 110, 159, 253, 276, 287, 291, 294
 Louys, Pierre 158, 159, 189, 190, 199, 219, 287, 288

- Lugné-Poe 69, 85, 139, 194, 195, 201, 264, 265, 267, 272, 274, 276, 278
- Machado, Antonio 161, 199
- Maeterlinck, Maurice 24, 30, 66, 69, 85, 108, 114, 117, 136, 146, 159, 164, 165, 168, 171, 173, 185, 192, 198, 200, 211, 218, 226, 230, 233, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 253, 255, 262, 263, 265, 267, 270, 274, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 287, 289, 291
- Maillois, Aristide 50, 101, 124, 129
- Malczewski, Jacek 103
- Mahler, Gustav 232, 233, 254
- Mallarmé, Stéphane 7, 11, 12, 13, 14, 18, 22, 27, 28, 30, 55, 64, 81, 87, 104, 116, 117, 124, 151, 152, 153, 156, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 167, 168, 171, 172, 173, 175, 176, 181, 182, 185, 187, 188, 189, 191, 192, 195, 196, 199, 202, 204, 207, 209, 211, 213, 215, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 230, 234, 235, 236, 238, 242, 243, 249, 250, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 262, 263, 265, 266, 271, 273, 274, 276, 280, 281, 283, 285, 286, 287, 289, 294, 295, 296
- Manet, Edouard 30, 75, 76, 98, 115, 117, 119, 204, 249
- Mantegna 63, 136
- Marc, Franz 97, 104
- Marquet, Albert 112
- Marées, Hans von 52, 89, 141
- Martin, Henri 55, 99, 105, 282
- Martini, Alberto 104
- Masek, Karel 105
- Massenet 240, 243, 248
- Matisse, Henri 112, 273
- Maublanc, Camille 100, 120, 171, 173, 182, 201, 274, 277, 278, 281, 287, 289
- Maurin, Charles 105
- Maxence, Edgar 49, 105
- Mazel, Henri 138, 278, 287
- Mellery, Xavier 75, 93, 106
- Ménard, René 49
- Mendès, Catulle 136, 186, 192, 203, 229, 240, 278, 295
- Merrill, Stuart 118, 164, 165, 204, 262, 277
- Meryon 36, 37
- Meyerhold 267, 278
- Mikhaël Ephraïm 164, 165, 186, 204, 281
- Millais, John Everett 44, 45, 90, 107, 133
- Milosz Oscar 110, 155, 158, 160, 165, 206
- Minne, Georges 108, 153
- Mirbeau, Octave 81, 201
- Mockel, Albert 163, 182, 206, 220, 263, 277, 291, 295
- Monet, Claude 30, 238, 239, 291
- Montesquiou, Robert de 11, 47, 48, 87, 110, 156, 270, 271, 275, 280
- Moore, Albert Joseph 108
- Moréas, Jean 30, 52, 58, 81, 156, 158, 162, 163, 164, 165, 168, 185, 196, 207, 224, 228, 230, 269, 273, 275, 289, 290
- Moreau, Gustave 13, 14, 30, 37, 44, 47, 48, 49, 50, 93, 105, 109, 117, 119, 126, 153, 229, 243, 269, 290
- Morice, Charles 81, 124, 155, 163, 165, 266, 277, 280, 287, 288, 290, 295, 296
- Morgenstern, Christian 207, 288
- Morris, William 56, 62, 63, 71, 112, 136, 146, 151, 152
- Mucha, Alfons 50, 113, 135, 264
- Munch, Edvard 25, 26, 32, 78, 96, 105, 114, 291
- Nerval, Gérard de 97, 164, 218
- Nietzsche 22, 31, 32, 41, 136, 157, 165, 170, 174, 176, 180, 185, 188, 194, 195, 197, 207, 210, 285, 288
- Noailles, Anna de 208
- Osbert, Alphonse 49, 101, 105, 117, 137
- Overbeck, Johann Friedrich 38
- Pascoli, Giovanni 170, 208
- Péladan, Sâr 30, 47, 55, 67, 72, 76, 133, 137, 138, 145, 146, 171, 173, 184, 256, 263, 270, 280, 290, 294
- Pelizza da Volpedo, Giuseppe 118
- Petit, Georges 100, 118, 150
- Petrov Vodkine 96, 118
- Pica, Vittorio 281
- Pierre, José 95, 147
- Pissarro, Lucien 30, 78
- Poe, Edgar 12, 28, 66, 71, 97, 104, 105, 119, 128, 163, 170, 177, 178, 186, 203, 204, 209, 220, 262, 276
- Previati, Gaetano 118, 119
- Prokofiev 241
- Proust, Marcel 111, 236, 280
- Przybyszewski, Stanislaw 210, 278
- Puccini 241, 242
- Puvis de Chavannes, Pierre 30, 37, 47, 48, 52, 55, 61, 64, 66, 71, 72, 87, 89, 93, 104, 107, 117, 119, 137, 138, 256, 261, 263, 269, 290
- Quillard, Pierre 164, 266, 273, 277, 281
- Rachilde 273, 282, 287, 288, 289, 295
- Ranson, Paul 48, 52, 69, 123, 138, 139
- Raphaël 38
- Ravel, Maurice 233, 235, 236, 238, 252, 253, 255
- Redon, Odilon 13, 14, 28, 30, 37, 48, 50, 58, 69, 81, 93, 97, 112, 117, 119, 124, 145, 152, 153, 262, 264, 269, 290
- Régner, Henri de 110, 158, 160, 163, 164, 165, 194, 199, 210, 222, 223, 230, 276, 287, 288, 291
- Reinhardt, Max 265, 267, 272, 282
- Rembrandt 63, 95
- Renard, Jules 147, 182, 287
- Renoir, Auguste 70, 230, 248, 291
- Rethel, Alfred 38
- Rilke, Rainer Maria 12, 132, 148, 155, 159, 168, 170, 197, 211, 232, 251, 291
- Rimbaud, Arthur 10, 13, 27, 28, 30, 76, 104, 156, 158, 162, 164, 167, 168, 175, 176, 177, 182, 183, 189, 196, 213, 216, 218, 221, 222, 223, 243, 245, 249, 250, 254, 255, 296

- Rimsky-Korsakov 241, 256
 Rippl-Ronai, Jozsef 102, 124, 129
 Rodenbach, Georges 93, 99, 100, 186, 215
 Rodin, Auguste 25, 66, 87, 103, 129, 212, 263, 278, 291
 Roinard, Paul-Napoléon 274, 276, 283
 Rops, Félicien 50, 93, 96, 119, 132, 263, 287
 Rossetti, Dante Gabriel 44, 47, 49, 62, 63, 90, 93, 107, 113, 133, 151, 166, 248
 Rouault, Georges 112, 263, 290
 Runge, Philipp Otto 37
 Ruskin, John 44, 45, 62, 71, 90, 107
 Rysseberghe, Théo van 124, 145, 263, 291
 Sade, Marquis de 47, 48
 Saint-Pol Roux 165, 172, 215, 265, 268, 287, 288, 289
 Saint-Saens, Camille 232, 250
 Samain, Albert 110, 136, 156, 164, 165, 216
 Satie, Eric 255, 256
 Schmitt, Florent 171, 243, 252, 255, 257
 Schönberg, Arnold 232, 236, 240, 242, 246, 256, 257, 258, 259, 260
 Schopenhauer 14, 96, 157, 158, 164, 192, 197, 287, 289, 293
 Schumann, Robert 233, 237, 252
 Schuré, Edouard 72, 140, 159, 165, 171, 172, 173, 265, 274, 283, 287
 Schwabe, Carlos 135
 Schwob, Marcel 77, 156, 182, 195, 283
 Schwind, Moritz von 40
 Scriabine 8, 67, 232, 239, 246, 257
 Segantini, Giovanni 136
 Séon, Alexandre, 67, 117, 137
 Sérusier, Paul 48, 52, 69, 77, 78, 98, 123, 124, 138, 152, 266, 269, 273, 274, 277
 Seurat, Georges 55, 105, 115, 117, 118, 137, 146
 Shakespeare, William 66, 135, 172, 195, 201, 250, 274, 277, 278, 283, 284, 287
 Sibelius 239
 Signac, Paul 263, 273
 Sologoub, Fédor 169, 194, 217, 279
 Spilliaert, Léon 48, 140
 Stanislawski, Constantin 265, 278, 283
 Steinle, Jakob Edward von 40
 Strathmann, Carl 141
 Strauss, Richard 192, 232, 233, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 251, 258, 279, 282
 Stravinsky, Igor 242, 251, 255, 256, 259
 Strindberg 25, 97, 116, 210, 277, 282, 283, 289
 Stuck, Franz von 44, 50, 141
 Swedenborg 52, 140, 163
 Swinburne 12, 48, 166, 170, 176, 186
 Symons, Arthur 156, 166, 167, 217, 226
 Taine, Hippolyte 52, 112, 164, 190, 271, 294
 Tailhade, Laurent 87, 164, 181, 194, 218
 Thoma, Hans 90, 141, 143
 Thorn Prikker, Johan 143
 Tieck 37
 Toorop, Jan 50, 66, 71, 144, 263
 Toulouse-Lautrec, Henri de 10, 57, 105, 154
 Trachsel, Albert 146
 Trübner 44, 141
 Turner, William 34, 63, 88, 239
 Uhde, Wilhelm 44, 141
 Valéry, Paul 155, 159, 163, 165, 173, 176, 177, 179, 189, 199, 204, 209, 212, 213, 219, 221, 235, 249, 250, 255, 256, 260, 261, 262, 287
 Vallé, Inclán 161
 Vallotton, Félix 52, 95, 105, 124, 146
 Van de Velde, Henry 41, 84, 144, 264, 291
 Verdi, Giuseppe 242
 Verhaeren, Emile 30, 48, 66, 93, 108, 140, 145, 156, 163, 165, 181, 215, 220, 230, 263, 279, 291
 Verlaine, Paul 11, 12, 18, 28, 30, 55, 64, 76, 104, 117, 155, 156, 160, 161, 162, 164, 166, 167, 168, 170, 174, 175, 176, 177, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 197, 198, 204, 207, 213, 214, 218, 219, 221, 228, 230, 232, 233, 234, 243, 245, 249, 250, 255, 258, 260, 263, 273, 280, 281, 285, 286, 295
 Vielé-Griffin Francis 30, 159, 163, 165, 211, 222, 223, 230, 262, 287, 288, 289, 291
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste 7, 67, 157, 163, 172, 201, 203, 218, 222, 223, 226, 229, 230, 265, 286
 Viollet-Le-Duc 71, 83
 Vogeler, Heinrich 148
 Vroubel, Michael 148
 Vuillard, Edouard 69, 95, 129, 139, 147, 269, 277
 Wagner, Richard 22, 40, 71, 76, 85, 88, 117, 136, 160, 164, 165, 170, 171, 187, 202, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 248, 249, 251, 252, 254, 256, 258, 259, 261, 262, 265, 266, 269, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 289
 Wasmann, Rudolf Friedrik 40
 Watts, George Frederick 93, 150, 290
 Welti, Albert 151
 Wilde, Oscar 11, 29, 48, 56, 97, 110, 151, 152, 156, 160, 166, 199, 224, 240, 242, 243, 244, 276, 277, 283, 289, 293, 294
 Willumsen, Jens Ferdinand 152, 269
 Whistler, James Abbott Mc Neill 16, 18, 48, 75, 76, 86, 108, 142, 146, 151, 224, 280
 Whitman, Walt 12, 162, 204
 Woestyne, Gustave van de 153
 Wojtkiewicz, Witold 153
 Wolf, Hugo 232
 Wyspianski 171, 210, 225, 276
 Wyzewa, Theodor de 164, 165, 170, 187, 203, 254, 262, 264, 266, 285, 289, 294
 Yeats, William 159, 160, 166, 167, 170, 171, 172, 217, 218, 226, 265
 Zola, Emile 13, 14, 30, 136, 166, 261, 275, 293, 294, 295