

EDEBİYAT BİLİMİNDE BAROK KAVRAMI*

Yazan: René Wellek

Çeviren: Sıddık YÜKSEL**

İngiliz diliyle ilgilenen tüm araştırmacılar edebiyatta "Barok" deyiminin kullanılmasının Avrupa kıtasından yeni ithal edilmiş bir şey olduğunun farkına varacaklardır. Bir terimin tarihinin, onun günümüzdeki kullanılışı ile aynı anlama gelmesinin gerekli olduğuna inanmamama, ve bir terimin, en azından bir insanın söylemesiyle aslı mânalarından birine dönmeyeceğinin farkında olmama rağmen, şu ana kadar hiç teşebbüs edilmemiş¹ geniş bir tarihinin yazılması bir hayli ilgi toplayacaktır.

Karl Borinski ve Benedetto Croce'un inandırıcı alıntılarla² göstermiş oldukları gibi, "baroque" (barok) skolâstik kıyas terimindeki, ikinci önermenin dördüncü şekli (mode) için kullanılan bir isim olan **barocodan** türetilmiştir. O şu tipte bir kıyastır: "Her P M'dir; bazı S'ler M değildir, bundan dolayı bazı S'ler P değildir"; veya Croce'un kullandığı örneği verirse, "Her aptal inattır; her insan inat değildir, bundan dolayı bazı kimseler aptal değildir." Bu tip bir muhakemenin, Luis Vives'in Parisli profesörlerle "**baroco** ve **baralıpton** tarzındaki sofistler"³ diye alay ettiği 1519'un başlarında, sofistçe ve zoraki bir muhakeme olduğu düşünülüyordu. Croce, 1570'den itibaren "ragioni barrochi" gibi ibarelerin kullanılışıyla ilgili birkaç örnek vermektedir. Terimin acaip şekilli bir inci anlamındaki İspanyolca **barrueco**'dan türediğini açıklayan NED'de ve başka yerlerde rastlanılan etimolojinin galiba terk edilmesi gerekiyor. On sekizinci yüzyılda terim "mübalâğalı", "tuhaf" anlamıyla ortaya çıkıyor. 1739'da Présidént de Brosses tarafından bu anlamıyla ve 1775'te J.J. Winckelmann tarafından da "süslü", "hoşa gidecek ölçüde açık"

* René Wellek, "Concepts of Criticism, Fifth printing, October 1969, U.S.A." adlı eserin 69-127 sayfaları arasında yer alan **The Concept of Baroque in Literary Scholarship** bölümünün tercümesi.

**Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Öğretim görevlisi.

¹ J. Isaacs, "Baroque and Rococo: A History of Two Concepts," **Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences**, 9 (1937), yayınlanmamış bir konferansın sadece kısa bir özeti.

² Karl Borinski, **Die Antike in Poetik und Kunsttheorie I** (Leipzig, 1914), 199,303; Benedetto Croce, **Storia della Età barocca in Italia** (Bari, 1929), s. 20 vd..

³ Gustav Schnürer tarafından **In pseudodialecticos**'tan iktibas edilen ve **Katholische Kirche un Kultur in der Barockzeit** (Paderborn, 1937), s. 68'de yayınlanan not.

mânasıyla kullanılmaktadır.⁴ Quatremère de Quincy'nin **Dictionnaire historique de l'architecture** (1795-1825) isimli eserinde, ona "une nuance du bizarre" denmekte ve Guarino Guarini barokun ustası sayılmaktadır.⁵ Jacob Burckhardt onun anlamını, İtalya, Almanya ve İspanya'da Karşı Reformasyon'un çok süslü mimarisi içerisinde Muhteşem Rönesans'ın değerini yitirmesi olarak düşündüğü şeye işaret ederken, sanat tarihi ile bütünleştirmiş görünmektedir. O, 1843'te **rococo** terimini, tam olarak, daha sonra baroku kullandığı ve her üslubun kendi rokokosu olduğunu ileri sürdüğü anlamıyla, yani gecikmiş, çok süslü, zeval bulmuş bir dönem⁶ anlamında kullanmıştı. Terimin yayılışı ile ilgili olarak Burckhardt'ın bu teklifi meşhur bir klasik filozof olan, 1881'de "eski barok", yani Helen sanatı hakkında yazılar yazan Wilamowitz-Moellendorff tarafından kabul edildi. L. Von Sybel **Weltgeschichte der Kunst** (1881)⁷ adlı eserinin bir bölümünde eski Roma barokuna yer vermiştir. Aynı yıl, Heinrich Wölfflin'in, esasen Roma'da mimarinin gelişimi ile alakalı detaylı bir monografi olan, **Renaissance und Barock** adlı eserinin de tarihidir. Wölfflin'in eseri, yalnızca övücü ifadelerle Roma'daki üslubun gelişimi hususunda ilk güvenilir tahlili verdiği için değil, aynı zamanda baroku edebiyata ve müziğe tatbik etme imkânı üzerine birkaç sayfa ihtiva ettiği için oldukça önemlidir. Barok sanatının kıymet kazanması Wölfflin'le başladı, çok geçmeden Gurlitt, Riegl ve Dehio gibi öteki Alman sanat tarihçileri tarafından kabul edildi, sonra da onları Giulio Magni ve Corrado Ricci, İngiltere'de Martin S. Briggs ve Geoffrey Scott takip etti. Geoffrey Scott **The Architecture of Humanism** (1914)⁸ isimli tuhaf denebilecek ateşli bir savunma yazdı. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, barok sanatının en gülünç ve en eziyetli şekillerine olan beğeni ve sempati Almanya'da zirvesine ulaştı; İspanya'da Eugenio d'Ors, Fransa'da Jean Cassou ve İngiltere'de Sacheverell Sitwell olmak üzere diğer ülkelerde de ferdi olarak bir hayli taraftar ortaya çıktı.⁹ Barok, bugün, sanat tarihinde Avrupa sanatının Rönesans'tan sonraki devresi olarak tanınmaktadır. Terim sadece mimaride değil, aynı zamanda heykeltıraşlık ve resim sanatında da kullanılmakta ve yalnızca Tintoretto ve El Greko'yu değil, Rubens ve Rembrandt'ı da içine almaktadır.

Barok bir terim olarak müzik tarihine de tamamiyle yerleşmiştir. Görünen o ki, on sekizinci yüzyılda iyi biliniyordu; nitekim Rousseau'nun **Dictionnaire de Musique** (1764) adlı eseri onu "karışık ses uyumu" ve diğer kusurlarla birlikte bir müzik terimi olarak

⁴ Charles de Brosses, **Le Président de Brosses en Italie**, ed. R. Colomb, 2 (Paris, 1885), 15; J. J. Winckelmann, **Sendschreiben** (1774), s. 113, Borinski tarafından **Die Antike**, s. 303, ve **Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke** (Dresden, 1756), s. 87'de iktibas edildi.

⁵ Heinrich Wölfflin tarafından alıntı yapıldı, **Renaissance und Barock** (Münih, 1888), s. 10.

⁶ Wölfflin, a.g.e. de Lersch'in **Niederrheinisches Jahrbuch** (1843) adlı eserindeki Burckhardt'ın "Über die vorgotischen Kirchen am Niederrhein"'e işaret etmektedir.

⁷ Bkz. 5. Not.

⁸ Cornelius Gurlitt, **Geschichte des Barockstils in Italien** (Stuttgart, 1887); **Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland** (Stuttgart, 1889); Alois Riegl, **Barockkunst in Rom** (Viyana 1908); Giulio Magni, **Il Barocco a Roma** (3 cilt, Turin, 1911-13); Corrado Ricci, **Baroque Architecture and Sculpture in Italy** (Londra, 1912); Martin Shaw Briggs, **Baroque Architecture** (Londra, 1913). Geoffrey Scott, **The Architecture of Humanism** (Londra, 1914 [2. Baskı, New York, 1924]).

⁹ Eugenio d'Ors, **Du Baroque** (Paris, 1935); Sacheverell Sitwell, **Southern Baroque Art** (Londra, 1931), **Spanish Baroque Art** (Londra, 1931), **German Baroque Sculpture** (Londra, 1938); Jean Cassou, "Apologie de l'art baroque," (**L'Amour de l'art**'taki) (Eylül, Ekim, 1927).

kaydetmektedir.¹⁰ Fakat Çek müzik tarihçisi August W. Ambros'un onu 1878'de döneme has bir terim olarak ilk kullanan kişi olduğu anlaşıyor.¹¹ Bugün o on yedinci yüzyıl müziği için geçerli bir etikettir ve Schütz, Buxehude, Lully, Rameau ve hatta Bach ve Handel'le çokça ilişkilendirilmiş gibi görünüyor.¹² Şimdi barok filozoflar da vardır: Spinoza'ya barok denmiştir ve ben terimin Leibniz, Comenius ve hatta Berkeley'e atfedildiğini de gördüm.¹³ Spengler barok resmi, müziği, felsefesi ve hatta psikolojisi, matematiği ve fiziğinden bahsetmiştir. Barok şu anda genel kültür tarihi içerisinde on yedinci yüzyıl medeniyetinin pratik olarak tüm tezahürleri için kullanılmaktadır.¹⁴

Bildiğim kadarı ile, barok terimini edebiyata aktaran ilk kişi Wölfflin idi. **Renaissance und Barock** (1888)'un dikkati çeken bir sayfasında¹⁵ o, Aristo'nun Orlando Furioso (1516)'su ve Tasso'nun **Gerusalemme liberata** (1584)'sı arasındaki tezatın Rönesans ve barok arasındaki farkla mukayese edilebileceğini ileri sürmektedir. O, Tasso'da, Aristo'da bulunmayan önemli kavramlara karşılık, yükselme, kuvvet ve çabayı müşahade etmekte ve Boiardo'nun **Orlando innamorato**'su ile ilgili Berni'nin yeniden yaptığı çalışmasında aynı eğilimi bulmaktadır. Fikirler daha iç içe, daha güzeldir; daha az görülebilir hayal (Anschauung), ama daha çok ahenk (Stimmung) vardır. Wölfflin'in teklifleri uzun zaman kabul edileceğe benzemiyor. Barok sanatı o isim altında paralel bir fenomen olarak tartışılmasına rağmen, marinizm, gongorizm, yufuizm (euphuism), özenticilik (**préciosité**) ve Almanca **Schwulst** (tantana) üzerine yazılan çok sayıda yazının taranması ile yapılan bir araştırma 1914'den önce edebî esere veya akıma gerçekten barok dendiğini gösteren bir veya iki parçadan daha fazlasını ortaya koyamamıştır.¹⁶ Bu, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Benedetto Croce tarafından yazılanlar söz konusu olduğunda doğru gibi görünmektedir. Croce'un sanatlardaki barokla benzerlerini tartışmasına ve hatta plastik sanatlarda baroka cevap veren mevcut üslubun bizi kandırıp kolayca kendisine çekeceği¹⁷ on yedinci yüzyıl edebiyatını değerlendirirken "mübalâğa"ya karşı uyarıda bulunmasına rağmen, **Saggi sulla letteratura italiana del seicento** (1910)'da edebiyata hiçbir zaman barok denmemiştir.

¹⁰ 1(Amsterdam, 1769), 62 (1. Baskı 1764).

¹¹ W. August Ambros, *Geschichte der Musik*, 4 (Breslau, 1878), 85-86.

¹² Meselâ Oscar Thompson'ın *Dictionary of Music and Musicians* (New York, 1943) adlı eserinde. Leichtentritt, Paul Lang, McKinney ve Anderson'un, ve galiba bugünün diğer müzik tarihlerinin çoğunun barokla ilgili bölümleri vardır. Krş. Robert Haas, *Die Musik des Barocks* (Potsdam-Wildpark, 1929).

¹³ Carl Gebhardt, "Rembrandt und Spinoza, Stilgeschichtliche Betrachtungen zum Barockproblem," *Kantstudien*, 32 (1927), 161-81 Rembrandt ve Spinoza'nın hem barok hem de yakinen benzer olduklarını defillerle gösteriyor. Karl Joël'in *Wandlungen der Weltanschauung*, 1 (Tübingen, 1938)'de barok felsefesi üzerine bir bölüm vardır. Bkz. Hermann Schmalenbach, *Leibniz* (Münih, 1921), özellikle s. 11-18; Dietrich Mahnke, "Der Barock-Universalismus des Comenius," *Zeitschrift für Geschichte der Erziehung*, 21 (1931), 97-128, ve 22 (1932), 61-90; "Der Zeitgeist des Barock und seine Verewigung in Leibnizens Gedankenwelt," *Zeitschrift für deutsche Kulturphilosophie*, 2 (1936), 95-126.

¹⁴ Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, 1 (Münih, 1923), 400 (1. Baskı 1918); Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, 2 (Münih, 1929); Willi Flemming, *Deutsche Kultur im Zeitalter des Barocks* (Potsdam, 1937); Schnürer, *Katholische Kirche*.

¹⁵ S. 83-85.

¹⁶ Corrado Ricci, *Baroque Architecture and Sculpture in Italy* (New York, 1912), Marino'ya "başlıca Barok şair" demektedir (s. 1). Bu, terimin edebiyata uygulanan İngilizce'de bilinen ilk kullanılışı olacaktır.

¹⁷ Bari, 1910, krş. xix, xx, 404, vs..

Bununla birlikte, Veldemar Vedel isimli Danimarka'lı bir âlim 1914'te "Den digteriske Barokstil omkring aar 1600"¹⁸ başlıklı bir tebliğ yayınladı. O bu tebliğde Rubens'le 1550-1650 dönemindeki Fransız ve İngiliz poetik üslubu arasında yakın bir benzerlik çıkarmaktadır. Edebiyat, Rubens'in sanatı gibi, süslü, renkli ve etkilidir. Vedel, Rubens'in sanatına uygun olduğunu düşündüğü edebiyatta bulunan muhteşem, yüce, süs, kızıl, sevgili, atlar, av, savaş, altın, saltanat aşkı, mübalâğa, mitolojik maskeli balo gibi sevilen sözlerin ve konuların listesini vermektedir. Vedel'in makalesi, belki Danimarka dili ile yazıldığı için, tamamıyla ihmal edildi. Terimin ilk çıkış noktası Almanya, özellikle de doğumuyla İsviçre'li olan Wölfflin'in profesör bulunduğu Münih idi. Alman edebiyatındaki meslektaş; Karl Borinski *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (1914) isimli uzun bir kitap yazdı. Birinci cilt *Mittelalter, Renaissance und Barock* alt ismini taşıyordu; orada özellikle Gracián'ın konseptist teorilerini müzakere etmekte ve terimin tarihini, malumatlı ve gerçekten doğru bir notla kabataslak olarak vermektedir.¹⁹

Wölfflin 1915'te *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*²⁰ adlı yeni bir kitap yayınladı; orada Rönesans ve barok iki temel üslup çeşidi olarak karşılaştırılmakta ve onları ayıran kriterler çok somut bir biçimde ele alınmaktadır. Bu kitabın, üslup meselesiyle uğraşan birkaç Alman edebiyat tarihçisi üzerinde büyük etkisi oldu. Taklidi davet ediyor ve belki de onu edebiyat tarihine aktarıyor gibi görünüyordu. Fritz Strich, 1916'da, Wölfflin'den bahsetmeksizin, "barok" diye isimlendirdiği on yedinci yüzyıl Alman lirik şiirinin stilistik bir tahlilini sundu.²¹ Arkasından aynı yıl içerisinde Oskar Walzel'in Shakespeare'in de baroku benimsediğini iddia eden tebliği yayımlandı.²² Max Wolff, 1917'de, Walzel'in iddiasını reddetti ama Shakespeare'in *Venus and Adonis* adlı eserinde, *Rape of Lucrece*'de ve *Lily*'de barokun varlığını kabul etti.²³ Josef Nadler kendisine ait üç ciltlik *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*²⁴ adlı eseri yayınladı; bu, "alt tabaka"dan, yani Alman şehirlerinin ve şehir dışındaki bölgelerin yerel edebiyatından yola çıkarak orijinal bir Alman edebiyatı tarihi yazma teşebbüsü idi. Kaynağı büyük ihtimalle Avusturya ve Roma katolik kilisesi olan Nadler, barok terimini Güney Almanya'nın Cezvit Karşıtı Reformasyon edebiyatını tarif etmek için göze çarparecek bir şekilde kullandı.

Ancak şu ana kadar tanımladığım bu maddeler birbirlerinden nisbeten farklılık gösterirler. Edebî bir terim olarak büyük rağbet gören barok modası takriben sadece 1921-22 tarihlerinde Almanya'da ortaya çıktı. 1921'de Rudolf von Delius, Alman barok şiiri

¹⁸ *Edda*, 2 (Kristiana, 1914), 17-40'da.

¹⁹ Bkz. 2. not.

²⁰ Münih, 1915. İngilizce çevirisi M. D. Hottinger, *Principles of Art History* (New York-1932).

²¹ *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Festschrift für Franz Muncker* (Münih, 1916), s. 21-53'teki "Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts."

²² *Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung* (Leipzig, 1926), s. 302-25'te yeniden basılan "Shakespeares dramatische Baukunst," *Jahrbuch der shakespearegesellschaft*, 52 (1916), 3-35

²³ "Shakespeare als Künstler des Barocks," *Internationale Monatsschrift*, 11 (1917), 995-1021.

²⁴ Regensburg, 1918.

antolojisini yayınladı ve ertesi yıl buna benzer dörtten fazla antoloji çıkarıldı.²⁵ Josef Gregor, Viyana barok tiyatrosu üzerine bir kitap yazdı²⁶ ve Arthur Hübscher, barok üzerine "Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls"²⁷ isimli bir parçayla uzun filozoflar dizisini başlattı. Edebi barok üzerinde çalışan Alman yazarların en verimli ve en iddialılarından biri olan Herbert Cysarz 1924'te **Deutsche Barockdichtung** isimli cesurca düşünülmüş tafsilatlı ilk kitabını yayınladı.²⁸ Alman on yedinci yüzyılına olan ilgi o zamandan beri büyük bir hızla arttı ve barok teriminin içine nüfuz ettiği geniş bir edebiyat doğdu. Alman barok şiirinin bu canlanışının gerçek sebeplerini yazmakta tereddütlüydüm; bu kısmen, terimi **Decline of the West**'te²⁹ belli belirsiz kullanmış olan Spengler'in, kısmen de, sanırım, bir yanlış anlama yüzündendi. Barok şiirinin en son ortaya çıkan Alman ekspresyonizmine, onun kavgacı, gergin, yıpranmış üslubuna ve harbin sonuçlarının sebep olduğu trajik dünya görüşüne benzer olduğu düşünüldü; o, kısmen adetleri, var olduğu farzedilen tatsız mecazları, şiddetli tezatları ve antitezleri yüzünden evvelce hakir görülen bir sanatın aniden anlaşılması diyebileceğimiz gerçek bir zevk değişikliği idi.

Alman bilginleri çok geçmeden yeni buldukları kriterleri Avrupa edebiyatlarına tatbik ettiler. İnanyorum ki, 1922'de, Wölfflin'in Aristo ve Tasso arasındaki fark hususundaki tekliflerini uygulayan ilk kişi Theophil Spoerri idi.³⁰ Wölfflin'in kriterlerinden yola çıkarak Aristo'nun Rönesans, Tasso'nun da barok olduğu gösterilmiştir. Marino ve onun görüşlerini savunanlar (Marinists) barok olarak ortaya çıktılar. İspanya da kolayca asimile edilebildi, çünkü Gongorizm ve konseptizm (conceptism) açıkça sadece barok olarak isimlendirilmek zorunda kalınan benzer olayları sunuyorlardı. Ancak, on altıncı yüzyılın başlarında yaşayan Guevara'dan on yedinci yüzyıl sonlarında yaşayan Calderon'a kadarki tüm diğer İspanyol edebiyatının, çok geçmeden, barok olduğu iddia edildi. Wilhelm Michels, "Barockstil in Shakespeare und Calderon" (1929) hakkında yazdığı bir tebliğde³¹ Shakespeare'in de aynı stilistik temayüller gösterdiğini tartışmak için Calderon'un tanınmış barok özelliklerini kullandı. Cervantes'in statüsü husunda Alman yazarlar arasında birazcık anlaşmazlık var gibi gözüküyor: Helmut Hatzfeld, tâ 1927'lerde, Cervantes'den "Jesuitenbarock"³² olarak bahsetmiş ve kendi dünya görüşünün Karşıt Reformasyon görüşü olduğunu delillerle göstermişti. "El Predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII"³³ isimli daha sonraki bir tebliğde, Hatzfeld, İspanya'nın daima, temelden barok

²⁵ Die deutsche Barocklyrik (Stuttgart, 1921); Max Pirker, Das deutsche Liebeslied in Barock und Rokoko (Zürich, 1922); Fritz Strich, Genius, 3 (Münih, 1922)'deki "Die deutsche Barocklyrik."; W. Unus, Die deutsche Lyrik des Barock (Berlin, 1922); R. Wiener, Pallas und Cupido. Deutsche Lyrik der Barockzeit (Viyana, 1922).

²⁶ Das Wiener Barocktheater (Viyana, 1922).

²⁷ "Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte," Euphorion, 24 (1922), 15; Ergänzungsheft, 517-62, 759-805.

²⁸ Leipzig, 1924; daha önce yayınlanan "Vom Geist des deutschen Literaturbarocks," Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1 (1923), 243-68.

²⁹ Der Untergang des Abendlandes (Münih, 1923), s. 236, 308, 399-400, vs..

³⁰ Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Adwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung (Bern, 1922).

³¹ Revue Hispanique, 85 (1929), 370-458.

³² Don Quixote als Sprachkunstwerk (Leipzig, 1927), s. 287.

³³ Revista de Filología Hispánica, 3 (1941), 9-23'te

olduğunu ve tarihî olarak da Avrupa'daki barok ruhunun çıkış merkezi olduğunu göstermeye çalıştı. Sürekli olan, aynı zamanda barokla da ilgisi bulunan İspanyol özellikler Rönesans tarafından yalnızca geçici bir süre etkisiz hale getirildi. Bununla beraber, Altın Çağ esnasındaki en geniş İspanyol tarihini³⁴ yazan Ludwig Pfandl baroku on yedinci yüzyıla sınırlandırır ve Cervantes'i kesinlikle barokun içerisine sokmaz. Mamafih, Vossler ve Spitzer, Lope de Vega'yı (Lope'nin Góngora'ya yaptığı itirazlara rağmen) barok olarak addeder.³⁵

Fransız edebiyatı da Alman âlimler tarafından barok ıstılahına göre ele alındı. Neubert ve Schürr,³⁶ ilk başta biraz tereddüt ederek, on yedinci asır Fransa'sındaki barok cereyanından ve özelliklerinden bahsettiler. Schürr, Rabelais'in ilk barok olduğunu iddia edip, *précieux*'u, yahi yaygın halde bulunan zarif romanların ve hicviyelerin yazarlarını, Boileau, Molière, La Fontaine ve Racine'in yeni klasizmine yenik düşen bir üslup olarak, barok olarak tanımladı. Başkaları da bu Fransız klasiklerinin kesinlikle barok olduğu görüşünü savundular. Açıkçası, 1929'da bu görüşü ilk ortaya atan Erich Auerbach idi. Leo³⁷ Spitzer o görüşü bazı yönleriyle tasvip etmektedir. Racine'in üslubunun güzel bir tahlilini yaparken,³⁸ onun barok özellikleri her zaman nasıl yumuşattığını, onun barokunun ne kadar uysal, yumuşak ve klasik olduğunu göstermiştir. Gerçi Hatzfeld Fransız klasizminin açıkça göze çarpan üstünlüklerini inkâr etmiyor, ama o tüm Fransız klasizminin en ısrarlı biçimde barok olduğunu iddia eden tek âlimdir. Daha önceki bir tebliğinde³⁹ on yedinci yüzyıl Fransız dinî şiirini, onun İspanyol mistisizmine benzerliğini, genel baroka olan stilistik benzerliğini göstererek tartışmaktadır. Felemenkçe bir dergideki uzun bir parçada,⁴⁰ Fransız klasizminin barokun bir varyantı olduğunu göstermek için bir çok müşahadeyi bir araya toplamıştır. Fransız klasizmi, İspanyol baroku gibi, tipik olarak baroka has aynı duygusallık ve din gerilimine, aynı bözöklüğe, aynı ıstıraplara sahiptir. Onun şekli de mantık dışı ve antitetik (karşıtlıklı)dır, Wölfflin'e göre "açık"tır. Fransız klasizminin disiplini sadece her taraftaki Karşı Reformasyon tarafından tavsiye edilen "ihtirasları dengeleme"nin evrensel karakteristiğidir.

Hatta Shakespeare'in barok olduğunu iddia eden girişimlerin dışındaki İngiliz edebiyatı da çok geçmeden aynı hizaya getirildi. Bildiğim kadariyle, Friedrich Brie'nin

³⁴ *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, (Freiburg im Breisgau, 1929), s. 289

³⁵ Karl Vossler, *Lope de Vega und sein Zeitalter* (Münih, 1932), özellikle s. 89-105; Leo Spitzer, *Die Literarisierung des Lebens in Lope's Dorotea* (Bonn, 1932).

³⁶ V. Klemperer, H. Hatzfeld, F. Neubert, *Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur französischen Revolution* (Wildpark-Potsdam, 1928); Friedrich Schürr, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur: Eine prinzipielle Stilbetrachtung* (Leipzig, 1928).

³⁷ Leo Spitzer tarafından *Romanische Stil- und Literaturstudien*, 1 (Marburg, 1931)'deki "Klassische Dämpfung in Racines Stil," 255 numarada rapor edildi. Auerbach, benimle konuşurken, Spitzer'in raporunu tekrar tekrar reddetti.

³⁸ 37. notla krş.. Tebliğ ilk kez *Archivum Romanicum*, 12 (1928), 361-472'de yayımlandı.

³⁹ "Der Barockstil der religiösen klassischen Lyric in Frankreich," *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, 4 (1929), 30-60.

⁴⁰ "Die französische Klassik in neuer Sicht. Klassik als Barock," *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, 23 (1935), 213-81

Englische Rokokoepik (1927) adlı eseri bu tür ilk teşebbüstür.⁴¹ Orada Pope'un **Rape of the Lock**'ı rokoko olarak tahlil edilmekte, fakat hüküm verirken barok olan Garth ve Boileau'nun görüşüne karşı bir görüş çıkarılmaktadır. Fritz Pützer, o zaman, "Prediger des englischen Barocks stilistisch untersucht" (1929) adlı çalışmada Latimer'den Jeremy Taylor'a kadar İngiliz hitabet türlerinin hemen hemen tümünün barok olduğunu iddia ediyordu.⁴² F. W. Schirmer birkaç makalede ve **Geschichte der englischen Literatur**⁴³ isimli eserinde, Milton'ı kesinlikle baroktan ayrı tutarak, terimi Browne, Dryden, Otway ve Lee gibi metafiziği savunan kimseler için kullanmaktadır. Bu aynı zamanda Ben Jonson, Massinger, Ford ve Phineas Fletcher'a da barok diyen Friedrich Wild'ın da vardığı sonuçtu.⁴⁴ On yedinci yüzyıl İngiliz şiirinde duyumculuk (sensualizm) ve ispiritizma (spiritualism) antitezi fikri, o sırada, J. L. Lowes'in yönetiminde Harvard doktora tezi olarak kabul edilen bir eserde, Werner P. Friedrich tarafından oldukça mekanik bir üslupla icra edildi.⁴⁵ İngiliz edebî baroku hakkında çok sayıda Alman tezi mevcuttur: Wolfgang Jünemann⁴⁶ Dryden'in, **Fables**'ını kaynaklarıyla karşılaştırdı; gayesi Dryden'in Chaucer ve benzerlerini barok üsluba nasıl aktardığını göstermekti; Wolfgang Mann⁴⁷ Dryden'in kahramanlık trajedilerini nazik barok kültürünün bir ifadesi olarak inceledi. Elisabeth Haller tarafından Zürih'te yapılan bir tez⁴⁸ Thomas Burnet'in **Theory of the Earth** adlı eserinin barok üslubunu, onun Almanca ve Latince tercümeleriyle karşılaştırarak analiz etmektedir. On yedinci yüzyıl İngiliz medeniyetinin tümünün barok olduğu görüşü Paul Meissner⁴⁹ tarafından çok uzaklara itilmiştir; o, Milton'ı da dahil etmiş ve İngiliz on yedinci yüzyılının tüm etkinliklerini ve safhalarını kapsayan eksiksiz bir zıtlıklar planı yapmıştır. İngiltere'deki İspanyol etkisini vurgulayan bir bölümde Hatzfeld, "yabancılar en barok görünen Milton'a, çağın en İspanyollaşmış şairi"⁵⁰ diyecek kadar ileri gider. Nihayet Bernhard Fehr İngiliz barokunun öncülerini Thomson ve Mallet'a kadar genişletmiş, hatta onu Wordsworth'ün nazım şeklinde de izlemiştir.⁵¹ Böylece on yedinci yüzyıldaki (ve on altıncı yüzyılın bir bölümündeki) tüm Avrupa edebiyatları Alman âlimlerince birleşik (tek) bir akım olarak düşünülmüştür. Meselâ Schnürer'in **Katholische Kirche und Kultur der Barockzeit** (1937)⁵² isimli geniş hacimli cildinde İspanya, Camoes'lu Portekiz, İtalya, Fransa, Almanya,

⁴¹ Münih, 1927.

⁴² Diss. Bonn, 1929.

⁴³ "Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur," **Germanisch-romanische Monatsschrift**, 19 (1931), 273-84; "Das Problem des religiösen Epos im siebzehnten Jahrhundert in England," **Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**, 14 (1936), 60-74; **Geschichte der englischen Literatur** (Halle, 1937).

⁴⁴ "Zum Problem des Barocks in der englischen Dichtung," **Anglia**, 59 (1935), 414-22.

⁴⁵ **Spiritualismus und Sensualismus in der englischen Barocklyrik**, **Wiener Beiträge**, 57 (Viyana, 1932).

⁴⁶ **Drydens Fabeln und ihre Quellen**, **Britannica**, No. 5 (Hamburg, 1932).

⁴⁷ **Drydens heroische Tragödien als Ausdruck höfischer Barockkultur** (1932). Diss. Tübingen.

⁴⁸ **Die barocken Stilmerkmale in der englischen, lateinischen und deutschen Fassung von Dr. Thomas Burnets Theory of the Earth**, **Swiss Studies in English**, 9 (Bern, 1940). **Philological Quarterly**, 21 (1942), 199-200'deki incelememe bakınız.

⁴⁹ **Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks** (Münih, 1934).

⁵⁰ **Revista de Filologia Hispanica**, 3 (1941), 22.

⁵¹ "The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century," **English Studies**, 18 (1936), 115-21, 193-205, ve 19 (1937), 1-13, 49-57.

⁵² Bkz. 3. not.

Avusturya, keza Polonya, Macaristan ve Yugoslavya barok olarak ele alınıyor. O, tartışmaya, kabule, yalanlamaya veya değişikliğe ihtiyacı olan uyumlu bir görüştür.

Önce Almanları tetkik ettim, çünkü (diğerlerinden ayrı olan Danimarkalıyı, Vedel'i görmemezlikten gelirsek) bu akımı ortaya çıkaranlar ve teşvikçileri onlardı. Fakat fikir çok geçmeden başka milliyetlerden âlimler tarafından da kabul edildi. Terim ilk kez 1919'da Almanya dışında kullanıldı. F. Schmidt-Degener, *De Gids*⁵³'de "Rembrandt en Vondel" üzerine bir bölüm yayınladı; orada, aslen Flandre'li olan, mezhep değiştirip Katolik olan şair Vondel Avrupa barokunun tipik temsilcisi olarak resmedilmiştir. Yazar gerçek Felemenk diline ve aynı zamanda Rembrandt'ın evrensel sanatına zıt olarak baroka, onun duygusal mistisizmine, dış görünüşüne, sözle ifade edilmesine farklı bir hoşnutsuzlukla bakmaktadır. Heinz Haerten'in küçük kitabı *Vondel und der deutsche Barock* (1934)⁵⁴'dan yola çıkarak hüküm verirse, barok inkılabı Hollanda'da dahi zafer kazanmıştır. Orada Vondel'in Kuzey'e, Teutonlara ait barokun zirvesi olduğu iddia edilmektedir. Genelde, on yedinci yüzyıl Felemenk edebiyatı, şu anda, bizzat Hollandalılar tarafından barok olarak tarif ediliyor gibi görünüyor.

Barok istilasına dayanamayan bir sonraki ülke İtalya idi. Giulio Berdoni, Spierri'yi fazla ilgi göstermeksizin gözden geçirmişti⁵⁵; Leonello Venturi, Wölfflin'i vaktinden evvel şerhetmişti.⁵⁶ Fakat 1924'ün sonlarında Mario Praz *Secentismo e Marinismo in Inghiltera*⁵⁷ isimli kitabı bitirdi; o kitap, isminde, barok terimini kullanmaktan sakınmıştır; ancak metnin içinde Donne ve Crashaw üzerine yazılmış iki monografi, gerçekten, edebiyattaki baroka ve İngiltere'deki edebî baroka açıkça işaret etmektedir. Praz, özellikle Donne ve Crashaw'un İtalyan ve neo-Latin edebiyatıyla temaslarını inceledi ve Wölfflin'in eserini tanıdı. Temmuz 1925'te, Benedetto Croce Zurih'te, o zaman Almanca tercümesiyle yayınlanan barok kavramı üzerine yazılmış bir tebliğ okudu.⁵⁸ Öyle görünüyor ki o, orada, mevcut Alman nazariyelerinin bir çoğuna fazlaca karşı çıkmasına ve barokun orijinal mânasına dönüşü bir çeşit artistik çirkinlik olarak savunmasına rağmen, terimi, onun edebiyatta yeni olduğundan fazla haberdar olmaksızın, tartışmaktadır. Croce baroka karşı olumsuz tutumunu sürekli müdafaa etmeğe çalışmasına rağmen, bizzat kendisi terimi on yedinci yüzyıl İtalya'sı için bir etiket olarak kabul ediyordu. Onun dönemle ilgili en büyük kitabı, *Storia della Eta barocca in Italia*⁵⁹'nın isim sayfasında bu terim mevcuttur. 1925'ten sonra sevgili Basile'sini bile barok ıstılahına göre tartıştı.⁶⁰ Bu da barokun İtalya'da muzaffer olmuş olabileceğini göstermektedir.

⁵³ 83 (1919), 222-75. Alfred Pauli tarafından bir Almanca çeviri yayımlandı: *Rembrandt und der holländische Barock, / Studien der Bibliothek Warburg*, No. 9, (Leipzig, 1928).

⁵⁴ *Disquisitiones Carolinae. Fontes et Acta Philologica et Historica*, ed. Th. Baader, 6 (Nijmegen, 1934).

⁵⁵ *Giornale storico della letteratura italiana*, 81 (1923), 178-80'de.

⁵⁶ *L'Esame*, 1 (1922), 3-10'daki "Gli schemi del Wölfflin."

⁵⁷ Florence, 1925. Önsöz Kasım, 1924 tarihlidir. Krş. s. 94, 110. not, 113.

⁵⁸ *Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation. Zwei Essays* (çeviri: Berthold Fenigstein), Zurih, 1925. *Storia della Eta barocca in Italia* (Bari, 1929)'un 2. Ve 1. Bölümleriyle hemen hemen aynı.

⁵⁹ *Storia* (yukarıdaki).

⁶⁰ *Saggi sulla Letteratura Italiana del Seicento* (Bari, 1910)'da Basile hakkındaki tebliğ terimi kullanmıyor. *Pentamerone of Giambattista Basile* (2 cilt, Londra, 1932)'yi takdim eden N. M. Penzer tarafından yapılan İngilizce çevirisi iki parçayı kirtiyor.

Terimin İspanya'ya giriş tarihi, bana göre, pek açık değildir. Eugenio d'Ors, abartılmış bir kitapta, Fransızca tercümesinden tanıdığım **Du Baroque**⁶¹ (1935)'da dikkatlice tarih konan, ancak aralarında onların gerçekten o vakit İspanya'da basılıp basılmadıklarını anlayacak vasıtalar bulamadığım fikirler ve veciz sözler bulunmaktadır. 1921 tarihli bir eser Milton'ın **Paradise Lost** isimli kitabını barok diye isimlendirmekte, ve d'Ors daha sonraki bölümlerde bütün tarih boyunca Góngora ve Wagner'da, Pope ve Vico'da, Rousseau ve El Greco'da, on beşinci yüzyılın ve bugünün Portekiz'inde baroku bulmaktadır. Terimin biraz daha gerçekçi kullanılışı Góngora'nın üç yüzüncü ölüm yıldönümü olan 1927'den beri İspanya'da ortaya çıkmış bulunuyor. Góngora'nın şerefine düzenlenen ve kendisinden barok bir şair olarak bahseden bir antoloji de vardı.⁶² Sonra Dámaso Alonso, **Soledades**'in⁶³ bir baskısını yayınladı; orada, terimin yeniliğini açıkça kabul eden Góngora'nın **barroquismo**su hakkında bir sayfa da mevcuttur. Aynı yıl, Ortega y Gasset, Alonso'yu tenkid ederken, "Gongorizm, Marinizm ve Euphuizm yalnızca barokun şekilleridir," diyordu. "Şiirde genelde klasik denen şey aslında baroktur, meselâ, Góngora kadar anlaşılması zor olan Pindar."⁶⁴ Américo Castro isimli bir başka meşhur İspanyol âlimi de baroku, sanırım, önce Tirso da Molina için, aynı zamanda da Góngora ve Quevedo için kullandı. Castro, "Baroque as Literary Style" hakkındaki yayınlanmamış bir çalışmada, Rabelais veya Cervantes'in barok oldukları görüşünü reddediyor, ama Góngora ve Quevedo'yu kabul ettiği kadar Pascal ve Racine'i de barok kabul ediyor.⁶⁵

Sanırım terimi benimsemeyi hemen hemen tamamıyla reddeden tek büyük ülke Fransa'dır. Birkaç istisnası vardır. André Koszul, 1933'te, Beaumont ve Fletcher'ı barok olarak isimlendirmekte ve kendi bibliyografisinde Almanca çalışmanın bir kısmına işaret etmektedir.⁶⁶ Alman edebiyatı üzerinde çalışan Fransız André Moret, terimi bir ders konusu olarak benimseyerek, Alman barok liriği hakkında güzel bir tez yazdı.⁶⁷ Terimi çok kullanan bildiğim tek Fransızca kitap da Reynold'un **Le XVIIe siècle: Le Classique et le Baroque**⁶⁸ adlı eseridir. M. Reynold on yedinci yüzyıl Fransa'sında barokla klasik arasında bir çekişme olduğunu biliyor: Ona zamanın huyu, havası ve arzusu barok gibi görünüyör; Corneille, Tasso ve Milton da öyle çağrılırlar, fakat gerçek Fransız klasikçileri kendi denge ve muvazenelerini tehlikeye koyan bir şeyin üzerinde galip görünüyorlar. Gonzague de Reynold'un Fribourg'da profesör olduğu, vefat etmiş olan Schnürer'in onun meslektaşısı olduğu, Strich'in Münih'ten gittiği Bern Üniversitesinde yıllarca hocalık yaptığı dikkate

⁶¹ Paris, 1935.

⁶² Gerardo Diego, **Antología Poética en honor de Góngora** (Madrid, 1927). **Revista de Occidente**, 18 (1927), 396-401'de Dámaso Alonso tarafından yeniden gözden geçirildi.

⁶³ Madrid, 1927, özellikle 31-32. sayfalar.

⁶⁴ **Espíritu de la Letra** (Madrid, 1927)'de Ortega y Gasset, **Obras**, 2 (Madrid, 1943), 1108-09'dan iktibas edilen "Góngora, 1627-1927."

⁶⁵ **Hommage à Ernest Martinenche** (Paris, 1937), s. 93-111'deki "El Don Juan de Tirsoy el Molière como personajes barrocos."

⁶⁶ "Beaumont et Fletcher et le Baroque," **Cahiers du Sud**, 10 (1933), 210-16.

⁶⁷ **Le Lyrisme baroque en Allemagne** (Lille, 1936). "Vers une Solution du Problème du baroque," **Revue Germanique**, 38 (1937), 373-377 ile de krş..

⁶⁸ Montreal, 1944.

alınmalıdır. Beldensperger, Lebègue ve Henri Peyre⁶⁹ gibi çok sayıda Fransız edebiyat tarihçisi Terimin Fransız edebiyatında kullanılmasına, seslerini yükselterek karşı çıkmışlardır. *Préciosité*'yi ve onun tarihî önemini savunan Fidao-Justiniani, Mongredien ve Daniel Mornet⁷⁰ gibi yeni Fransızların da kendi himayeleri altında olanlar için bile terimi kullanma eğiliminde olduklarını gösteren bir delile rastlamadım. Marcel Raymond son zamanlarda Wölfflin için yazdığı bir ciltte, Rönesansla Ronsard'daki barok unsurları, son derece müphem sonuçlar doğursa da, zekice birbirinden ayırtetmeğe çalışmıştır. Madame Dominique Aury, Maurice Blanchot'un güzel bir makale yazmasına ilham teşkil eden bir Fransız barok şairler antolojisi yayınladı.⁷¹

Barok, edebî terim olarak, Katolik geçmişe sahip olan Slav ülkelerine de yayıldı. O, Polonya'da on yedinci yüzyıl Cezvit edebiyatı için geniş çapta kullanılmış ve Çekoslavakya'da her zaman için barok diye isimlendirilen, yok olmaya yüz tutmuş Karşı Reformasyon'la ilgili Çek edebiyatına anı bir aîka uyanmıştır. Barok şairlerin yayınları, vaizler ve tartışmalar otuzlu yılların başında özellikle arttı. Vaclav Cerny'nin yazdığı, Milton ve Bunyan'ı da içine alan, Avrupa şairinde baroku tartışan küçük bir kitap da mevcuttur.⁷² Terim, Macar edebiyat tarihinde Cardinal Pasmány için Yugoslavlar tarafından Gunduliç ve onun büyük destanı Osman'a işaret etmek üzere kullanılmışa benziyor. İskandinavyalıların, edebiyatlarının herhangi bir döneminden barok olarak söz ettikleri hususunda bir delil bulamadım, ama 1914'te şiirde barokun geçmişi üzerine ilk makaleyi yazan Danimarkalı âlim Veldemar Vedel, o tarihten sonra Corneille hakkında bir kitap yazmıştır; bu kitap onun üslubunu barok olarak tahlil etmektedir, ve, buna rağmen, Alman barok dramı hakkında Danimarka diliyle yazılmış yeni bir eser de mevcuttur.⁷³

Edebiyata uygulanan şekliyle terimin İngiltere ve Amerika'ya gelişi geç, yani Donne ve metafizik taraftarlarına duyulan ilginin yeniden uyanmasından çok daha sonra oldu. Gierson ve T. S. Eliot, Eliot metafizik şairler üzerine verilen yayımlanmamış Clark

⁶⁹ Fernand Baldensperger, "Pour une Réévaluation littéraire du XVIIe siècle classique," *Revue d'histoire littéraire de la France*, 44 (1937), 1-15, özellikle 13-14; Raymond Lebègue, *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, 9 (1937), 378; Henri Peyre, *Le Classicisme français* (New York, 1942), s. 181-83 ile krş..

⁷⁰ F. Fidao-Justiniani, *L'Esprit classique et la préciosité* (Paris, 1914); Georges Mongredien, *Les Précieux et les précieuses* (Paris, 1939); Daniel Mornet, "La Signification et l'évolution de l'idée de préciosité en France au XVIIe siècle," *Journal of the History of Ideas*, 1 (1940), 225-31, ve *Histoire de la littérature française classique, 1600-1700* (Paris, 1940).

⁷¹ *Concinntas: Festschrift für Heinrich Wölfflin* (Bâld, 1944)'deki "Classique et baroque dans la poésie de Ronsard." ; Dominique Aury, *Les Poètes précieux et baroques du xxi^e siècle* (Paris, 1942). Maurice Blanchot, "Les Poètes baroques du XVI^e siècle," (*Faux pas*'da) (Paris, 1943), s. 151-56.

⁷² Julius Kleiner, *Die polnische Literatur* (Wildpark-Potsdam, 1929), terimi, meselâ neo-Latin şair Casimir (Sarbiewski) ile ilgili olarak kullanıyor, s.15; J. Vasica (meselâ *Ceske literarni baroko*, Prague, 1938), V. Bitnar, Zdenek Kalista, F. X. Salda, Arne Novak, vb. tarafından yapılan çalışmalar ve basımlar; Vaclav Cerny, *O básnickém baroku* (Prague, 1937).

⁷³ *Deux Classiques français: Corneille et son temps---Molière*. Fransızca çevirisi: Mme. E. Cornet (Paris 1935); krş. s. 6, 7, 189, 190, 235; Erik Lunding'in *Tysk Barok og Barokforskning* (Copenhagen, 1938) adlı eseri ile *Das schlesische Kunstdrama* (Copenhagen, 1940) adlı eserini de krş..

konferanslarında barok döneminden açıkça söz etse de, onu kullanmamışlardır.⁷⁴ Geoffrey Scott'ın *Architecture of Humanism* (1924)⁷⁵ adlı eserinin yeni baskısına eklenen bölümde, edebiyatın kendisine barok denmese de, bir yandan Donne ve Thomas Browne arasındaki paralellik, Diğer yandan da barok mimarisi açıkça resmedilmektedir. 1930'da *Farrago*'da yayınlanan Peter Burra'nın oldukça zayıf makalesi "Baroque ve Gothic Sentimentalism"⁷⁶ ismini taşımakta, ama terimi Gotik ekolüne bir alternatif olarak şatafatlı dönemler için oldukça kabaca bir tarzda kullanmaktadır. Öyle görünüyor ki, terim daha somut bir biçimde Almanya'da kullanılmıştır: J. E. Crawford Fitch, 1932'de, terimi arasına kullanan Angelus Sileus hakkında bir kitap yayınladı;⁷⁷ 1933'te ise Alman Katolik edebiyatıyla yakinen ilgilenen bir araştırmacı olan filozof E. I. Watkin, Crashaw'u barok olarak ele aldı.⁷⁸ Watkin'in Mario Praz'ın kitabından haberdar olduğu hususunda şüphe yoktur. Crashaw, yine, 1934'te T. O. Beachcroft tarafından yapılan barok araştırmalarının da merkezidir.⁷⁹ F. W. Bateson, 1934'te, *English Poetry and the English Language*⁸⁰ isimli küçük kitabını yayınladı; o, bu eserde, barok terimini Thomson, Gray ve Collins'e hasretti. O, Geoffrey Scott'ın *Architecture of Humanism* adlı eserini, Kıtalararası kullanılışından haberdar olmaksızın ve Scott'ın Wölflin'e bağımlı olduğunu farkında olmadan, gayet bağımsız bir şekilde kullanmaktadır. O zamandan beri, terim İngiliz biliminde daha sıkça, fakat, bana göre, daha dikkatsizce ele alınmaktadır. F.P. Wilson,⁸¹ geçenlerde, onu Elizabeth dönemi edebiyatına kıyasla Jacob dönemini karakterize etmek için kullandı, ve E. M. W. Tillyard⁸² ona Milton'ın mektup üslubuna uygun nesrinden bahsederken başvurdu.

Birleşik devletlerde, tâ 1929'larda, Morris W. Croll on yedinci yüzyıl nesir üslubu ile ilgili hazırladığı çok güzel analitik bir tebliğe "barok" adını verdi.⁸³ Evvelce, nesir üslubunun tarihi üzerine yazdığı birkaç tebliğde anti-Cicero akımının benzer özelliklerini oldukça muğlak ve yanlış anlaşılılmaya müsait bir terim olan "Attic" diye isimlendirmişti. Croll, Wölflin'in eserini biliyordu ve çok ihtiyatlı bir şekilde de olsa, onun ölçülerini kullandı. Ertesi yıl, George Williamson, *Donne Tradition* adlı eserinde, Crashaw'u "İngiliz metafizikçilerin en baroku" olarak ayırmakta ve ona "Donne'la karşılaştırarak, Avrupa'lı

⁷⁴ T. Spencer tarafından basılan *A Garland for John Donne* (Cambridge, Mass., 1932), 58-59'daki Mario Praz'ın "Donne's Relation to the Poetry of his Time" adlı çalışmasına bakınız.

⁷⁵ New York, 1924, s.268.

⁷⁶ Özel olarak yeniden basıldı, Londra, 1931.

⁷⁷ *Angelus Silesius* (Londra, 1932).

⁷⁸ Maisie Ward tarafından basımı yapılan *The English Way: Studies in English Sanctity from St. Bede to Newman*, (Londra, 1933), s. 268-96.

⁷⁹ "Crashaw and the Baroque Style," *Criterion*, 13 (1934), 407-25.

⁸⁰ Oxford, 1934, s. 76-77.

⁸¹ *Elizabethan and Jacobean* (Oxford, 1945), s. 26.

⁸² John Milton, *Private Correspondences and Academic Exercises* (Cambridge, 1932), xi.

⁸³ K. Malone ve M. B. Ruud tarafından basımı yapılan *Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of Frederick Klaeber* (Minneapolis, 1929), s. 427-56'daki "The Baroque Style in Prose". Krş. "Juste Lipse et le mouvement anticiceronien à la fin du XVIe et au debut du XVIIe siècle," *Revue du seizième siècle*, 2 (1914), 200-42; "Attic Prose in the Seventeenth Century," *Studies in Philology*, 18 (1921), 79-128; *Schelling Anniversary Papers* (New York, 1923), s. 117-50'deki "Attic Prose, Lipsius, Montaigne, and Bacon,"; "Muret and the History of Attic Prose," *PMLA*, 39 (1924), 254-309.

şairlerin gerçek temsilcisi"⁸⁴ demektir. Williamson'ın Mario Praz'ı okumuş olduğunda şüphe yoktur. Helen C. White, o zamandan beri, **Metaphysical Poets**⁸⁵ adlı eserinde, terimi Crashaw için kullandı ve Austin Warren'in Crashaw'la ilgili kitabının altbaşlığı **A Study in Baroque Sensibility** (1939)⁸⁶ şeklindedir. Terimin yakın zamanlarda geniş ve yaygın bir biçimde kullanıldığı anlaşılıyor. Harry Levin kelimeyi Ben Jonson'a atfetti; Wylie Sypher metafizik yanlılarını ve Milton'ı dahil etti, ve Kanadalı olan Roy Daniells, Shakespeare'in de son yıllarında Milton, Bunyan ve Dryden kadar barok olduğunu delillerle gösterdi.⁸⁷

Terim, on yedinci yüzyıl İngiliz edebiyatının Amerika'daki yankıları için de kullanılır. Bay Croll'un Princeton'daki seminerine katılan Çek âlimi Zdeněk Vančura, barok üslubu ile alakalı açıklamasını on yedinci yüzyıl Amerikan nesrine,⁸⁸ Nathaniel Ward ve Cotton Mather'e dayandırmıştır. Son olarak, Austin Warren, on sekizinci yüzyılın başlarında yaşamış, yeni keşfedilmiş Amerikalı şair Edward Taylor'ı, Koloni devrine ait barok olarak ele alıp zekice tahlil etmiştir.⁸⁹ Nitekim bugün barok edebiyat tartışmalarında çokça kullanılmakta ve daha da yaygınlaşacağı benzetilmektedir.

Terimin yayılışının bu kısa izahı farklı ülkelerde barokla ilgili çeşitli durumları - Almanya'da tamamiyle tesis edilmesini, İtalya ve İspanya'daki yeni başarısını, İngiliz ve Amerikan bilimine yavaş yavaş girişini ve Fransa'da neredeyse tamamen başarısızlığa uğramasını- ortaya koymuş olabilir. Bu farklılıkların sebebini kolayca izah etmek mümkündür. Terim Almanya'da başarılı oldu, çünkü onu karşılayacak bir terim yoktu: Evvelce kullanılan birinci ve ikinci Silezya (Silesian) ekolü gibi terimler, açıkça, uygunsuz ve tamamen dış kaynaklı idiler. Barok güzel sanatlarda methusena ifade eden bir terim halini almıştır ve güzellikleri ekspresyonizmin sebep olduğu zevk değişikliği esnasında keşfedilen edebiyat için rahatça kullanılabilir. Ayrıca, edebiyat bilimindeki pozitivist metodlara karşı genel bir isyan o dönemin terimlerine olan ilgiyi artırmıştır. Rönesansın, romantizmin ve barokun özü ile ilgili tartışmalar, küçük çapta araştırmalardan usanan ve genellemeleri ortadan kaldırmaya arzulu olan Alman edebiyat bilimcilerini meşgul ediyordu. İtalya'da, uzun zamandan beri bilinen Marinizm ve **secentismo** fenomeni zaten vardı, ama tek bir şairle ilişkili bulunmadığı ve yalnızca tek bir asra ait bir etiket olmadığı için, barok tercihen onların yerini alabilecek bir terim olarak görünüyordu. İspanya'da barok, genel bir terim olması, eleştirel özel bir nazariyeyle, yahut da teknik bir cihazla münasebeti bulunmaması sebebiyle, **gongorismo**, **culteranismo**, **conceptismo** terimlerinin yerini aldı. Fransa'da barok, kısmen "bizarr"nin eski anlamının hâla çok sınırlı bir biçimde

⁸⁴ Cambridge, Mass., 1930, s. 116, 123.

⁸⁵ New York, 1936, s. 84, 198-99, 247, 254, 306, 370, 380.

⁸⁶ Baton Rouge, 1939.

⁸⁷ Roswell Gray Ham, *Otway and Lee: Biography from a Baroque Age* (New Haven, 1931), s. 70; Harry Levin, *Ben Jonson: Selected Works*'a giriş (New York, 1938), s. 30-32; Wylie Sypher, "The Metaphysicals and the Baroque," *Partisan Review*, II (1944), 3-17; Roy Daniells, "Baroque Form in English Literature," *University of Toronto Quarterly*, 14 (1945), 392-408.

⁸⁸ "Baroque Prose in America," *Studies in English by Members of the English Seminar of Charles University*, 4 (Prague, 1933), 39-58.

⁸⁹ "Edward Taylor's Poetry: Colonial Baroque," *Kenyon Review*, 3 (1941), 355-71, *Rage for Order* (Şikago, 1948), s. 1-18'de yeniden basıldı.

hissedilmesinden, kısmen de Fransız klazizminin İspanya ve İtalya'daki çağdaş barok akımlarının ideallerine düşman ayrı bir edebî akım olmasından dolayı, reddedilmiştir. Hatta, genel Avrupa Karşı Reformasyon'una olan muhabbeti ve İspanya'nın Fransız klazizmi üzerindeki bazı somut etkilerini vurgulamakta şüphesiz haklı olan Hatzfeld, kendi tezini bir hayli zayıflatacağa benzeyen bir örnek olan Fransızca "Sonderbarock"⁹⁰lan söz etmek zorunda kalır. Keza, İspanya ve Fransa ile ilişkileri ne olursa olsun, **Précieux** da, kişinin güney baroku ile birlikte düşündüğü daha ağır sanata hafif olanları ve fazla dinî olan sanata laik sanatı tercih etmeleriyle birbirlerinden ayrılırlar. İngiltere'de terimi benimsemekteki isteksizliğin, kısmen, benzer sebepleri vardır: Öyle görünüyor ki, Ruskin'in barokla ilgili suçlaması İngilizlerin konuyu düşünmelerini geciktirmiştir ve İngiltere'de çok miktarda barok mimarisinin bulunması da bu tatsızlığı düzeltmez. "Metaphysical" terimi (yanlış anlamalara sebebiyet vereceği kabul edilse de) iyi yerleşmiştir ve bugün, yerine yeni bir kelime konulmasına ciddi bir ihtiyaç bulunduğu, akla gelmeyecek kadar takdire şayandır. Milton'a gelince, o, çoğu zihinlerde hâla Cezvit'lerle ve Karşı Reformasyon'la ilişkisi bulunan baroka kolayca asimile edilemeyecek kadar bireysel ve Protestan görünüyor. Ayrıca, İngiliz on yedinci yüzyılı tarihçiyi bir bütün olarak ele almaz: Tiyatoların 1642'de kapanmasına kadar olan ilk bölümü sürekli Elizabeth Dönemi'ne benzetilmiştir; 1660'da başlayan son bölümü ise on sekizinci yüzyıla birleştirilmiştir. Donne ve Chapman'dan Dryden'in son eserlerine kadar sürekli bir sanat geleneğinin var olduğu görüşüne sempati duyacak olanlar bile, beraberinde bir hayli zevk değişikliği ve genel "entellektüel bir hava" getiren iç savaşlarla alâkalı gerçek sosyal değişiklikleri ciddiye alırlar. Barok, hatta barok taklidi binaların görüntüleriyle bizi engellemedikleri, görüntülerinden esinlenmediğimiz ve baroku yalnızca Koloni dönemi edebiyatına giriş olarak düşünebildiğimiz yerde, Amerika'da, hiçbir şey terimin yayılışına mani olamaz. Aksine, dergilerde yayınlanan gelişigüzel ifade edilmiş birkaç yeni makaleyle hüküm verecek olursak, terimin çok serbestçe yayılma ve bilinen anlamını yitirme tehlikesi vardır. Bu yüzden, onunla ilgili ihtimallerin tahlili memnuniyet verici olabilir.

Böyle bir terimi barok olarak tartışırken, onun kullanan kimselerin kendisine vermeyi kararlaştırdıkları mânaları olduğunu anlamak zorundayız. Bununla birlikte, o anlamlar arasında ayırım yapabilir ve bize en uygun gözükkenleri, yani tarihî sürecin karmaşıklığını en iyi açıklayabilecek olanları tavsiye edebiliriz. Bana öyle geliyor ki, barok gibi kavramların gerçek tarihî bilginin **organları** olduğunu, realitede ise tarihte, görebileceğimiz ve aralarındaki farkları ayırt etmemize yardım edecek yaygın üslupların ya da dönüm noktalarının var olduğunu inkâr etmek aşırı ve yanlış bir nominalizm olurdu. Böyle bir tahlil yaparken, mânanın en az üç farklı yönünü, yani terimin ifade alanını, konuşmacı açısından ima ettiği değeri ve gerçek kaynağını dikkate almak zorundayız.

Özellikle, baroku tarihin tümü içerisinde tekerrür eden bir fenomeni ifade eden bir terim olarak kullananlar ile, onu tarihî süreç içerisinde zaman ve mekâna bağlı özel bir olayı açıklayan bir fenomen olarak ele alanlar arasında önemli fark vardır. Birinci kullanım gerçekten edebiyat tipolojisine, ikincisi ise onun tarihine aittir. Croce, Eugenio d'Ors,

⁹⁰ "Die französische Klassik in neuer Sicht. Klassik als Barock," *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, 23 (1935), 222.

Spengler ve başka bir çok Alman onun tipolojik bir terim olduğunu düşünürler. Croce, terimin orijinal mânasına, yani "bir sanatsal çirkinlik biçimi"ne döndürülmesi gerektiğini ve fenomenin Marino'da veya D'Annunzio'daki kadar Gümüş Latin Şairler (Silver Latin Poets) arasında da gözlenebileceğini delillerle gösterir. Bununla beraber, daha da gariptir ki, Croce bu kullanışı pratik gayelerle terketti ve baroka yalnızca "şaşkınlığa düşme arzusunun hâkim olduğu on altıncı yüzyılın son on yılından on yedinci yüzyılın sonuna kadar Avrupa'da görülebilecek artistik sapıklık,"⁹¹ demeyi tercih etmektedir. Almanya'da, Spengler ile Worringer ve, onların arkasından, edebiyatta Walzel, baroku, Rönesans ve neoklassizm gibi diğer klasik dönemlere zıt olan bu devirlerin belirgin ayınlığını düşünerek, Gotik ve romantizmin yerini alabilecek bir terim olarak kullandılar.⁹² Georg Weise, barokun, daha çok, hep bir dönemin sonunda sanat tarihi ve edebiyat tarihinde ortaya çıkan gelişigüzel inorganik süslemeye karşı özellikle Nordic bir temayül olduğunu delillerle göstermeye çalışmıştır. Barok, Georg'da, her çağda ve her ülkede yeniden geçerli duruma gelen, gösterişli, kıymetli, süslü üslup anlamına kavuşmuştur. Eski İrlanda şiiri, Wolfram von Eschenbach, Fransız belagatçileri (**rhétoriqueurs**) ve Góngora zikredilen örneklerden birkaçıdır.⁹³ Eugenio d'Ors böylesine yaygın stilistik örneklere "eons" demiştir ve baroku tarihî bir çirş, bir **idée-evenement**, hemen hemen her yerde ortaya çıkan "değişmez" (constant) bir çeşit olarak görür. O, eski baroku, bir Makedonya, İskenderiye, Roma barokunu, bir Budist, Gotik, Fransisken, (Portekiz'deki) Manualian barokunu, bir Nordik, (İtalya ve İngiltere'deki) Palladian barokunu, bir Cezvit, rokoko, romantik barokunu, bir **fin-de-siècle**'i ve barokun diğer birkaç çeşidini bulacağımız **homo barochus**⁹⁴un farklı varyantları veya alttürleri ile ilgili bir tablo hazırlamaya kendini adanmıştır. Barok, Baalbek'in harabelerinden en yeni sanat çeşitlerine kadar sanat tarihinin tümüne, Euripides'ten Rimbaud'a kadar bütün edebî eserlere ve Harvey ve Linné'nin keşifleri ve felsefe dahil tüm diğer kültürel faaliyetlere sirayet etmiştir. Metod mânasız (Absurd) uçlara itilmiştir: Dünya tarihinin ve yaratıkların yarısı, bütünüyle klasik olmayanlar, aklın yavan ışığı tarafından istila edilmemiş olanların hepsi, baroktur. Bu şekilde kullanılan 'terim, aşırı duygusal stilistik işleme ve dekorasyon sanatının yeniden ortaya çıkışına dikkati çekmenin bir yolu olabilir, ancak kendi öz kaynaklarından kopunca öylesine genişler ve müphemleşir ki somut edebî araştırmalara olan yararlılığın tamamını kaybeder. Edebiyat dünyasını Rönesans ve barok veya klasizm ve barok diye bölmek onu klasizm ve romantizme, realizm ve idealizme bölmekten daha iyi değildir. Başarsak başarsak keçileri ve koyunları birbirinden ayırmayı başarırız. Edebiyat tarihçisi barokla belirli bir dönem için kullanılan bir terim olarak çok daha fazla ilgilenecektir.

Bununla birlikte, baroku bir dönem terimi olarak tartışırken, barokun bir dönem kavramı olarak da bir sınıf kavramının mantıken tarif edilebileceği şekilde tarif edilemeyeceğini anlamamız gerekiyor. Öyle tarif edilebilse idi, bir dönemin tüm bireysel

⁹¹ *Storia della Età barocca in Italia*, s. 32-33.

⁹² Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Wildpark-Postdam, 1925), s. 265 vd., 282 vd..

⁹³ "Das 'gotische' oder 'barocke' Stilprinzip der deutschen und nordischen Kunst," *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 10 (1932), 206-43.

⁹⁴ *Du Baroque*, s. 161 vd..

eserlerini içine alabiliirdi. Ancak bu, bir sanat eseri bir sınıfı temsil etmeyip, diğer eserlerle birlikte oluşturacakları bir dönemle ilgili bir kavramın parçalarından biri olacağından, imkânsızdır. O böylece bütünlük kavramını değiştirir. Biz hiçbir zaman romantizmi veya baroku ya da bu gruptan diğer terimleri etraflıca izah etmeyeceğiz, çünkü bir dönem, edebî normlardan oluşan bir sistemin hâkim olduğu bir zaman kesitidir. Dönem, nitekim, yalnızca düzenleyici bir kavramdır, sezgiyle anlaşılması gereken bir metafizik hakikat değildir; ne de, şüphesiz, tamamiyle keyfi olarak kullanılan dilbilim etiketidir. Ortaçağ realizminin veya modern aşırı nominalizmin düştüğü hatalara düşmemek için, böyle bir tahlil yaparken dikkatli olmamız gerekiyor. Devirler ve akımlar realitede idrak edilebilecekleri, izah edilebilecekleri ve analiz edilebilecekleri mânada "mevcut olurlar". Bununla beraber, barok gibi tek bir isim veya sıfatın, engel konulmamış ve şimdi de açıkça anlaşılabilir, bir düzine farklı anlamı taşımasını ümit etmek aptallık olurdu.⁹⁵

Hatta, bir dönem terimi olarak onun kullanılışı ile ilgili kronolojik büyüme şaşılacak derecede çeşitlidir. O, İngiltere'de Lyly, Milton ve hatta Gray ve Collins'i içine alabilir. Almanya'da Fischart, Opitz ve hatta Kloptstock'u baroka dahil edebilirsiniz. İtalya'da, Marino ve Basile kadar Tasso'yu; İspanya'da Calderón kadar Guevara, Cervantes, Góngora ve Quevedo'yu; Fransa'da, Rabelais'i, Ronsard'ı, Du Bertas'ı, **precieux**'yu, aynı zamanda da Racine'i, hatta Fenelon'u bu kronolojinin içerisine sokabilirsiniz. İki hatta üç asra yayılabilir; yahut öteki uçta, terim İngilizce'de tek bir yazarla, Richard Crashaw'la, veya marinizm ya da gongorizm gibi tek bir üslupla sınırlandırılabilir. Birkaç asrın birbirine hiç benzemeyen yazarlarını içine alan en geniş kullanım biçimine, her zaman için genel tipolojiye geri dönme tehlikesi var olduğundan, açıkça karşı çıkılmalıdır. Ancak tek bir edebî üslupla sınırlandırma yeterince anlaşılır görünmüyor. Orada kavramcılık (conceptism), marinizm, gongorizm, metafizik şiir gibi mevcut terimler de kullanılabilir ve daha az karışıklığa da sebep olabilirler. Bana öyle geliyor ki barok terimi on altıncı yüzyılın son on yılından on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar, âdetleri ve edebî üslubu oldukça somut bir biçimde tarif edilebilecek olan ve kronolojik sınırları oldukça dar bir şekilde tesbit edilebilen genel bir Avrupaî akımı aklımıza getirirsek, birkaç ülkede kabul görmüştür. Barok, Sir Thomas Browne ve Donne'un, Góngora ve Quevedo'nun, Gryphius ve Grimelshausen'in milli bir edebiyatta ve Avrupa'nın her tarafında ortak bir şeye sahip olduklarına işaret ediyor.

Barok, küçük düşürücü anlamında, tarafsız açıklayıcı bir terim olarak, ya da bir övgü terimi olarak kullanılabilir. Croce, onun yeniden küçük düşürücü anlamında kullanılmasını savunur ve "sanat asla barok değildir ve barok hiçbir zaman sanat olamaz,"⁹⁶ diyecek kadar ileri gider. O, Du Bertas, Góngora ve onyedinci yüzyılın bazı Alman şairlerinin gerçek şair olduğunu kabul eder ama onların bu mutlak gerçek sayesinde, kendilerini içerisinde farklı üslupların ve muhtelif standartların bulunamayacağı tek ve bölünmez bir şiir dünyası sahasına yükselttiklerini düşünür. Mamafih, bu kullanım tarzında

⁹⁵ Söz konusu olan teorik problemlerle ilgili olarak daha fazla detaylı tartışma için, benim *English Institute Annual, 1940* (New York, 1941), s. 73-93 ve *Theory of Literature* (New York, 1949)'daki "Periods and Movements In Literary History," adlı çalışmamı bakınız.

⁹⁶ *Storia della Età barocca in Italia*, s. 37.

Croce tamamen yalnızdır; bu görüŖ, onun onyedinci yüzyıl İtalyan Ŗiiri ile ilgili sahtp olduğu zayıf görüŖten etkilenmiŖ olmalıdır. Barok tavsifi bir terim olarak muvaffak olmuŖtur. Barok tarzındaki önemli eserleri kesinlikle içine alacak Ŗekilde donatılan "farklı" (heretical) bir Ŗiir ölçüsü ihdas etmeye can atan tüm barok heveslilerinden Ŗüphelenirken, Croce'u örnek almaya gerek yoktur. Bütün üsluplarda olduğu gibi, önemli barok sanatçılar, taklitçiler, vasıfsız acemiler var olabilir. İyi ve kötü barok Ŗiirler bulunduğu gibi iyi ve kötü barok kiliseler de vardır, aynı zamanda Saintbury'nin **Minor Poets of the Caroline Period**'ini, Croce'un **Lirici marinisti**'sini ve Cysarz'ın üç ciltlik **Barocklyrik**'ini dolduran bir yığın baŖtan savma kendini beğenmiŖ Ŗiirler vardır.⁹⁷

Almanlar arasında barok Ŗerefli bir anlam taşımaktadır, çünkü yalnızca eski klasik medeniyete, Rönesans'a ve neoklasizme karŖı Gotik-barok-romantizm serisi içindeki melekelerle taraf görünmektedir. Alman barok edebiyatına olan sevginin Almanya'da çok ileri gittiği anlaŖılıyor: Özellikle Herbert Cysarz ve Günther Müller, Ŗekilsiz ve dağınık oldukları kadar orijinal olmayan ve duygusuz görünen eserlere olan anlaŖılmaz sevgileriyle yazan günahkârlardır. Günther Müller özellikle Alman barokunu bütünüyle önemli bir **geistesgeschichtlich** başarı olarak kabul eder.⁹⁸ Barok sanatı ona nazik bir kültür ifadesi olan halka ait görüldüğu için, bir eleŖtirmenin görevleri hususunda kendini rahatlamıŖ hissediyor. Sübjektif ekspresyonizme duyulan bilinen ilgiden dolayı baroku methederek baŖlamıŖ olan ilmi bir akım, barok sanatını sade sosyolojik bir kategori, "the courtly" (dalkavuklar), haline indirgemekle son bulmuŖtur. BaŖka saçmalıklar da mevcuttur. Nadler, Bidermann'ın **Cenodoxus**'unu **Divine Comedy**'ye tercih etmekte ve Müller, Duke Anton Ulrich von Braunschweig'in **Aramena**'sının Grimmelshausen'in **Simplizissimus** 'undan daha önemli bir eser olduğunu düşünmektedir. Son yıllarda, Vondel-Góngora ve Donne üzerine yazılmıŖ olan o fantezilerin bir kısmı ile paralellik arzettiğini söyleyebileceğimiz bu aşırılıklar, barokun kendisi ne iyidir ne de kötüdür, sadece büyük ve küçük uygulayıcıları olan tarihi bir üsluptur, görüŖünü teyid ediyor gibi.

En önemli soru, yani "Barok kelimesinin tam anlamı nedir?" sorusu hâla cevap beklemektedir. Oldukça farklı iki yaklaŖım vardır: Biri üslup açasından tarif eden, biri de ideolojik sınıfları ve hissî davranıŖları tercih eden yaklaŖımlar. Bazı stilistik vasıtaların belirli bir dünya görüŖünü nasıl ifade ettiklerini göstermek için bu iki tanım birleŖtirilebilir.

Barok teriminin edebiyatta kullanılıŖı Wölfflin'in kategorilerinin edebiyata aktarılması ile baŖladı; Watzel, Wölfflin'deki kapalı ve açık zıtlıklardan birini kabul etti, ve onu Shakespeare'e uyguladı.⁹⁹ Shakespeare'in oyunlarındaki kompozisyonu incelerken, Shakespeare'in baroka mensup olduğu sonucuna vardı. Önemli karakterlerin sayısı, simetrik olmayan gruplandırma, bir oyunun farklı perdelerinde deđiŖen vurgu, hepsi

⁹⁷ Saintsbury (3 cilt, Oxford, 1905-21); Croce (Bari, 1910); bu cildin giriŖ bölümü yalnızca *Saggi sulla letteratura italiana del seicento* (Bari, 1910)'da "Sensualismo e Ingegneria nella lirica seicento," olarak yayımlandı, s. 353-408; Cysarz (3 cilt, Leipzig, 1937); I. Cildin giriŖ bölümü esasen *Deutsches Barock in der Lyrik* (Leipzig, 1936) ile aynıdır.

⁹⁸ *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barocks* (Wildpark-Postdam, 1928), ve Hans Naumann ve Günther Müller, *Höfische Kultur* (Halle, 1929)'daki "Höfische Kultur der Barockzeit."

⁹⁹ Bkz. yukarıdaki 22. not.

Shakespeare'in tekniğinin barok tekniği ile aynı, yani asimetrik, mimari dışı, olduğunu gösterdiği farzedilen özelliklerdir; halbuki (daha sonra başka Almanlar tarafından barok oldukları söylenecek olan) Corneille ve Racine daha çok Rönesans'a aittirler, çünkü onlar trajedilerini baş karakter etrafında kompozite ettiler ve vurguyu Aristotel'in örneklerine göre perdeler arasına dağıttılar. Walzel'in barok Shakespeare'le ilgili sloganı Almanya'da şaşılacak derecede popüler oldu: Hatta Max Deuschbein tarafından yazılan ve bize Macbeth'in kompozisyonunun grafik resmini sunan **Shakespeares Macbeth als Drama des Barock**¹⁰⁰ isimli bir kitap da vardır.¹⁰¹ Onu merkez alarak "Grace" (Lütuf) ve "Realm of Darknes" (Karanlık Âlemi) ve odak noktalara yerleştirilen "Lady Macbeth" ve "Weird Sisters" (Weird Kardeşler) gibi sözlerle bir elips çizilmiştir. Sonra bize bunun Macbeth'in "iç şekli"ni temsil ettiği ve oyunun, "barok kiliselerin ve kalelerin zemin planlarında sık sık gösterildiği gibi" barok üslup "oval zemin planı lehinde tercihe sahip ol"duğu için, barok olduğu söylenmektedir. Tamamen keyfi olan "iç şekil" örneğine dayanarak bir benzerini ortaya koyma hususundaki tüm mânâsız teşebbüsleri ortadan kaldırmak için elipsin Deutschbein'in teori taleplerinde olduğu kadar barok kiliselerde de bulunup bulunmadığından şüpheye düşmek bile gereksizdir. Aynı şekilde Bernhard Fehr,¹⁰¹ barokun aralıksız mısraları ve altcümleleri yerine kendisine eğri büğrü çizgileri ve hatta barok kiliselerin burgulu direklerini hatırlatan grafik örneklerini koyduğundan beri Thomson, Mallet ve Wordsworth'un barok serbest vezni ile yazdıklarını delillerle göstermiştir. O, Cicero'dan Fehr'e kadar yazılmış aralıksız mısralı herhangi bir şiire, düz yazı veya altcümleciklere sahip herhangi bir şiire, kendi ölçülerine göre, barok denmelidir, gibi bir sonuca varmaz. Ama Wölfflin'in sınıflarının daha makul transferi bile barokun tanımı lehinde çok az şey başarmış görünüyor. Bu sınıflar arasında dördü - "ressam elinden çıkmış", "açık şekil", "birlik", "izafi açıklık" - oldukça kolay bir şekilde barok edebiyatına tatbik eilebilir, ancak onlar barok edebiyatını, uyumlu, açıkça planlanmış, doğru orantılı klasik edebiyatın karşısına koymaktan azıcık daha fazla başarılılar. Bu transferin tehlikeleri, F. W. Bateson'un, Thomson, Young, Gray ve Collins, hepsi, Wölfflin'e ait canlılık ve hatalılık kategorilerini görüp diksiyonlarında "barok süsü"nü dengeyi gösterdikleri için, baroktur, şeklindeki tartışmasında aşikâr hale gelir.¹⁰² Şayet onların kişileştirmeleri, duaları ve kullandıkları cümleler baroksa, o zaman Gümüş Latin (Silver Latin) şairlerinden İskoçyalı Chaucer taraftarlarına ve İtalyan sone yazarlarına kadar her şiirsel diksiyonun barok olarak sınıflandırılması gerekir. Barok yalnızca süslü, cafcıflı ve konvansiyonelleşmiş her şey için kullanılan bir terim halini alır. Wölfflin'e ait sınıfların edebiyata aktarılması açık bir dönem kavramının terkedilmesine ve sadece tüm edebiyatın en yapmacık ve kaba sınıflandırmasını iki ana cinse ayırabilecek tipolojiye dönülmesine ön ayak olmalıdır.

Hatta, baroku, barokun en açık stilist vasıtalarıyla tarif etme teşebbüslerinin bir çoğu da aynı güçlüklerle karşılaşır. Barok edebiyatının tasavvurları kullandığını veya

¹⁰⁰ Leipzig, (1936?), s. 26-28.

¹⁰¹ (Çevirenin notu) Orijinal metinde dipnotlar 99' dan sonra 1,2,3 şeklinde devam etmektedir. Değişiklik tarafımdan yapılmıştır.

¹⁰¹ Bkz. yukarıdaki 51. not.

¹⁰² Bkz. yukarıdaki 80. not.

şatafatlı nesir tarzında yazıldığını söylesek, baroktan öncekileri, hatta barokla ilgili olmadan tarihî olarak ortaya çıkan üslupları saf dışı edecek bir çeşit ayırım yapamayız. Böyle hayaller Lucan'da, Hıristiyanlığın ilk altı asrı esnasında yaşayan dinî muharrirlerde ve on üçüncü asrın mutasavvıflarında bulunabilir. Şatafatlı, emekle ortaya konmuş ve süslenmiş nesir, Orta Çağ boyunca, özellikle Latin *cursum* geleneğinde gelişip büyüdü. Eğer olağan dışı benzetmeyi (*conceit*) "bir mecazın dehanın taşıyabileceği en uzak merhaleye konması" şeklinde düşünürsek, o vakit on beşinci ve on altıncı asırların bir çok Petrarca'cılık (*Petrarchism*) şekli ile Marinizm ekolü arasında ayırım yapamayız. O halde Petrarca (*Petrarch*)'nın kendisine de barok denmesi gerekir. Eğer şatafatlı tarzdaki bir nesir baroksa, o zaman bir çok dinî muharrir de baroktu. Bu, Gongorizm ve Marinizm'in kaynaklarını ve kendilerinden öncekileri izlemeye çalışmış olan bir çok bilginin hepsi için çok ciddi bir meseledir. D'Ancona ve D'Ovidio Marinizm'in İspanyol etkilerle ortaya çıktığına karar verirler; Belloni ve Vento onu Petrarca'cılığın gelişimi olarak addederler; Scopa onu Hıristiyanlığın ilk altı asrı esnasında yaşayan dinî muharrirlere kadar izler ve Gibliani barokku Seneca ce Lucan'da bulmuştur.¹⁰³ Kısaca böyle zeminlerde barokla kendisinden önceki dünya edebiyatının yarısı arasında açık bir ayırım yapılamaz.

Barokun hususiyeti olan stilistik vasitalardan oluşan repertuarı daraltıp birkaç özel şekil veya plan haline getirme teşebbüsü çok daha faydalı ve ümitli gözüküyor. Antitez, atıf edatı olmayan cümle (asyndeton), antimetabol, menfi tabirle vasfetme usulü (*oxymoron*), hatta belki de paradoks ve mübalağa (*hyperbole*), barok edebiyatının sevilen mecaz şekilleridir. Ancak onlar baroka mı hasır? Viëtor ve Curtius¹⁰⁴ barok farzedilen asinetonu Orta Çağları aşarak Quintilian, Cicero, hatta Horace'a kadar izlemişlerdir. Aynı şey diğer şekiller için de kolayca yapılabilir. Bu itiraz, nitel (kantitatif) zorlama ve kelime oyunu ifadesi olarak paralellerin, bombastın, mitolojinin, hiperbolün, nicel (kalitatif) zorlama (*Trieb*) ifadesi olarak açıklama (*dissection*), alegori, antitez, soyutlama ve *sententiae*'nin kullanımının listesini veren stilistik analize dayanarak Shakespeare ce Calderón'un barok olduklarını iddia eden Wilhelm Michels'in¹⁰⁵ tebliğini olumsuz etkiledi.

Bununla beraber, münferit stilistik vasıtalar en azından bazı barok yazarlar ve ekoller için gayet açık bir şekilde izah edilebilirler. Metafizik yazarlar ve onların mecazı kullanımını kendilerini Elizabeth dönemi yazarlarından ve neoklasikçilerden çok kesin bir biçimde koparmalarına sebep olmuş gibi görünüyor. Mamafih, şayet biri teklif edilen açıklamaları incelerse, metafizikle ilgili olanların önceki ve sonrakilerden açıkça daha süslü

¹⁰³ Alessandro d'Ancona, *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli* (Ancona, 1884), s. 151-237'deki "Del 'secentismo della poesia cortegiana del secolo XV.": F. d'Ovidio, *Nuova Antologia*, 65 (1882), 661-68'deki "Un Punto di Storia Letteraria; Secentismo Spagnolismo?"; Antonio Belloni, *il Seicento*, Milano [1899?], s. 456-66; Sebastiano Vento, "L'Essenza del Secentismo," *Rivista d'Italiana*, 28 (1925), 313-35; B. Scopa, *Saggio di nuove ricerche sulla origine del secentismo* (Napoli, 1907); H. Gibliani, *Il Barrochismo in Seneca e in Lucano* (Messina, 1938).

¹⁰⁴ K. Viëtor, "Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung," *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 14 (1926), 145-84, ve *Probleme der deutschen Barockliteratur* (Leipzig, 1928); E. R. Curtius, "Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil," *Modern Philology*, 48 (1941), 325-33.

¹⁰⁵ Bkz. yukarıdaki 31. not.

olduğunu nadiren gösterebilir. John Crowe Ransom, Allen Tate ve Cleanth Brooks metafizik bir şiirin bedii tavsifleriyle (imagery) aynı uzunlukta (coextensive) olduğu, "kavramsal bir yapının tüm ağırlığını taşıyabilecek tek bir yaygın imaj" ihtiva ettiği ve hayalle alâkalı terimlerde kavramsal bir gelişmeye sahip olduğu görüşüne taraftarlar.¹⁰⁶ Fakat bu çeşit bir açıklama yalnızca Henry King'in "Exequy" şiiri gibi çok az şiire uygundur ve Donne'un meşhur pusula (compasses) mecazının ilk defa takdim edildiği "A Valediction: Forbidding Mourning" isimli şiirinin sadece son kıtaları için doğrudur. O açıklama, tek bir yaygın imaj ihtiva etmeyen Donne'un "Twicknam Garden" isimli şiiri gibi şüphe götürmez metafizik şiire hiç uymaz. Rosemond Tuve¹⁰⁷ metafizik mecaza (metaphysical imagery) Ramist mantığa duyulan mantığın sebep olduğunu delillerle göstermiştir, ama kendisi kendi kriterlerini kullanarak Sidney ve Donne'un mecazını açıkça birbirinden ayıramıyor. En inandırıcı analiz Dr. Johnson'un "**discordia concors**: benzer olmayan imajların karışımı veya görüntüde birbirine benzemeyen şeylerde gizli bir benzerliğin ortaya konması"¹⁰⁸ metafizik zarafetin özelliğidir şeklindeki teklifinin değişik bir şekli ve işlenmiş halidir. Henry W. Wells, sayesinde araç ve istidatın yalnızca bir noktada bulunduğu mecazı kastettiği "radikal imaj"dan söz etti;¹⁰⁹ Douds ve diğerleri mecaz (conceit)dan, şartları "hayalî olarak mümkün olan en uzak dereceye ulaştırıldığı"nda,¹¹⁰ bahsederler; Bayan Branderburg, küçük terimlerin tarafsızlığını, ve büyük ve küçük terimler arasındaki hayalî mesafeyi vurgulayarak, "dinamik imaj" terimini tercih eder.¹¹¹ Leonard Unger¹¹² Donne tarafından yazılan bir çok şiiri, onların şimdiye kadar ileri sürülen tanımlara uymadıklarını ve "tutum karışıklığı"nın daha çok Donne'un şiirlerinin çoğunun hakim özelliği olduğunu göstermek için, tahlil etmiştir. Fakat "Git ve düşen yıldızı yakala" gibi böylesine iyi bilinen bir örnek öyle bir karışıklık göstermez. Unger'in tahlili belki yalnızca, Donne'un **Songs and Sonnets**'inde dramatik monologlarının belli bir çeşidi için doğrudur. Diğer geleneksel barok yazarlar arasında, Góngora, çok kesin üslubundan dolayı, fazla ilgi çekmiştir. Dámaso Alonso, Led Spitzer ve Walther Pabst¹¹³ özellikle Góngora'nın mecazı (imagery) ve sentaksı (söz dizimi) ile ilgili dikkatli tahliller yazmışlardır. Alonso, Góngora'nın mecazlarından "anlam ve gaye arasında hayalî bir duvar kurma"yı başarmak olarak söz ediyor; oysa ki Pabst, Góngora'nın mecazî kümeleri arasındaki kocaman muğlak ilişkilerin zarif bir

¹⁰⁶ J. C. Ransom, "Honey and Gall," *Southern Review*, 6 (1940), 10; Allen Tate, *Reason in Madness* (New York, 1941), s. 68; Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition* (Chapel Hill, 1939), s. 15, 39, 43, vs..

¹⁰⁷ "Imagery and Logic: Ramus and Metaphysical Poetics," *Journal of the History of Ideas*, 3 (1942), 365-400; *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Şikago, 1947)'de incellekle işlendi.

¹⁰⁸ *Lives of the English Poets*'deki "Life of Abraham Cowley".

¹⁰⁹ *Poetic Imagery* (New York, 1924).

¹¹⁰ John Beal Douds, "Donne's Technique of Dissonance," *PMLA*, 52 (1932), 1051-61.

¹¹¹ Alice Stayert Brandenburg, "The Dynamic Image in Metaphysical Poetry," *PMLA*, 57 (1942), 1039-45.

¹¹² *Donne's Poetry and Modern Criticism* (Şikago, 1950). Unger'in *The Man in the Name* (Minneapolis, 1956), 30-104'te yeniden basıldı.

¹¹³ Bkz. Yukarıdaki 62. not. Yine Dámaso Alonso, "Alusión y elusión en la poesía de Góngora," *Revista de Occidente*, 19 (1928), 177-202 ve *La Lengua poética de Góngora* (Madrid, 1935); Walther Pabst, "Gongoras Schöpfung in semen Gedichten Polifemo und Soledades," *Revue Hispanique*, 80 (1930), 1-229; Leo Spitzer, *Volkstum und Kultur der Romanen*, 2 (1929), 244 vd.'da yer alan, *Romanische Stil- und Literaturstudien*, 2 (Marburg, 1931), 126-40'da yeniden basılan "Zu Góngora's Soledades," ve "La Soledad Primera de Góngora," *Revista de Filología Hispánica*, 2 (1940), 151-76.

krokisini çiziyor. Ancak bu tahliller yalnızca tek gerçek sanatkâra ve onun eserleri arasında da sadece iki şiire, **Polifemo** ve **Soledades**'e mahsustur.

Keza, barok nesir üslubu çalışılırken çok somut çalışmalar başarılmıştır. Croll, **Euphues**'in üslubunun ortaçağ Latin nesirinden çıkarıldığını **veschemata verborum** üzerine, sağlam figürler üzerine bina edildiğini göstermiştir.¹¹⁴ Onun (Euphues'in) her ne suretle olursa olsun Tacitus ve Seneca'nın üslubuna model teşkil eden ve Croll'un önce "Attic" sonra tekrar barok¹¹⁵ diye isimlendirdiği nesir üslubundaki yeni Cicero karşıtı akımla münasebeti yoktur. Epigramatik "veciz" Seneca üslubu ve Croll'un "gevşek" üslup dediği Cicero dönemine ait olmayan asimetrik yayılma devri on yedinci yüzyıla hakim olmaya başladı ve Sir Thomas Browne, Fuller ve Jeremy Taylor'ın eserlerinde olduğu kadar Montaigne, Pascal, Bacon, St. Evremond, Halifax ve Sir William Temple'in eserlerinde de açıkça gösterilebilir. Bu üslup, on yedinci yüzyılın sonunda Royal Society tarafından tavsiye edilen ve bilimsel açıklık ve objektiflik ideallerinden eşilenen basit üslup tarafından uzaklaştırıldı. Fakat, şayet mecaz (imagery) ve nesir üslubu tarihi içindeki bu titiz tahlillerin sonuçlarını kabul edersek, onların sonuçlarını "barok" terimi için de kabul etmeye hazır mıyız? Bunların bir kısmı tamamen kabul edilen kullanım şeklinin aksine bir seyir takip ediyor. Meselâ, eğer Petrarca'ya ait mecazı (imagery) barokun dışında tutarsak, Marino'nun kendisinin barok olmadığı, ancak yalnızca fazla saf Petrarca taraftarı olduğu şeklinde mantığa aykırı bir sonuca ulaşırız. Resmî görüşle, Alman şairlerinin en barokları, Marino'ya çok yakın olan Lobenstein ve Hoffmanskaldau bu tanımla uymazlardı. Yalnızca, en iyi metafizikçi (metaphysicists), Góngora ve Téophile'deki, Tristan l'Hermitte'deki ve Gryphius'daki birkaç başka şiir ve öteki birkaç Alman, barok mecazı (imagery) sembolist tekniklere yaklaştıran bu detaylı tanımları haklı çıkaracak bir hayat yaşarlardı. Nesir üslubunda, **Euphues** ve **Arcadia**'yı barokun dışına çıkarmada başarılı olacağımız ancak İtalya, Avusturya ve başka yerlerdeki, Lyly gibi, ilk defa ses şemalarını kullanan meşhur Abraham à Santa Clara benzeri barok vaizlerin ve hatiplerin çoğunu da hariç tutmak zorunda kalacağımız doğrudur.¹¹⁶ Montaigne, Bacon ve Pascal'ın üslubuna barok demeye hazır mıyız? Kesinlikle iki kapılı bir handayız: Ya baroku geniş anlamıyla alıp Petrarkizm'in, Euphuizm'in ve bu yolla Shakespeare ve Sidney kapısını açacağız, ya da onu daraltıp Marino ve ikinci Silesian ekolü gibi öteden beri en barok olan yazarların bir kısmını saf dışı edeceğiz.

Muhtemelen, baroku stilistik terimlerle tarif etme teşebbüslerinden vazgeçmek gerekiyor. Kabul etmeliyiz ki tüm stilistik vasıtalar hemen hemen her zaman ortaya çıkabilir. Onların varlığı, barok yalnızca özel zihinsel bir durumun işareti olarak düşünülebilirse, "barok ruhu"nu ifade ederse, önemli olur. Ancak barok fikri veya barok ruhu nedir? Barokla ilgili münakaşaların çoğu ideolojik veya sosyo-psikolojik olmuştur. Barok, önce, belirli ırklarla, sosyal sınıflarla, inananlarla, ya da siyasî ve dinî bir akımla,

¹¹⁴ Harry Clemon tarafından basılan John Lyly, *Euphues: His Anatomy of Wit, Euphues and his England* (Londra, 1916)'nın giriş bölümü.

¹¹⁵ Bkz. yukarıdaki 83. not.

¹¹⁶ Onun üslubunun Friedrich Schiller'in *Wallensteins Lager* (Die Kapuzinerpredigt) adlı çalışmasındaki meşhur taklidine bakınız.

Karşı Reformasyon'la ilişkilidir. Şurası açıktır ki, Tridentine sonrası Katolisizminin, ilk bakışta, barokun yükselişi ile yakinen münasebeti vardır.; ve barokla Cezvitizm'in aynı olduğunu savunan bir çok âlim mevcuttur.¹¹⁷ Gerçekten, bu görüş noktası çok açık edebî yakınlığı ve ilişkileri kabul ederek desteklenemez. Almanya, Bohemya ve Amerika'daki örneklerin de tamamıyla düşünölmeleri gerekir. Her üç ölkede "yalancı Rönesans"¹¹⁸ gibi aldatıcı bir etiketle azledilemeyecek ve Martin Sommerfeld'in göstermeye çalıştığı gibi¹¹⁹ Katolik etkilere indirgenemeyecek yanılmaz bir Protestan baroku vardır. Barokta Katolik payını büyük gösteren Nadler ve Günther Müller gibi Alman âlimler ve Protestan barokunun varlığını kabul etmeyi reddeden Schulte gibi başka âlimler olmasına rağmen, ben, Cysarz'ın yaptığı gibi, barokun öncelikle bir Protestan ürünü olduğunu söyleyip aşırıya kaçmasam da, mukabil münakaşalar tamamıyla inandırıcı görünüyor. Gryphius ve Silezyalılar (Silesians) Protestan idiler ve Angelus Silesius gibi bir dönme en karakteristik yazısını Luther taraftarı iken yazdı. Bohemya'da benzer bir bölünme vardır. Bohemian Brethern'in son papazı (Comenius olarak bilinen) Jan Amos Komenský, Hollanda'da sürgündeyken ölen, radikal bir Protestan idi ve bununla birlikte ziyadesiyle barok bir yazardı. Bohemya'da, şüphesiz, barok üslupla yazan Cezvitler de vardı. Amerika'da en azından bir tane metafizik taraftarı (metaphysical) şair, yani, bir Cemaat mensubu (Congregationalist) olan, Edward Taylor vardı. İhtida eden Vondel'i hariç tutsak bile, Protestan ve Kalvinist olan Felemenk barok şairler vardı. İngiliz şairlerden çoğu Anglikan mezhebine mensuptu; bu bakımdan Katolik geleneğe sahip oldukları delillerle gösterilebilir; fakat Cromwell'in Katolik Sekreteri (Latin Secretary) olarak çalışan Milton'ın halefi olan Andrew Marwell'i metafizikçi (metaphysicals)lerden koparmak imkânsız gibi görünüyor. En azından, Milton'da bile barok unsurların var olduğu zor inkâr edilebilir. Fransızlar da, özellikle Kalvin mezhebinden iki sadık Protestan olan Du Bartas ve D'Aubigné'i barok sayarsak, iki inanç grubuna ayrılabilirler. Barok olarak isimlendirilebilecek muhtemelen en verimli iki Fransız şairi, ne ateist olduğu için ölüme mahkûm edilen Théophile, ne de Tristan L'Hermite, kesinlikle, Karşı Reformasyon'dan esinlenen biri intibasını veriyorlar. Barokun, tek bir inanç grubuyla sınırlanmamış genel bir Avrupa fenomeni olduğu sonucuna varmamız gerekiyor. Bana göre, barok, millî ruh veya sosyal bir sınıfla da sınırlandırılmaz. Günther Müller baroka "nazik kültür" demektedir ve o sık sık aristokratik ve üst sınıf kültürü olarak düşünölmüştür. Fakat özellikle Kuzey Almanya ve Hollanda'da kesinlikle bir burjuva baroku vardır, ve Almanya ve Doğu Avrupa'da barok geniş çapta köylü kitlelere kadar yayılmıştır. Meselâ, popüler Çek şiirinin çoğu bu çağdan gelmekte ve üslupta, vezin şeklinde ve dinî duyguda barok izleri göstermektedir. Bir milletin barokun yayılma merkezi olduğunu iddia etmek ya da baroku belli bir millî üslup olarak düşünmek bana da imkânsız gibi görünüyor. Strich'in Alman barok liriği ile eski Teuton şiiri arasında bir benzerlik

¹¹⁷ Meselâ Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Berlin, 1921), ve "Barock als Stilphänomen," *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 2 (1924), 225-56.

¹¹⁸ W. Schulte, "Renaissance und Barock in der deutschen Dichtung," *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, 2 (1926), 47-61.

¹¹⁹ "The Baroque Period in German Literature," *Essays Contributed in Honor of William Allan Neilson, Smith College Studies in Modern Languages*, 21 (1939), 192-208.

bulmaya çalışan ilk makalesinden beri Almanlar barokun çıkış yerinin Almanya (urdeutsch) veya en azından özellikle Nordik yahut Teutonik olduğunu iddia etmişlerdir. Bana öyle geliyor ki başkaları haklı olarak buna, Alman ve barokun birlikte düşünülmesine karşı çıkmışlar ve diğer ülkelerde de ona ait kaynaklar ve benzer üsluplar göstermişlerdir.¹²⁰ Diğer taraftan, bir başka Alman âlimi, Helmut Hatzfeld, barokun bütünüdür, Lucan ve Seneca'dan beri, özünde barok olan İspanyol ruhunun¹²¹ sonucu olduğunu delillerle açıklamıştır. Hatzfeld'e göre, Fransız klasiizminin ve Elizabeth dönemi ve on yedinci yüzyıl İngiliz edebiyatının çoğu bile on yedinci yüzyıl Avrupa'sında İspanyol ruhunun hakimiyetini resmetmektedir. Lo hispanico ve barok hemen hemen aynı kimliğe sahip olmuşlardır.¹²² Kimsenin bu çeşit bir argümanın büyük bir mübalâğa olduğu sonucuna varmak için İspanyol etkilerin önemini inkâr etmesine gerek yoktur: Barokun, önceki sanat şekillerine karşı tepki olarak farklı ülkelerde hemen hemen aynı anda ortaya çıktığı açıktır. Donne, Cadiz yangınında görev almasının yanısıra, İspanya'da seyahat edebilmiş olsa da, metafizik taraftarları (metaphysicists) İspanyol etkilere indirgenemezler. O dönemde Donne'a model olarak hizmet edebilecek tek bir İspanyol şiiri yoktu.

Baroku daha genel felsefi terimlerle veya bir dünya görüşüyle, hatta dünya için duyulan sadece duygusal bir davranışla tanımlama teşebbüsleri çok daha fazla başarı şansına sahip olur. Gonzague de Reynold baroktan gönüllülük (voluntarism) ve kötümserlik (pessimism), diye bahsetmektedir.¹²³ Eugenio d'Ors onu tabiat üstü şeylerin tabiiliğine, tabiatın ve ruhun aynileşmesine olan inanç diyebileceğimiz panteizm sayesinde karakterize ediyor.¹²⁴ Spitzer, hayatın bir rüya, bir hayal veya yalnızca görüntü olduğu şeklindeki barok düşüncesini savunur.¹²⁵ Mamafih, bu formül ve etiketlerin her birinin baroka has oldukları ciddi olarak düşünülemez. İnaniyorum ki, Arthur Hübscher **antithetisches Lebensgefühl der Barock**¹²⁶ la ilgili sloganın mucidi idi; bu slogan çok taraftar bulmuş ve hepsi baroku bir veya bir çok karşığıbrüşle tarif eden birkaç Almanca kitabın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Nitekim Emil Ermatinger,¹²⁷ baroku asetizm (çilecilik)le dünyevilik, ruhla beden arasında bir ihtilâf olarak tarif etmektedir. W. P. Friederich¹²⁸ aynı ruhiyat ve duyumculuk (sensualizm) dikotomisini on yedinci yüzyıl İngiliz şiirine tatbik etmiştir. Cysarz¹²⁹ çoğunlukla klasik şekille Hristiyan ethos (ahlâk)u ve barok edebiyatı duygusu arasındaki gerilimle yaşar. Paul Hankamer¹³⁰ gerilimi, daha az açık bir şekilde, hayat ve ruh arasındaki gerilim olarak tanımlar ve onların dışında barokun yalnızca iki kaçış yolu, yani hayatın

¹²⁰ Carl Neumann, "Ist wirklich Barock und Deutsch das nämliche?" *Historische Zeitschrift*, 138 (1928), 544-46.

¹²¹ Bkz. yukarıdaki 33. not.

¹²² Bkz. yukarıdaki 39. not.

¹²³ Bkz. yukarıdaki 68. not.

¹²⁴ Bkz. yukarıdaki 9. not.

¹²⁵ Meselâ *Romanische Stil- und Literaturstudien*, I (Marburg, 1931), 133-34'teki ve *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorothea* (Bonn, 1932), s. 58'deki "Zur Auffassung Rabelais'," de.

¹²⁶ Bkz. yukarıdaki 27. not.

¹²⁷ *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung* (Leipzig, 1926).

¹²⁸ Bkz. yukarıdaki 45. not.

¹²⁹ Bkz. yukarıdaki 28. not.

¹³⁰ *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock in der Dichtung* (Stuttgart, 1935), s. 101, 217, 253.

asetik inkârını ve istihza (alay)yı bildiğini ifade eder. Ludwig Pfand, Altın Çağ'ın¹³¹ İspanyol edebiyatı üzerine bir kitap yazdı. Bu kitap barok çağında naturalizm ve illüzyonizm antitezi haline "getirilen ve abartılan" İspanyollara ait realizm ve idealizm ikilisinde, güya doğuştan öyleymiş gibi, bahseder. Belki bu metodun **reductio ad absurdum**'una, İngiliz edebî baroku¹³² üzerine yazılmış Paul Meissner'in kitabıyla ulaşılır. Meissner, baroku zıt(antitetik) temayüller olarak tanımlayıp, bu "zamane ruhu" formülünü teknolojik icatlardan felsefi spekülasyona, seyahatten dine kadar tüm insanî faaliyetler sayesinde takip eder. Meissner tamamıyla farklı bir tezatlar planını on yedinci yüzyıla, hatta onun okuduğu bir sürü eser sayesinde eserden seçilen tamamen aynı alıntılara empoze edip edemeyeceğimiz, ya da aynı tezatların bir başka döneme de tatbik edilip edilemeyeceği sorusunu sormaktan asla vazgeçmez. Kişinin, barok çağının şiddetli uyumsuzluklarının, hatta Hıristiyanların geleneksel dünya görüşü ile aynı yeni yeni ortaya çıkan laiklik arasındaki yoğun ihtilâfın genel etkisini inkâr etmesine gerek olmasa da, bu âlimlerin kitaplarıyla ilgili planlamayı dayandırdıkları bu gerilim ve ihtilâfların baroka has olduğu kesinlikle açıktır. Meselâ, ölüm ve yok olmanın fizikî korkuları lehindeki sözde barok düşünceye, Huizinga veya Mâle'nin yeterli belgesel delillerle gösterdikleri gibi, on beşinci asrın sonlarında katılabilir, hatta ondan daha ileri gidilebilir.¹³³ Theodore Spencer, **Shakespeare and the Nature of Man** adlı kitabının bir bölümünün tamamını, Almanların barok çağını tarif ettiği şekilde, Rönesans'ın gerilimleri ve zıtlıklarını fazlaca tarif ederek, "Rönesans ihtilâfı"¹³⁴na hasretmiştir. Bir çok gözlemciye barok olarak görünen şey, Hıristiyan inancının paradoksları gibi, aynı zamanda ortaçağ baroku veya sadece evrensel olarak Hıristiyan baroku, yahut da ölüm korkusu veya karşı cinse karşı duyulan arzu gibi, genelde insanî olabilir. Barokun tabiatını duyumculuk ve ruhiyatçılık gibi zıt iki fikre (dikotomiye) indirgeme teşebbüsleri, bu özel ihtilâfı göstermeyen veya onu sadece dıştan gösteren barok şairlerin kesin olarak var olduğunu hesaba katmazlar. Ruhani olmayan bir duyumeu (sensualist) olan Marino problemsiz gibi görünüyor, ve Traherne gibi bir çok dinî şair mistik aşkın örtüsü altında bile bedeninin kötü yola düşeceğinden aşağı yukarı habersizdirler.

Barokun daha sınırlı uygun bir tanımına ulaşmanın en ümit verici yolu stilistik ve ideolojik kriterlerin birbiri ile ilişkisini ortaya koyacak olan bir çözümlemeyi gaye edinmektir. Strich, evvelce onları böyle bir bütünlük içinde yorumlamaya çalışmıştı. İdeolojik ihtilâflar, " lirik hareketle ilgili gerilimler," ifadesini stilistik antitezlerde, paradokslarda, sözdizim bükülmelerinde, dilin ağır yükünün kaldırılmasında bulur.¹³⁵ Américo Castro dönemin üslubunu kendi içinde algıladığı bu çağın insanının ihtilâfından çıkarır. Barok sanatçıların kıymetli ve nadir üslubu, bağımsızlığın yüce şekli olan

¹³¹ Bkz. yukarıdaki 34. not.

¹³² Bkz. yukarıdaki 49. not. Bununla ve önceki kitapla ilgili daha detaylı bir tartışma **English Institute Annual, 1941** (New York, 1942), s. 37-39'da yer alan bana ait "The Parallelism between Literature and the Arts," 'da bulunuyor.

¹³³ Johan Huizinga, **The Waning of the Middle Ages** (Londra, 1937), s. 129-35; emile Mâle, **L'Art religieux de la fin du moyen âge en France** (Paris, 1908), s. 375 vd.

¹³⁴ New York, 1942, s. 21-50.

¹³⁵ Bkz. yukarıdaki 21. not.

saldırıcılıkla, fertle güvenilir dünya arasındaki ihtilâfla alâkalı bir ifadedir.¹³⁶ Bütün bunlar ve benzer ifadeler bir dereceye kadar doğru olsalar da, yalnızca baroka has kullanımın gereğinden yoksundurlar. Ego ile dünya arasındaki uyumsuzluklar, çarpık veya kıymetli üslupla birleştirilen ferdin içindeki ihtilâflar İzlanda'dan Arabistan ve Hindistan'a kadar her yerde edebiyat tarihi içinde bulunabilir. Biraz daha somut analitik araştırmalar bana da inandırıcı görünmektedir. Fransa'da dinî klasik lirikle ilgili barok üslup hakkındaki bir tebliğde¹³⁷ Helmut Hatzfeld çiftleme, "karmakarışık" (chaotic), edatsız cümle (asyndeton) ve gök ve yerin birlikte erimesi, Allah'a hamd ve O'nu yüceltme, zamanın maraz'i erosçuluğu (eroticism) gibi davranışlarla alâkalı olarak "örtülü antitez" dediği fenomen gibi stilistik özellikleri yorumlamak için teşebbüslerde bulunmuştur. Hatzfeld'in kullandığı malzeme, çok özel bir tarzla, dinî lirikle ve içerisinde ortaçağ ilahilerinin, mezmurlarının ve *Song of Songs*'un modernleşmeleriyle sınırlı bulunduğundan, Fransız klasisminin barok tabiatıyla ilgili çıkardığı sonuçları tenkit etmeye meyyal olabilir, ancak kendisiyle üslup ve fikrin, marifet ve ruhun bir araya getirildiği hünerden şüphelenmek nadiren mümkündür. Bana öyle geliyor ki, Hatzfeld'in tahlilini Fransız klasisminin tümüne ve nihayet kendisi tarafından İspanyol ruhunun hâkim olduğu şeklinde algılanan Avrupa barok akımına kadar uzatan daha sonraki makaleler, takdire lâyık aynı müşahhaslığı ve resmî ve ideolojik tahlilin yakın entegrasyonunu bir daha asla sağlamayacaktır. Crashaw hakkında yazdığı kitabında, Austin Warren de estetik metodla dinî inanç arasında yakın bir ilişki kurmakta başarılı olur. Crashaw'un imgesi (imagery) "ırmaklarda akar; ırmaklar birlikte akarlar, hayal hayale dönüşür. Onun mecazları bazen karışacak kadar bir hızla peş peşe sıralanırlar. Çoğu kez görüntü ardı ardına gelen hayallerin görüntüsüdür. Crashaw'a göre, duyular 'alemi açıkça ayartıcıdır; ancak o yalnızca değişen, yerinde duramayan görüntüler âlemi idi. Crashaw, yaratılışı ve itikadıyla, mucizelere inanan bir kimse idi: Ve onun estetik metodu, inancın gerçek karşılığı olarak, onun başkalaşım retoriğine aktarılması olarak yorumlanabilir."¹³⁸ Başka bir çok yazara göre de temsilî bir imajla, onların, makrokozmoslar ve mikrokozmoslar arasında geniş bir benzerlik bulunduğuna, yani yalnızca hissi sembolizmle ifade edilebilecek geniş bir haberleşme sistemine olan inançları arasında şüphe götürmez bir münasebet görmek mümkün olacaktır. Rönesansta görünüşte sadece küresel müzik gibi geleneksel şekiller altında ortaya çıkan, ancak barok müddetince cesurca renkleri duyan sesleri gören sinestezi hakimiyeti,¹³⁹ kâinatındaki çok yönlü karşılıklı ilişkiler, haberleşmeler ağına olan bu inancın bir başka göstergesidir. Barok şairlerin çoğu geleneksel Hıristiyan dualarıyla ortaya konulan bir dünya tasviri ile birlikte yaşarlar ve imge ve figürlerin "görünüşte yabancı, birbirinden uzak dünyaları birleştirdikleri"¹⁴⁰ estetik bir metod bulmuşlardır.

Böyle tahlillerin en başarılı oldukları yer inanç ve ifade birliğinin tam olduğu Crashaw gibi şairlerdir. Ama bu bağın barok çağında genellikle gevşek olduğunu, belki de

¹³⁶ Bkz. yukarıdaki 65. not.

¹³⁷ Bkz. yukarıdaki 39. not.

¹³⁸ Bkz. yukarıdaki 867. not, (s. 192).

¹³⁹ Albert Wellek, "Renaissance- und Barock-synesthesie," *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 9 (1931), 534-84.

¹⁴⁰ Austin Warren, "Edward Taylor's Poetry," *Kenyon Review*, 3 (1941), 356.

diğer devirlerdekinden daha gevşek olduğunu inkâr etmek, bana, imkânsız gibi görünüyor. Hatzfeld'in Fransız klazizmi ile ilgili uzun eserinde, barok edebiyatı ve barok sanatının özelliği "mantığa ters gelen şekil ve muhteva ilişkisi"nde görülür. "Arkasında yanıp tutuşan ihtiraslara bürünüp gizlenen asil ve basit bir dile sahip Fransız klazizmi"nin¹⁴¹ şekil ve muhteva arasındaki gerilime dayanarak, barok olduğu ispat edilir. Leo Spitzer, Racine'i benzer terimlerle karakterize etmekte ve bir başka yerde, Lope de Vega'nın **Dorotea**'sının tahlili ile alakalı olarak, barok sanatçıların lisan ile ilgili şüpheli tutumunu vurgulamaktadır. O, barok sanatçıların "kelime ve eşya arasındaki mesafeden ve onların anlam şekil arasındaki bağı, aynı anda birbirlerinden ayrı düşüşlerini götürken idrak ettiklerinden" haberdar oldukları sonucuna varır. Spitzer'in mantıklı olmayan düsturu şöyledir: Barok sanatçı "bir kimsenin söyleyemeyeceği bir şeyi tam bir şuurla söyler. Niyetin sözle ifadesinin zorluğunu, dilbilimsel ifadenin tümüyle yetersizliğini bilir."¹⁴² Bu yüzden, onun üslubu çok naziktir, dinî (cultist)dir, çok zariftir. Söz konusu olan, bana öyle geliyor ki, barokun yeniden keşfedilmesinden beri çok sayıda Alman tarafından onun diliyle uğraşan, atıf edatı olmayan ifade (asyndeton) ve sıfatlarla dolu olan çalkantılı, kopuk, sarsılmış bir ruhu ifade edecek şekilde yorumlanan Alman şiiridir. Strich yoğun bir lirik kuvvetin delileri olarak antitezi, kelime oyunu ve yansımayı düşünür.¹⁴³ Fakat, eminim ki, barokta Romantik subjektivizminin ortaya çıkmasını görme teşebbüsü başarısızlığa mahkûmdur. Figürler ve mecazlar, mübalâğalar ve kelimeleri yanlış kullanmalar sık sık iç gerginliği ve çalkantıyı kesinlikle açıklamaz ve hiçbir zaman canlı tecrübenin (**Erlebnis**) ifadesi olamaz, ama oldukça şuurlu, şüpheli bir sanatkarın aşırı süslü ifadeleri, hesaplı sürpriz ve manalar yığını olabilir.

Bu nihai güçlüğü, barokun iki temel şeklini ayırt etmek suretiyle, çözebiliriz: Donne ve Angelus Silesius gibi sofilerin ve çile çekmiş insanların baroku, ve etkili humanizm ve operada, Cezvit dramasında ve Dryden'in kahramanlık piyeslerinde ifadesini bulan nazik bir "halk" sanatı olan Petrarca'cılığın (Petrarchism) devamı olarak anlaşılması gereken bir diğer barok. Bu dualizm belki şu anda ifade edildiği kadar şiddetli değildir. Donne gibi son derece az rastlanan bir sanatçının otobiyografisindeki bilgilerin bile Gosse¹⁴⁴ gibi münekkitler tarafından çok fazla mübalâğa edildikleri ve hatta Crashaw ve Angelus Sileus gibi en ateşli mistik şairlerin halka ait, geleneksel âyinden ibaret bir dinde hisse sahibi oldukları delillerle gösterilebilir. Hatta onların şahsî tecrübelerini ve çekişmelerini anlatımları insanı temsil eder, ve romantik egonun baklentileri olarak görülürlerse, yanlış yorumlanırlar. Nitekim Faguet 1630'lardaki Fransız şiirini Lamartine'le mukayese ederek yorumladığında,¹⁴⁵ bana, yanıltmış gibi görünüyor. Benzer olarak Viëtor¹⁴⁶ on yedinci

¹⁴¹ Bkz. yukarıdaki 40. not, (s. 263). Hatzfeld, Fritz Neubert'in *Festschrift für Edward Wechsler* (1929), s. 155'teki "Zur Wortund Begriffskunst der französischen Klassik" adlı çalışmasından ahvıt yapıyor.

¹⁴² Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea (Bonn, 1932), s. 11-12. Spitzer, Franz Heinz Mautner'in "Das Wortspiel und sine Bedeutung," *Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 9 (1931), 679 adlı çalışmasına işaret ediyor.

¹⁴³ Bkz. yukarıdaki 21. not.

¹⁴⁴ Meselâ Allen R. Benham, "The Myth of John Donne the Rake," *Philological Quarterly*, 20 (1941), 465-73 ile krş..

¹⁴⁵ Emile Faguet, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme* (Paris, ?), 2, 145, 171 vd.; 3, 185, ve *Petite Histoire de la littérature française* (Paris, ?), s. 100-01.

yüzyıla, her şeye rağmen ikinci Silezya ekolünün çok gayrişahsi olan sanatına ulaşan Alman barok şiirindeki subjektivizm ve irrasyonalizmine doğru bir eğilimi keşfettiğinde, gereğinden fazla Goethe'nin subjektif şiiri sayesinde bakmaktadır. Fleming gibi bir şairin daha kişisel, öznel bir ifadeye yönelmiş olduğu gösterilmiştir, ama stilistik olarak, tezatlı ve mübalâğalı barok üslubundan uzaklaştı ve basit, somut ve popüler olana yöneldi.¹⁴⁷ Subjektivizm ve barok nadiren birlikte olurlar. Son derece özel bir yazar olsa da, Góngora, bu yüzden, şöyle ya da böyle subjektif olmadı: Daha ziyade onun kendine has şiiri neredeyse sembolistik, yani Mallemé tarafından methedilebilen, hoş karşılanabilen "mutlak" şiir oldu. Üslup ve felsefe arasındaki karşılıklı münasabet meselesi, bence, "zihni hayatımızın normal görüntüsünden sapan zihni bir heyecan normal dilbilimsel kullanıştan dilbilimsel sapmayı çıkarmış olmalı,"¹⁴⁸ şeklindeki Alman üslup kurallarının temel tavrıyla çözülemez. Bir kimse stilistik hünerlerin çok başarılı bir şekilde taklit edilebileceğini ve onların mümkün olan müessir aslı fonksiyonunun kaybolabileceğini, ve en azından, kabul etmelidir. Onlar, barokta sık sık yaptıkları gibi, yalnızca boş kabuklar, süslü hileler sanatkarın basmakalıp sözleri olabilirler. İnsan ve kelime arasındaki tüm ilişki genelde tahmin edilenden daha gevşek ve daha sinsidir.

Baroku ya stilistik vasıtalar, ya kendine has bir dünya görüşü, ya da üslupla inanç arasındaki özel ilişki sayesinde izah edebileceğimize inanmamış olarak olumsuz bir görüşle bitiriyor gözüküyorsa da Lovejoy'un "Discrimination of Romanticisms" hakkındaki tebliğine katılıyormuşum zannını vermek istemiyorum. Barokun tamamıyla "romantik" pozisyonunda olmadığını, onun "bu kadar çok şey ifade ettiği, tek başına bir şey ifade etmediği"¹⁴⁹ sonucunu çıkarmak zorunda kalmayacağımızı umuyorum. Terimin ilâve mânaları, değeri ve tam olarak ifade ettikleriyle ilgili çok sayıdaki müphemiyetlere ve belirsizliklere rağmen, barok önemli bir görev ifa etmiştir ve etmeye de devam ediyor. O, hangi döneme ait olduğu ve yaygın üslubuyla alâkalı problemi çok adil bir biçimde ortaya koymuştur; farklı ülkelerin edebiyatları arasındaki ve birkaç sanat türü arasındaki kısmî benzerliklere işaret etmiştir. O, bugün de Rönesans'tan sonra ve gerçek neoklasizmden önce gelen üsluba işaret eden tek uygun terimdir. İngiliz edebiyatı tarihi açısından, kavram özellikle önemli gözüküyor, çünkü orada böyle bir üslubun gerçek varlığı, terime Elizabeth dönemine ait bir terim denmesiyle ve geleneksel "metaphysical" terimiyle yarışan bir terimin dar sınırlarıyla muğlaklaştırılmıştır. Roy Daniells'in dediği gibi, barok asrı "gittikçe daralan bir deste oyun kâğıdı gibi artık birbirinden ayıramaz."¹⁵⁰ Şayet on yedinci yüzyıl süresince hatta Avrupa'nın en barok şairlerinden itibaren devam eden İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca eserlerden çok miktarda çeviri ve yorum çalışmaları yapsak, Avrupa'nın çağdaş akımlarıyla olan şüphe götürmez yakın benzerlikler daha açık bir biçimde ortaya

¹⁴⁶ Bkz. yukarıdaki 104. not.

¹⁴⁷ Hans Pritz, *Palaestra*, 180'deki Paul Flemings deutsche Liebeslyrik (Leipzig, 1932), özellikle s. 209 vd..

¹⁴⁸ Leo Spitzer, "Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken," *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, 6 (1930), 649; *Romanische Stil- und Literaturstudien*, I (Marburg, 1931), 4'te yeniden basıldı.

¹⁴⁹ PMLA, 39 (1924), 229-53, özellikle 232.

¹⁵⁰ Bkz. yukarıdaki 87. not, (s. 407-08).

çıkardı.¹⁵¹ Barok, dönemin edebiyatını anlamamıza yardım eden, edebiyat tarihinin çoğunu siyasî ve sosyal tarihten çıkarılan belirli bir dönem (periodisation)den ayırmamıza katkıda bulunan estetik bir terim ortaya koymuştur. Barok teriminin kusurları ne olursa olsun - onların tahlilini yapmaya vakit ayıramıyorum- o, sentezi hazırlayan, zihinlerimizi bir yığın gözlem ve gerçeklerden uzaklaştıran ve geleceğin edebiyat tarihini bir güzel sanat haline getirecek bir terimdir.¹⁵²

¹⁵¹ R. Kastner tarafından yapılan Drummond Hawthornden'in baskısı (Manchester, 1913), kaynaklarıyla ilgili değişik yerlerde yayınlanmış tebliğleri; R. C. Wallerstein'in PMLA, 48 (1933), 1090-1177'deki "The Style of Drummond in its Relation to his Translations," adlı çalışması; Mario Praz ve Austin Warren'in Crashaw'la (bkz. 57, 86. Notlar), Pierre Legouis'in Marvell (André Marvell, Poète, Puritain, Patriote [Paris, 1928]) ile alakalı eseri; Mario Praz'ın "Stanley, Sherburne, and Ayres as Translators and Imitators," *Modern Language Review*, 20 (1925), 280-94, 419-31; H. Thomas, "Three Translators of Góngora and other Spanish Poets during the Seventeenth Century," *Revue Hispanique*, 48 (1920), 180-256. Bunlar böyle bir monografi için yararlı olacak çalışmalardan bazılarıdır.

¹⁵² Çoğu Almanca yayınlanmış bilimsel araştırmalar için, bkz. Leonello Vincenti, "Interpretazione del Barocco Tedesco," *Studi Germanici* 1 (1935), 39-75; James Mark, "The Uses of the Term baroque," *Modern Language Review*, 33 (1938), 547-63; Erich Trunz, "Die Erforschung der deutschen Barockdichtung," *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 18 (1940), Referatenheft, 1-100. Biri birine zit iki tartışmaya da bakınız: Hans Epstein, *Die Metaphysizierung in der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung und ihre Folgen*, *Germanische Studien*, 73 (Berlin, 1929), ve Hans K. Kettler, *Baroque Tradition in the Literature of the German Enlightenment, 1700-1750. Studies in the determination of a Literary Period* (Cambridge [1943?]).