Hasan Bülent Kahraman

Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?

YAPI KREDİ YAYINLARI

YAHYA KEMAL RIMBAUD'YU OKUDU MU?

Hasan Bülent Kahraman, 1957'de Kars'ta doğdu. Ankara Koleji'nin orta ve lise bölümlerini bitirdi. Gazi, Ortadoğu Teknik ve Hacettepe Üniversitesi'nde okudu. İnşaat Mühendisi oldu (1980). Ekonomi alanında bilim uzmanlığı derecesi aldı (1983). Sanat toplumbilimi ve felsefesi çalıştı (1983-1985). Avrupa ve Amerika'da çeşitli üniversitelerde sanat felsefesi ve estetik konularında düzenlenen seminer ve çalışmalara katıldı. İlk yazısı 1977'de *Varlık* dergisinde çıktı. Daha sonra *Özgür İnsan, Varlık, Gösteri, Sanat Olayı, Cönk, Bakış, Argos* gibi bellibaşlı dergilerde ve *Politika, Cumhuriyet* gibi gazetelerde eleştiri ve deneme yazıları yayınladı. 1991 yılında *Güneş* gazetesinde toplumsal ve siyasal olaylara eğildiği sürekli köşe yazıları yazmaya başladı.
Başlıca Eserleri: *Beyazlar Kirli* (1989), *Bir Sürekli Cehennem* (1990), *Yeni Bir Sosyal Demokrasi İçin* (1993), *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri* (1995, YKY).

Hasan Bülent Kahraman'ın
YKY'deki öbür kitabı:

Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri *(1995)*

HASAN BÜLENT KAHRAMAN

YAHYA KEMAL RIMBAUD'YU OKUDU MU?

YKY

Şiir - 86
ISBN 975-363-577-X

Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu? / Hasan Bülent Kahraman

1. baskı: 1000 adet, İstanbul, Aralık 1997

Yayına Hazırlayan: Birhan Keskin
Kapak Tasarım: Pınar Kazma Çınar
Ofset Hazırlık: Nahide Dikel
Düzelti: Birhan Keskin
Yayın Koordinatörü: Aslıhan Dinç
Baskı: Altan Matbaacılık Ltd. Şti.

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1997
Tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi, No: 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0-212) 293 08 24 Faks: (0-212) 293 07 23

babama...
70. yaş armağanı olarak

"saçar bezme nuru döker rezme narı
o tac-ı murassa' o tığ-ı mücevher"
Baki

ÖNSÖZ YERİNE...

Doğrusu, başlangıçta Yahya Kemal üstüne bir çalışma yapmak düşüncem yoktu. Bugün de elinizdeki kitabın salt Yahya Kemal'e dönük, onun iç sorunlarını tartışan, irdeleyen, çözümleyen bir metin olduğunu söylemek güç. Öyleyse bu kitap ne yapıyor?

Her şeyden önce elbette Yahya Kemal'den kalkarak, ona dönük savları gözden geçirerek, Yahya Kemal'in şiirini, o şiirin çıkış noktalarını kendisine eksen alarak Yahya Kemal üstünde duruyor ama, bu kadar değil; çabası ve amacı onun bir adım daha ötesindedir: Kitap, Yahya Kemal'in de içinde bulunduğu bir dönemi, 1920'li yılları ve hatta biraz daha öncesini, 1910'lu yılları söz konusu ederek ve oradan başlayarak Türk şiirinin ve o şiiri yoğuran bilincin modernle, modernizmle kurduğu bağları, yaşadığı sorunları gözden geçiriyor. Dolayısıyla kitabı Yahya Kemal'i ele alan fakat, onu da modernizmin sınırları içinde çözümleyen bir metin olarak okumakta yarar olacaktır.

Daha açık bir biçimde şöyle söyleyeyim: bu kitap, ne bir edebiyat tarihidir ne de bir biyografidir. Belki her ikisinden de yararlanan fakat daha farklı bir noktada duran bir çalışmadır. Modernizm olgusunun gelişme doğrultusundaki birkaç temel kavramı, özellikle modern/modernizm, avangart/avangardizm gibi ana sorunsalları kendisine çıkış noktası olarak almıştır. Yahya Kemal'i bütün bu zincirin Türkiye'ye nasıl yansıdığını, nereden başlayarak yansıdığını göstermek için bir başlangıç noktası olarak seçmiştir. Ama, hiç kuşkusuz, bu kitap aynı za-

manda kesinkes bir Yahya Kemal irdelemesidir. İlginç olanı Yahya Kemal'in kitapta bir duruşun, bir konumun, bir bilincin simgesi, kendisi ve uzantısı olarak sunulmasıdır. Böylelikle, sanıyorum ilk kez gerek Yahya Kemal gerekse Türk şiiri modernizm olgusunun içinden geçilerek katedilmektedir.

Böyle bir çalışmanın içine nasıl girdim sorusunu yanıtlamaya çalışırsam, sanırım kitabın omurgasını da bu giriş yazısında bir parça daha anlatabilmiş, açıklayabilmiş olacağım.

Türkiye, Cumhuriyet'le birlikte evrensel düzeyde, karmaşık ve güçlü atılımlarından birisini yapmış olmasına karşın, bitirmekte olduğu yirminci yüzyılın modernizmle kurduğu bağların hemen hiçbirini kavrayamadı. O nedenle kendi serüvenini de anlayamadı ve yaşayamadı. Oysa, daha yüzyılın hemen başlarında, 1908'de çok önemli ve neredeyse tümüyle modernist bir proje olan toplumsal dönüştürümün ilk çıkışlarını yapmaya başlamıştı. Gerçi bu oluşumun ardında kökleri 1876'lara kadar indirilebilecek atılımlar, açılımlar vardı ama, o kadarı bile modernizmin kurumlaşması, merkezileşmesi, ilkeselleşmesi açısından ele alınsa ve bakılsa yeterdi. Cumhuriyet yönetimi ve Kemalist atılım ise bu oluşumdan dahi köktenci bir kopuştu ve toplumu adeta geriye dönüşü olmayan bir biçimde güçlü ve sert bir modernist çekirdeğin etrafında kurmaya başlamıştı.

Modernizmin, şimdi Batı'da teker teker ele alman ve sarsılan tüm evreleri Türkiye'de Cumhuriyet sonrasında temellendirilmişti. Geçmişle olan bağların koparılması, katı bir akılcılığın (rasyonalizm) ve ona eklemlenmiş bir olguculuğun (pozitivizmin) egemenleştirilmesi, siyasal elitin kültürel elitle bütünleşmesi ve zamanı geldiğinde onu bir kez daha kıyıya itmesi, ulus devletin oluşturulması, ümmetten yurttaşa geçiş gibi art arda sıralanabilecek daha birçok yenilik bu çerçeveyi tamamlıyordu. Ne var ki, gene de bir öz güven eksikliği göze çarpıyordu ve her aşamada toplumun yeterince modern olup olmadığı ya da modernleşmesine gerçekten olanak bulunup bulunmadığı ürkülerek soruluyordu. Yanıt da çoğu kez olumsuzdu!...

Bu, aslında modernizmin, bir 'modernleştirici proje' çevresinde uygulandığı hemen her toplumda, siyasal dizgede görü-

len bir durumdu. Modernizm bir yandan karşıtlarını ortadan kaldırıyor bir yandan da kendisine karşı başlatılmış hareketleri dahi kısa bir süre içinde 'modernist' diye nitelendirerek koşullarını rahatlatıyor, egemenliğini pekiştiriyordu.

Acaba bütün bu gelişme içinde, uygulanan 'eğitim' sistemine koşut, 'talim-terbiye' ilkelerine 'yakışır' bir modernist bilinç gelişiyor, güçleniyor muydu?

Modernizmi tepeden inme bir buyruk, bir yöntembilim olarak benimseyen toplumlarda böylesi sonuçlara varmak kolay değil güçtür. Gerçekleşse bile çok uzun zaman alır. Çünkü, giz, modernizmin, o toplumlarda bir bilinç modeli olarak değil, dediğim üzere bir yöntem/bilim olarak uygulanmasındadır. Türkiye bu gerçeği henüz kavramadı. Sanıyor ki, uyguladığı modernizm toplumsal bir devingenlikle, aşağıdan gelen nesnel koşulların zorlamasıyla, sınıfsal çelişkilerin tırmanmasıyla, onların ardında yatan özgül bilinç katmanlarının billurlaşmasıyla ortaya çıkmıştır...

Hayır! Bu, kökünden yanlış bir değerlendirmedir. Türkiye, modernizmi 1908'den başlayarak yalnızca bir model olarak gördü, benimsedi. Bu nedenle de zaman zaman toplumun iç doğasından kaynaklanan, merkezle süregiden çatışmalara tanıklık etti. Bu çatışmaların insan bilincinde, vicdanında trajiğe ulaşan sonuçlarını da yaşadı, sineye çekmek zorunda kaldı.

Her şey, bugün daha rahatlıkla anlaşılıyor ve görülüyor ki, bir büyük bilinç yırtılmasıyla ortaya çıktı. Toplumun belleği boşaltılmak istendi. Toplumsal kültür denilen birikim yok sayıldı. Üstelik de modernizm büyük bir 'paradigma' olarak, bir üst kavram olarak belirlendiği ve uygulandığı için değişik kesimlerin modernizmi içselleştirmesi de farklılık gösterdi. Öyle olunca da toplum hemen her zaman ikili karşıtlıkların oluşturduğu bir gerilim düzleminde asılı kaldı. Ne bugünü tanıdı, ne geçmişi bildi. Ne şimdiyi kavradı ne dünü anlayabildi. Gelecekçiliğin, modernizmlerde bir algılama ve var olma gerçeği olarak ortaya çıkması doğaldır. Ayrıca, topluma büyük de bir rahatlama sağlar. Merkezin hegemonyasını güçlendirmesi için daha uygun bir söylemin bulunması ise tümüyle olanaksızdır. Ama,

bu, yırtılmış bir bilinçten sızan kanı dindirmeye yetmez. Belki tam tersi olabilir: Gelecek için atılan her adım, modernleşme tutkusu içindeki toplumu geçmişe, unutmak zorunda olduğu söylenen gerçeğine bir adım daha yaklaştırır. İşte o noktada da gerçeğin kendisi de, izdüşümü de, yansıması da bulanıklaşır. O noktada dogmatik modernistle tutucu yanyana düşer, iç içe geçer: O noktada Yahya Kemal, bir yandan niçin 'daha çok modernist' olmadığı için sorgulanırken bir yandan da, bir modern olduğu bütün bütüne unutularak salt bir 'vatan-millet-din' şairi olarak 'tanımlanır.'

Bu kitap tam da o noktada doğdu.

II

Epey bir süredir hem Türk modernizması (evet, öyle sanıyorum ki, Türkiye'de yaşanan modernizm serüveni için 'modernizma' demek çok daha doğru olacaktır...) üstünde düşünüyor, onun özellikle toplumbilimsel-siyasal açılımlarını tartışıyor hem de modernizmin evrensel yapısını, son yıllarda her geçen gün biraz daha yoğunlaşan yeni değerlendirmelerin ışığı altında gözden geçiriyorum. O arada üniversitede verdiğim sanat kuramlarını sanat felsefesi bağlamında çözümleyen dersler de modernizmin bu alandaki yayılımını sürekli olarak gündemimde tutuyordu. Sonunda, modern Türk şiirinin gelişimi, temel sorunsalları, ana izlekleri üstünde şairleri eksen alarak gelişen bir kitabı, teker teker kimi ozanlar üstünde duran yazılar yazmak suretiyle parça parça oluşturmayı düşündüm. Modernizmi kavramamızın en önemli izleklerinden birisi çünkü dildi; dil ise en ödünsüz biçimde şiirde yoğruluyordu. Üstelik Türk şiirinin romana ya da bir başka sözel anlatıma oranla bir 'rüçhanı' vardı: Romanın toplum mühendisliğine açık tavrına şiir varlıkbilimsel olarak daha uzak düşüyordu. Şairin belleği ve bilinci, yaşanan modernizma sancısını daha doğrudan yansıtabiliyordu.

Bu doğrultuda çalışırken birdenbire şiirin nasıl modernleş-

tirildiği düşüncesine takıldım. Bu doğrultuda elbette bir süreçti söz konusu olan. Gene de belli bir kesim en önemli atılımın Nâzım Hikmet'le başlatıldığını, daha sonra da bilinen 1. ve 2. Yeni akımlarıyla şiirin bugünkü yere ulaştığını vurguluyordu. Ne var ki, geçmişe dönük her türden tartışmayı devre dışı bıraktığımız, hatta istesek dahi ona uzanacak yeterli kaynağa ve alt yapıya sahip olmadığımız için Nâzım'ın öncesindeki şiir devinimini kavrayamıyorduk. Çok çok bildiğimiz Tevfik Fikret'in 'ilericiliği', Haşim'in 'sembolizmi', Mehmet Akif'in 'tutuculuğu'dur...

Yahya Kemal'in gene de bu karmaşa içinde göreli saygın bir yeri vardı. Ötekilere oranla daha uzun yaşaması ya da sisteme bir yerlerinden eklenip eklenip kopması, kendisine özgü bir 'müritler' çevresi oluşturması, nihayet tümüyle yanlış bir ideolojiyle bütünleştirilmesi Yahya Kemal'i, tüm unutuşa karşın bir yerlerde sabit tutuyordu. Ne var ki, bu kez de sorgulanmaya başlıyordu Yahya Kemal...

Yaşamöyküsü ilginçti: Düşününüz, 1903-1912 yılları arasını Paris'te geçirmişti. Yüzyılın en önemli atılımlarının yaşandığı bu kentte kalmış, oradan eski bir şiirin mayasını bilincine çalıp gelmişti. Haklı olarak, şimdi soruluyordu: Apollinaire'le, Picasso'yla, Bergson'la ve daha birçoklarıyla aynı mekânları ve aynı zamanı paylaşmış Yahya Kemal, bu son Osmanlı şairi neden onlar gibi değil de kendisi gibi bir şiiri üretmişti?..

Her iki yaklaşım da aslında aynı gözeden kaynaklanıyordu. Her iki yaklaşımın ardında da edebiyatın kendisine ait iç gerçekliğinden koparılarak, hiç değilse yalıtılarak ele alınması söz konusuydu. Edebiyat, bir toplum mühendisliğinin uzantısı olarak görülüyordu. Bir edebiyatçının her şeye karşın salt öz kimliğiyle bir şey üretebilmesi yetersiz görülüyordu. Mutlaka bir yerlere bağlanmalıydı, edebiyatçı da, ürettiği edebiyat da... Kısacası, modernizmin kapsayıcı, belirleyici anlayışı edebiyata dönük değerlendirmelerde kesin bir işlev üstleniyordu.

Eğer bu tavrın altında kavramları bütünlükleri ile ele alan, onları yerli yerine oturtarak dile getiren bir anlayış bulunsaydı kuşkusuz değerlendirmeler de farklı olacaktı. Ne var ki, iki

yaklaşım da indirgemeciydi ve her iki yaklaşım da edebiyatı özünden koparırken aslında bazı kavramların yeterince bilinmediğini ortaya koyuyordu. Modern/modernizm, avangart/avangardizm gibi oluşumlar bütün kapsamlarıyla tanınsaydı, o takdirde Yahya Kemal'i 'ölçüp-biçmek' de daha başka olacaktı.

Bu kitap işte bu sorgulamayı yapmaya çalışıyor.

Kolay bir iş olmamasına karşın, ben iki kavram çifti arasındaki farkı göstermeye çalıştım. Dolayısıyla da Yahya Kemal'i modernist değil ama modern, avangardist değil ama bir açıdan bakınca avangart bir şair, bir edebiyatçı olarak görmeyi denedim.

Düşününüz, bir dil kurma, bir belleği tazeleme, bir dönüştürümü gerçekleştirme atılımını başaran, bunu yüzyılın kısır koşulları ve dar çevresinde yapan bir kişiyi modern diye nitelendirmemek nasıl mümkün olabilirdi?

Bugün Beuys gibi 'aykırı' bir ismin ve yapıtın dahi 'eskimiş' yani 'modern'lik konumuna gelmiş (inmiş ya da çıkmış) olduğunu düşünürsek, Yahya Kemal'in modernliği de su götürmez bir gerçeklik kazanır; ama, dediğim gibi, bu, modernin-modernizmin ne olduğunu içerden bakarak bilmeyi, alımlayabilmeyi gerektirir. Oysa, Yahya Kemal, çok da bilinçli olduğuna inandığım ama bilinç dediğim tavrını içgüdülerinin denetimine bırakmış bir ilgiyle *modernist* olmayı *istemedi*. Bu durumun ortaya çıkmasına birçok koşul etkidi. Örneğin, toplumsal yırtılmaların yaşandığı bir dönemde Yahya Kemal ortaya koyduğu ve kendisine ait çizginin daha da ötesine geçmeye gerek görmüyordu. Çünkü, modernizmin temel olguları, bellek, zaman, uzam, dil, yeni yaşantılar kurma, artık Yahya Kemal'in bilincini aşacak bir noktada oluşuyordu. Bunun üstüne gitmenin anlamı yoktu. Yapıtını belli bir çizgide dondurmak ve sorunu tersinden giderek çözmeyi önermek Yahya Kemal'in modernizmasını yeterli bir berraklıkla vurgulayacaktı. Kısacası, Yahya Kemal, modern olmadığı sanıldığı noktada moderndi, modern diye düşünüldüğünde ise zaten avangart denebilecek bir atılımı sonuçlandırmıştı.

Burada ayrıca şu da söylenebilir: Yahya Kemal, şiirini toplum mühendisliğinin sınırları içinde tutmak istemedi. Kurduğu şiirin bilgibilimsel ögeleri (zaman, bellek, mekân, tarih vb.) tümüyle modern kavramlardı. Bu anlamda galiba Tanpınar'la birlikte Türkiye'nin sayısı çok az gerçek moderninden birisi, başlıcası sayılabilir. Fakat, modernist örneğin Nâzım Hikmet'tir ve galiba o da ardında koştuğu toplumsal dönüştürüm düşü, gelecekçilik tutkusu, yadsıyıcılık ilkeleriyle tek modernist olarak kalmaya tutsaktır...

Yahya Kemal, bir sürekli yenilenmeyi, ki modernizmin temel yöntembilimi ve varoluş koşuludur, benimsemedi. Kendi kendisiyle savaşmayı başka bir düzlemde yaşamayı yeğledi: Herkesin, her gün yeni atılımlar gerçekleştirmekle uğraştığı bir dönemde o, yüzünü eskiye dönerek ve eski denilen şeyi işaret ederek ayrıksılığını vurguladı. Bu tavrı şimdi yeniden değerlendirilmeyi bekliyor!... Bu tavırdan öğrenilecek, bu tavırda gözlemlenecek pek çok öge, yan ve boyut var. Yeni Türk edebiyatının da, içinden geçmekte olduğumuz bunalımın da anlaşılabilmesi bu çözümlemelerin yapılmasına bağlıdır.

III

Türk edebiyatında modernliğin gelişimi iki evrede incelenmelidir. Yahya Kemal, tıpkı Baudelaire gibi erken bir moderndi. Günlük yaşantısının biçimi, tercihleri, göstergeleri hayranı olduğu o ozanla derin bir benzerlik gösterir. Dünyayı kavrayışları arasında da nasıl bir yakınlık olduğunu kitapta ortaya koymaya çalıştım. Hemen hemen aynı şeylere bakmışlardır. Baudelaire, Yahya Kemal'den daha ileride bir yerdeyse, ki öyledir, bu Yahya Kemal'in değil, çevrenin ve çevrenin bir sorunudur: Niye Apollinaire ya da bir başkası gibi olmadı sorusunu soranlara verilecek yanıt tektir: Yahya Kemal'in yakınında, Baudelaire'in üstüne yazdığı ressamlara benzeyen kim vardı? Ya da hangi Courbet, Yahya Kemal'in portresini yaptı?..

İkinci evre modernden modernizme geçiş dönemidir. Ben,

o çıkışı Orhan Veli ve arkadaşlarına bağlıyorum. İkinci Yeni'nin yeterince direnmediği, geriye çekildiği, deyim yerindeyse anlaşılmazdan ve güç olandan anlaşılır ve daha kolay olana geçtiği şiiri ise örnekleri Batı'da, 2. büyük savaştan sonra görülen modernist akımlarla koşutluk gösterir. Bir gün Amerikan soyut dışavurumcu resmini ya da boyasal resim sonrası soyutlamacı Amerikan resmini bütün arka düzlemleriyle, gizleriyle, düşünsel çevresiyle birlikte öğrenir ve kavrarsak bu gerçeği daha iyi anlayacağız. Şimdilik o noktadan çok uzağız. Yahya Kemal'i de gene bu nedenle yeterince anlayamıyoruz.

Sağın Yahya Kemal'i değerlendirmesi ise büsbütün hazindir. Kendisinin bile çok farklı güdülerle vurguladığı, tümüyle modern bir anlayış içinde kavradığı vatan-din-millet olgularını çok tutucu, kısır ve önü tıkalı yaklaşımlarla ele alıp, Yahya Kemal'i o puslu ve dar pencereden görmeye çalışmak hiçbir şey değilse bile ona ve çabasına büyük haksızlıktır. Sivil bir Yahya Kemal değerlendirmesi belki ilk kez bu çalışmayla ortaya koyuluyor.

Nihayet: Bu kitap, Yahya Kemal tartışması olduğu kadar ama ondan daha çok modern-avangart ve onların çevresinde dönenen öteki kavramların bir tartışmasıdır. Türk şiirinin anlaşılmasını bu tartışmanın genişletilmesine bağlı görüyorum.

Yahya Kemal, Türk modernizmasının ilk kalın sesli ünlemidir. Asıl büyük modernlik sancısı, Yahya Kemal'in kültürde bana göre erişemediği Tanpınar'ın içe dönük, gizli öfkesinde ve o öfkeye yedirilmiş büyük ürpermede kendisini dışa vurur. Ahmet Hamdi'nin yapıtını özümsemeden daha ileriye gitmek ise bana kalırsa çok kolay değil. Bu, belki de henüz Proust-Baudelaire-Valery çizgisinde durduğumuzu, ötesine geçemediğimizi gösteren, acı verici bir saptamadır. Ama, yalnız Yahya Kemal'i anlamak için değil, "yitirdikten sonra bulduğumuz" değil, bulmadığımız şeyin ne olduğunu görmek için de onu, Tanpınar'ı kavramak zorundayız.

Yahya Kemal bir huzursuzluğun insanıydı. Tanpınar bir acının 'mücessem' örneği oldu. Şimdi yayınlanan defterleri, oralara düştüğü notlar, parçalanan ve yitirilen bir dünyanın bir

insanı da nasıl önüne katıp göstereceğini çarpıcılıkla ortaya koyuyor. Tanpınar'ın 'yapamadım' dediği şey, sandığı gibi kendi eksikliğinden, kişisel yanılgılarından kaynaklanmıyordu. Tanpınar'ın içinde yaşadığı dünyanın gerçekliğidir onlar. Tanpınar, bunu bilemeden, anlayamadan yaşadı. Yani, biraz da yapamadıklarıyla var olduğunu, Tanpınar olduğunu eğer bilseydi... Eğer Tanpınar onu bilseydi, biz de bugün daha farklı bir Yahya Kemal okuyor olacaktık. Bu nedenle, Türk edebiyatının modern hamlesinin bir kurucu ismiyle, o kuruluşun ağırlığı altında ezilen kişinin sonuçta böyle bir yazgı ortaklığını bölüşüyor olması da başka bir çarpıcı sonuçtur. Ama biz buradan şunu çıkarsayabiliriz: Türk modernizmasının edebiyata yansıması varlığını bir bilince değil bir bilinçsizliğe, bir çığlığa değil bir susuşa, bir buluşa değil bir yitirişe borçludur. Huzursuzluk çizgisi yazarının yapıtına *Huzur* adını vermesi galiba neyin üstünün örtülmek istendiğini gösteriyor. Tanpınar bir moderndi. Anlamayamadığı ise, *modernizma* dediğim yerde bile duramamak, *moderncilik* yapmaya soyunmaktı.

Doğu'yla Batı arasındaki bir yeni ayrışma noktası da bu olmasın?..

Böyle bir kitap yazmış olmakla Yahya Kemal'i ne kendi ölçeğimde 'tükettiğimi' söyleyebilirim ne de onunla ilgili tartışmalara bir son nokta koyduğumu. Aksine, belki de Yahya Kemal, bırakınız öteki tartışmaları benim için dahi yeni başlıyor denebilir. Ona yeniden hangi bağlamda ve nasıl dönerim bilmiyorum. Fakat, buna yoğun bir gereksinim olduğuna iyice inanıyorum. Üstelik bu kitabın Yahya Kemal'in ötesindeki kimi kavramları ele aldığını ve doğrudan şaire dönük kimi çözümlemeleri bilerek, isteyerek dışarda bıraktığını düşündüğümde bu olanağın daha da genişlediğini, zenginleştiğini görüyorum.

Yeniden geriye dönmeye, yüzyıl başından bu yana geçirdiğimiz moderncilik evrelerini biraz da şaşırarak ele almaya zorunluyuz. Yahya Kemal'in ölümünden bu yana geçen yaklaşık kırk yıllık zaman, onu yeniden kurmamazı ya da sökmemizi mümkün kılacak kadar uzun bir süredir. İş, bu edimi kısır ve

kültürsüzleşmiş bir edebiyat tarihinin dışına çıkarak gerçekleştirmektedir. Bunu söylerken Türkiye'nin 'kültür' yönünden tükenmekte olduğunu dehşetle görüyorum; biliyorum...

Dünyanın hiçbir yerinde bundan yaklaşık yetmiş yıl önce yazılmış bir edebiyat metni salt yenileştirilmiş bir dille okunmaz. Eğitimin amacı zaten 'öteki'dir: İnsanlara bilmediklerini öğretmek, İnsanlara başka bir açıdan bakmaları için olanaklar sunmak. Oysa, Türkiye hızla kendisinden uzaklaşıyor. Dil, edebiyat ve müzik olarak kendi üstüne kapanıyor. Yahya Kemal ise bütün bu tükeniş olumsuzluğu içinde bir simge olarak her geçen gün biraz daha yukarıda bir yere tırmanıyor: Çünkü, artık ne o ne de kuşağının bir başka insanı öz gerçeğiyle algılanıyor. Fakat, özellikle Yahya Kemal, ilkel ve sığ bir değerlendirmenin tutsaklığında büyük yitimini yaşarken bu gerçeği acı acı vurguluyor.

Bu kitabı gerçekten büyük acı çekerek yazdım. Bırakınız yapıtını, kendisi dahi belleklerde olan bir kişinin bunca terkedilmişliği, bunca yalnızlığı salt büyüttüğümüz yoksulluğu değil, yaşadığımız ilkelliği vurgulaması açısından da yaralayıcıydı. Yahya Kemal'in 'darbı mesel' olarak anılan (o da kimler tarafından?...) 'mısra'ları dışında yaşadığı ruh durumunun hiç tanınmaması, bilinmemesi, algılanamaması başlıbaşına bir sorundur. Kuşkusuz, bitmiş bir kültürün içinden yazıyordu ama asıl soru şu olmalıdır: Acaba o kültür böylesine bitirilmeli miydi? Hangi çözümlemeyi ve nesnelleştirmeyi yaparsak yapalım, hiçbir toplumbilim bizim ulaştığımız sonuç gibi tümüyle cahillikten kaynaklanan bir ilkelliği açıklamaya yetmez. Böylesi bir konumda Yahya Kemal'in şiiri de o şiiri kuran duyarlılığı da yaşadığımız çölleşmede yitip gitmektedir.

IV

Bu kitabı da uzun bir zaman dilimi içiiıde, bırakıp bırakıp dönerek yazdım. Yazlar ve güzler geçti. O, her ikisini de 'söylemişti.' Yazın aldatıcılığını ve güzün hem onduran hem de acıtan duyarlılığını, bitmez tükenmez huzursuzlukla dolu içinde, benliğinde duya duya vurgulamıştı. Ama...

Artık, ne yazık biliyoruz ki, 'geçmiş yaz'lardan 'bir uzak hatıra özlemek' söz konusu değil. Kimse artık 'körfezdeki dalgın suya' bakmayacak; çünkü, yalnız 'geçmiş geceler' değil, her şey ama her şey, bütün ruh iklimleri yitmiştir ve tam da onun söylediğinin tersine, kimse bir şey 'hatırlamak' istememektedir; örneğin, artık 'Eylül ferahlığı' diye bir kavram artık tanınmamaktadır...

Geriye, o da yalnızca bazıları için, onun bir dizesinin sonsuzca bir çaresizliği ve bırakılmışlığı vurgulayan önerisine sığınmaktan başka ne kalmış olabilir ki: *"Silkin ve sakin ol! dedim avare gönlüme..."*

Kitabı, babamın 1995'teki 70. yaşına armağan olarak sunuyorum. Sahip olduğum her şeyin dibinde onun çabası ve duyarlılığı vardır. Bu yitik kültürü de bütün görkemi ve boyutlarıyla o tanıtmıştı; müzikten edebiyata ve oradan dile ve tavır almaya kadar: Kuşağının 'hem onunla hem onsuz olmuyor' dedirten çelişkisini yaşayarak. O çelişkiyi şimdi benim yaşıyor olmam acaba neyi gösterir? Bir teselliyi mi yoksa imkânsızın gitgide büyüyen karanlığını mı? Osman Nihat Akın, Münir Nurettin müziklerinin Yahya Kemal şiiriyle kurduğu bağın doğallığını ve bu çizgiyi yitirmekten ötürü yaşadığımız tükenişi çok yıllar önce, aydınlık, ışıltılı bir Erdek sabahında anlatışı bugün gibi aklımda.

Hep öyle kalacak...

Umarım bu kitap, Yahya Kemal denildiğinde yalnızca anekdotların anımsanmasına benzer bir yaklaşımla ya da Ece

Ayhan'ın görkemli saptamasıyla yerli yerine oturttuğu 'Yahya Kemal'in tarih bilgisi' anlayışıyla ele alınmaz.

Ne umarsak umalım gene de her şey onun bir tek dizesinde özetlenmektedir artık benim için: *"Çok saatler geçince hicranda..."*

Hasan Bülent Kahraman
Kavaklıdere/Ankara
1994-1995/1996

Ehl-i akl anlamaz efsus lisan-ı dilden
Zanneder aşık-ı divane muamma söyler

I

Who can picture
Calvin, Pascal or Nietzsche
as a pink chubby boy?
W.H. Auden

1.

Bu soruyu kestirmeden yanıtlamak gerekirse 'evet, okudu' demenin hiçbir sakıncası yok. Baudelaire'i, Verlaine'i, Mallarmé'yi *'sıtmalı bir ibtila'* ile seven, simgecilerin *Plume* dergilerini bastıkları matbaanın ('mağaza' diyor, kendisi) önünden, dokuz yıl boyunca günde birkaç kez 'huşu içinde' geçen, Moreas'ı Paris kahvelerinde 'dinleyen', ona sorular soran, Edgar Poe'yu başlangıçta 'cinai bir roman' sanarak okuyan ve üzerinde derin bir 'tesir' bıraktığını fark eden, ardından Baudelaire'in yönlendirmesiyle onu bir kez daha anlayan, Heredia'nın sonelerinde 'şiirin madenine dokunan' Yahya Kemal Rimbaud'yu haydi haydi okumuştur.

Kaldı ki, yazılarında onu okumakla kalmayıp, iç tartışmalarında, kendi kendine yaptığı değerlendirmelerde bir yere oturttuğunu, onun üstünde düşündüğünü gösteren satırlar da var. Bir başka şekilde söyleyeyim: Rimbaud'yu yalnızca okumakla kalmamış, anlaşılıyor ki, onun edebiyat dünyasında tuttuğu yerin, oynadığı rolün üstünde de durmuş. Örneğin, şunları söylüyor: *"Bir milletin edebiyatında bereketli bir devir olduğu vakit, şiir ve nesir er geç üç istikamete ayrılıyor... Bu üç istikametin biri*

*'**halis sanat**'tır (mç), diğeri felsefe ve maverai zevklerdir, üçüncüsü de içtimai ve insani kaygılardır. İşte Fransa'da Paul Verlaine, Stephane Mallarmé ve Arthur Rimbaud gibi üç kutbun şan ve şeref günlerinde, yeni şiir artık yalnız kapanmış bir âlem zannedilirken, aradan yırmi otuz yıl geçer geçmez, onların havasından doğan nesil, işaret ettiğimiz üç istikamete bir daha ayrıldı."*[1]

Görüldüğü gibi, Rimbaud'yu kendisine özgü bir yere oturtmaktadır ve bu yorumun, üstüne onca şey yazılmış bir ozana yönelik tanımlamalar içinde belli bir 'özgünlük' boyutu içerdiği de açıktır.

Gene bir başka yazısında Rimbaud'nun belli bir şiir ekseni için çıkış olduğunu, onun kimi şiirlerini anarak vurgulamaktadır: *"...Aynı senelerde Arthur Rimbaud'nun 'maverai' 'sofi', 'muabbir', falcı', hasılı öteki âlemi delmeğe çalışan dehasından fışkırmış Paul Claudel hiç umulmadık bir yenilikle geliyordu."*[2]

Öyleyse sorun Yahya Kemal'in Rimbaud'yu okuyup okumadığı olmamalı.

Gerçekten de öyle!.. Ben, bu denemeyle birlikte, onun belki de en çok eleştirilmiş bir yanı üstünde durmak ve buradan hareketle ona çok yöneltilmiş bir başka soruyu, şunu yanıtlamak istiyorum: Yahya Kemal, Paris'te yüzyılın en hareketli döneminde yaşadı fakat neden Türkiye'ye döndükten sonra gerek hemen verdiği ürünlerde gerekse izleyen yıllarda ortaya koyduklarında daha 'geriye dönük' bir tercihten yana oldu? Örneğin Max Jacob'u ya da Rimbaud'yu okumadı mı ve eğer okuduysa neden onlar gibi bir şiiri aramadı da, Nedim dönemini öne alan, o zevki vurgulayan bir yapı geliştirdi? Hatta *Ses*, *Deniz Türküsü* gibi şiirlerden sonra nasıl oldu da gazellere döndü?...

Eğer modernizmin temel ögeleri yeterince bilinmezse, eğer modernizm bir düşünsel yapılanma olarak değerlendirilmezse ve yüzyılın başında Yahya Kemal'in yaptıkları bu çerçeve içinde ele alınmazsa bu soruları soranlar haklı sayılabilirler. Fakat, gerçek ne buraya değin benim de yinelediğim sorulardır ne de onlara verilmiş yanıtlardır. Yani, Jacob gibi, Rimbaud gibi, Apollinaire *gibi* şiir yazmayan Yahya Kemal'i modern bir şair

saymamak yanlıştır. Aksine, Yahya Kemal, tam da kendi yaptıklarıyla o alanın içinde yeşeren bir şair olmuştur. Yahya Kemal ortaya koyduklarıyla hem modern açılımların içinde oldukça ilginç bir profil çizmiş (bu açıdan onu Baudelaire'le karşılaştıran geniş bir tartışma yapacağız) hem de denebilir ki, Nâzım Hikmet kadar 'devrimci'[3] bir şiiri yazmıştır. Fakat ileride dönerek üstünde duracağımız asıl sorun Yahya Kemal'in modernliğiyle modernizmin arasındaki farkın ne olduğudur.

2.

Yahya Kemal, 1903 yılında henüz 18-19 yaşlarındayken kimi etkilerin altında kalarak Paris'e gider. (Kendisi *'firar'* diyor.) Orada 1912 yılına kadar dokuz yıl kalır. Yüzyılın başındaki bu dokuz yıl, dünya kültür tarihine, resimden edebiyata, müzikten siyasete kadar hemen tüm alanlarda yeniliklerin doğurulup armağan edildiği bir zaman kesitidir. Dünya aynı yıllarda birkaç büyük kuramın açıklanmasıyla kökünden sarsılmaktadır.

Einstein, 1905 yılında 1. Görelilik Kuramı'nı yayınlamıştır. Yeryüzü artık Euclid geometrisinin ve Galile-Kepler gökbilimiyle Newton mekaniğinin sınırlamasından kurtulmaktadır.

Freud kuramlarını birbiri ardı sıra yazarak açıklamakta, kamuoyuna sunmakta ve böylece zihin kavramında da daha önce hiç farkına varılmamış yeni bir boyuta geçilmektedir. Orada da bir tür görelilik yaşanmaktadır.

Nihayet 1917 yılında Sovyetler Birliği'ni kuracak olan komünist devrimin hazırlıkları sürmekte, dünya birbiri ardınca patlayan ve sosyalizmin çeşitli alanlara yansıması anlamına gelen yeni kuramlarla sarsılmaktadır. Örneğin o tarihlerde yavaş yavaş gündeme gelen gerçeküstücülük, dadacılık gibi akımlar güçlerini içinde yaşadıkları düzeni eleştirmekten, kapitalizme karşı çıkmaktan almaktadırlar.[4]

İzlenimciler Mach felsefesinin etkisi altında kalarak yaptıkları resimleri tamamlamışlar, Picasso ve Braque, Einstein-Freud ekseninde ortaya çıkan yeni mekanik çerçevesinde analitik kü-

bizmi başlatmışlardır. Kübizm, daha başlangıç yıllarındaki çabalar izlenirse görülecektir ki, Rönesans'tan bu yana ortaya koyulmuş son derecede ilginç ve önemli bir yeni bilinç durumunun bir uzantısıdır. Yalnızca resimsel bir yöntem ya da üslup değildir. Adeta, girilmiş ve içinden geçilmekte olan yüzyılın, öteki alanlarda ortaya koyduğuyla birleşen algılama, dönüştürme ve yenidensunum (*representation*) koşullarını hazırlayan bir temel bilgibilimdir. Bir tür kaçınılmazlık olarak ortaya çıkmıştır.[5] Öte yandan dışavurumculuk olanca hızıyla büyüyüp gelişmekte, etki alanını her geçen gün biraz daha büyütmektedir.

Şiir alanı büsbütün dağdağalıdır. Yeni açılımlar boy göstermeye başlamışlardır. Özellikle Apollinaire ve Max Jacob ressamlarla dostluk kurmuş şiir-resim ilişkisini sürdüren ilginç isimler olarak sivrilmektedirler.[6]

Mimarlık alanında, tasarım alanında bir dizi oluşum birbirine eklenerek hem kentsel alanı, hem bireysel yaşama alanını doğrudan belirlemektedir. 'Soyut' kavramı bir yandan olanca ağırlığıyla ve tüm felsefi açılımlarıyla sanatsal üretim gerçekliği içinde yerini alırken, öte yandan *Bauhaus* gibi, *De Stijl* gibi son derecede ilginç oluşumlar boy göstermektedir.[7]

Ayrıca müzik dili yenilenmekte, tonal müzikten atonal müziğe, *Schoenberg* anlayışına geçilmektedir. Öte yanda ise, modernizmin 19. yüzyılın ortalarında başlayan büyük atılımı, Baudelaire-Proust çizgisini çektikten sonra bu kez Benjamin ve Adorno tarafından, eleştirilerek, irdelenerek Kant estetiği sonrasındaki yeni estetik metafiziğe taşınmaktadır.[8]

Buradaki ilginç noktalardan birisi şudur: Yüzyılın başında, ilk çeyreğine kadar geçen süre içinde ortaya çıkan modernist atılımların bir bölümü avant-gardist atılımlardır. İki olgu arasında kesişim noktaları olduğu kadar ayrışma ve çelişme özellikleri de vardır. Bunların neler olduğunu izlemek için ilkin modernist tarihin kısa bir özet bilgisine sahip olmak gerekir.[9] İkinci önemli nokta modernizmin o kertede olmamasına karşın avangardizmin çıkışında taşıdığı anti-burjuva yaklaşımdır. Bu akımın 'yıkıcı' ediminin altında yatan en önemli husus da budur.[10]

Kısacası hemen her düzlemde yaşanan bunca değişikliğin ve gelişmenin bir tek çıkış noktası vardır: Gerçek, tekil ve mutlak değil, çoğul ve değişkendir.

Gene aynı tarihlerde dünya hızla bir savaşa doğru sürüklenmektedir. Ardından imparatorluklar parçalanacak, ulus devletler doğacaktır.

Bütün bu açılımlar 1789'dan itibaren etrafında birleşilen modernizmin belki de ilk kez dizgeli bir yapıya dönüştürülmesiyle sonuçlanacaktır. Böylelikle merkezi yetkesi güçlü olan devlet anlayışı, temsili demokrasi, toplumsal dönüşümün yukardan aşağıya örgütlenen bir anlayışla ve erkle gerçekleştirilmesi bu yoldaki adımların sonucunu oluşturacaktır.

Aynı doğrultuda ortaya çıkan en önemli ögelerden birisi de ulusçuluk kavramının gündeme gelmesi, benlik düşüncesinde önemli ilerlemelerin sağlanmasıdır.

Denebilir ki, 19. yüzyılın sonu, yirminci yüzyılın bu kesiti, en çok 20 yıl sürecek ve çok kanlı bir biçimde biterek, ikinci kanlı dönemi hazırlayan karmaşık, yoğun ve hareketli bir dönemdir.

Modernizm, sanatsal üretimde ve algılamada gerçi yaklaşık 1820-1870 yılları arasında yaşamış Baudelaire'le belli bir doruğa tırmanmıştır; gerçi onun izleyicisi olan yazarlar-ozanlar dönemin düşünsel yanlarını belirleyecek önemli adımları atmışlardır ama, sarsıntı gene de sürmektedir.

Nedir Baudelaire'in yaptığı ve onun ardından gelenlerin ortaya koydukları sorusu birçok yönden ele alınarak tartışılabilir; fakat, şu kadarını söylemekte yarar var: Baudelaire ve döneminin öteki büyük isimleri (örneğin resimde Courbet, düşüncede Proudhon) içinde yaşadıkları sistemin ve yapının tek doğru olmadığını ifade etmişlerdir. Bu, insanın bir nesne olarak kabullenilmesi karşısında özne düşüncesinin belki de ilk başkaldırısıdır. Her ne kadar 1918'le birlikte başlayan süreç insanın nesneleştirilmesinde ve yetkeci yönetim biçimlerinin güçlenmesinde başlıbaşına bir rol oynamışsa da, bu derin çentik Batı'nın zihinsel yaşantısını oldukça etkilemiştir. Rimbaud'nun, Verlaine'in *'lanetli şairler'* diye anılmaları sisteme ne kadar ya-

bancılaştıklarını, ne kertede ters düştüklerini oldukça açık bir biçimde göstermektedir.

Şiirde yapılan da kabataslak budur: Artık kentselliğin bir olgu olarak yazınsal metne girmesi,[11] öznenin bir belirleyici olarak ortadan kalkması erken modernizmin 'hızlı gelişmiş çocukluğundaki' en önemli çıkışlardır. 19. yüzyılın ortalarındaki bu yetkin yeni biçimlerin 20. yüzyılda edebiyatı zaman-uzam ekseninde epeyce yorduğunu şimdi biliyoruz. Proust'un büyük yoklamasıyla yeni bir içerik ve işlev kazanan bellek kavramı yeni anlamları ve dallanıp budaklanmış gerçekliğiyle edebiyatta kendisi çığır olan bir olgudur.

Bütün bu hareketin bir omurgası vardır: Avangard sanat. Yeninin yeni adına üretilmesi, modernizmin temel çıkış noktası olan 'gerçeğin yokluğu'[12] kavramının ardından ve onunla birlikte derin bir vadi oluşturmaktadır artık. Gerçeğin yokluğu bir kez bir bilme biçimi olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle 'gerçek budur, bu kez bulundu' diye 'yeni' olarak sunulan ne olursa olsun aşılacaktır; bir başka 'yeni'yle. Fakat, işin daha da çarpıcı olan yanı şudur: Artık yeni diye sunulan, bilinen sınırlar içindeki, tanımlı gerçekliklerden birisi değildir. Bambaşka bir şeydir. Bu nedenle hem hızla 'ready-made'lere doğru gidilmekte[13] hem de Hegelci bir aşkınlık düşüncesi içinde soluk alınıp verilmektedir. Her şeyin sonuna gelindiği vurgulanmakta, 'ölüm'lerden söz açılmaktadır: Şiirin, resmin ve öteki sanatların ama en önemlisi de tarihin sonuna gelindiği neredeyse 'kanıtlanmakta'dır.

Kısacası, sarsıntılarla, sancılarla dolu bir ara dönemdir 1903-1912 arası ve o sırada Yahya Kemal Paris'tedir.

3.

Yahya Kemal ne yapmaktadır o sıralarda? Bu soruyu kendisi oldukça net ve renkli bir biçimde çeşitli yerlerde yanıtlamıştır; kimilerine şöylece bir göz gezdirilebilir...

O'nun serüveni Üsküp'ten İstanbul'a gelmesiyle başlar.

Çünkü, doğduğu Rumeli'deyken şiir *'söylemeye'* koyulmuş, kendi ifadesine göre kullandığı *Esrar* mahlası okuduğu okullarda 'talebe arasında iyiden iyiye bilinir' olmuştur.[14]

İstanbul elbette yeni bir ufuktur. Fakat Yahya Kemal yeterince mutlu değildir. Çünkü, iki önemli sıkıntı arasında bocalamaktadır: Bir yandan 'en hareketli seneleri' (1902-1903 yılı) olmasına karşın *Edebiyatı Cedide*'yi idrak edememiştir. İkincisi, *"Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin gibi yeni imzaları görür (fakat) hazzetmez."*

Aradan bir süre geçer. Bu kez *Rübabı Şikeste*'yi yakalar ve bu şiir onu kuvvetle sarsar. Fikret'ten başka herkesi *'maziye intikal etmiş'* saymaktadır; gene de Paris'teki Meaux Koleji'nden döndükten sonra Edebiyatı Cedide şiirini asla sevmediğini ayrımsar ve şu noktaya varır: *"Türkçede iki adem ortasında kalmıştım: Yeni usul şiirimiz, Fransızcanın gölgesi, ihtirassız, zevksiz, köksüz acemice görünüyordu. Yeni Türkçeyle kendi duygularımızın ifadesi, halis ve samimi bir şiir nasıl olabilirdi? Bunu bir türlü keşfedemiyordum."* (H/s.99,100,101)

Bu nokta oldukça önemli; çünkü, böylelikle, Yahya Kemal, bütün bir şiir yaşantısını üzerine oturtacağı 'madeni' bulmuştur fakat henüz onu nasıl biçimlendireceğini bilmemektedir. Bu durumu, 'sorunu henüz somutlaştıramamıştır, tanımlayamamıştır' diye koymak da olanaklıdır ama, Yahya Kemal'in öz olarak şiirde bir 'yenilik' arayışı içine girdiği, bunu daha çok dil ekseninde oluşturacağı bellidir. Kısacası sorun hızla bir 'yeni dil' olarak kendisini göstermektedir.

Bu sancılı dönem bizim kendi edebiyatımızın ötesinde Yahya Kemal'in Fransız edebiyatına yönelişiyle de giderek ağırlaşmaktadır. Çünkü, belli bir 'okuma' çizgisi izleyerek geliştirdiği 'zevki' birkaç büyük durakta konaklamıştır: *"Londra hayatımda okuduğum eserler arasında ikisi beni fazla sarmıştı: Biri G. Flaubert'in Salammbo'su idi, biri de Paul Verlaine'in müntehab şiirlerinden müreккep bir ciltti. Bilhassa bu şiirleri okuya okuya kalbime sindirdim... Verlaine'i bu kadar derin okurken kendim sanatça ondan bambaşka, hatta tamamiyle zıt bir vadide dolaşıyordum..."*(H/s.103)

Bir arkadaşım Mallarme'nin muakkibi, decadenet bir şairdi.

Aynı zamanda da samimi bir komünistti.[15] *Tavassutuyla yeni neslin şairlerini tanıdım...* (H/s.107)

V Hugo'nun kaba saba taraflarını aştım. Hugo'dan sonra T. Gautier'yi ve De Banville'i sevdim. Az çok bulamaç olan romantizm şiirinin daha inbikten geçmiş taraflarına geldim. Onları henüz kanıksamamışken Baudelaire'in şiirini tatdım. Şiirin bu merhalesi bütün hissimi, bütün havasımı bir büyü gibi tutmuştu. Şer Çiçekleri'nin bir çoğunu ezber biliyordum...Baudelaire'in...temas ettiği neresi ve ne varsa hepsine bir karasevdalı gibi aşina idim... Baudelairecilik üstümde uzun zaman bir sıtma gibi kaldı. E. Poe'yu ona ibtilamın sevkıyla anlamıştım..."(H/s.106-107)

C. Baudelaire'den sonra P. Verlaine'i daha başka bir zevkle sevmeye başladım. Verlaine'in hayatına ve şiirine vukufum o derecede idi ki, adeta kendisini yakından tanır hale gelmiştim..."(H/s.107)

Buraya kadarı Yahya Kemal'in yaşadığı duraklardır ama henüz bunlardan herhangi birisinde inmeye karar vermemiştir. Aksine, durakları birbiri ardınca geçmiştir. Ya da, inmiş, dolaşmış fakat bir başka durağa gitmeyi istemiştir.

4.

Şiiri böylesine geniş ve doğrusu çağcıl da bir yelpazede görmesine, izlemesine karşın arayışını henüz tamamlayamamış olmasının iki büyük nedeni olduğu kanısındayım...

İlkin, Yahya Kemal'in arayışı örneğin Baudelaire şiirine gömülüp kalmasına ve oradan ötesine sıçrayacak bir yapı geliştirmesine yol açacak bir içerik özdeşleşmesi değildir. Yahya Kemal'in Paris'te bulunduğu ilk yıllar boyunca özlemi ve ilgisi daha çok biçime yönelik olmuştur. Biçim kavramı da kendisini dil olgusuyla birlikte göstermiştir.[16]

İkincisi, Yahya Kemal'in İstanbul'a döndükten sonra geliştirdiği şiirinde kendi çabasını sonuçlandıracak bir biçim atılımı vardır; fakat, yalnızca o kadar değildir. Özellikle, çok *vurgulandığı*, kendisinin de birçok kez dile getirdiği gibi, şiirinin ideolo-

jik bir omurgası da olmuştur. Sorel'in derslerinden aldığı esinle yöneldiği tarih bilinci ve tarih olgusunun/gerçekliğinin dönüştürülerek yeniden yoğrulması çabası Yahya Kemal'in çıkışını hazırlayan en önemli etmendir. Belki kendisi yeterince ayrımsamamıştır ama, o yanıyla Yahya Kemal Türk şiirinde ilk kez düşünce ile bütünleşen, içiçe geçen bir verimi ortaya koymuştur.

Bu açıdan bakılırsa Y. Kemal'in örneğin Baudelaire ve Verlaine'de kalması olanaksızdır. Çünkü, onların çabaları Yahya Kemal'in özlemlerinin çok ötesindedir. Herhalde Baudelaire'de ya da Verlaine'deki biçim arınmışlığı ve insansal trajedi Yahya Kemal'i çekmiştir ama, bu kadarı yeterli olmamıştır.

Bu noktada yanıtı biraz da spekülasyona dönüşebilecek bir soru karşımıza çıkmaktadır: Yahya Kemal üstüne biçimi oturtacağı içeriğe yönelik kaygulara bir rastlantıyla mı ulaşmıştı, yoksa o sorunsallar yalnızca onun kişiliği ve kimliğinden mi kaynaklanmıştı, bireysel özlemlerini ve tercihlerini mi yansıtıyordu ve bu oluşumun somut, olgusal, dönemi içinde gerçeklenebilecek boyutları var mıydı?

Aslında vardı ve o nedenle Yahya Kemal, yığma[17] bir köprünün birbirine eklenmiş küçük kemerleri üstüne oturmuş büyük bir platform olmuştur. O kemerler ise, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan ulusçuluk hareketleridir.

Ulusçuluk bir yandan Yahya Kemal gibi Osmanlı ve Türk(lük) tarihini daha sonra farklı bir gözle değerlendirenler için getirdikleriyle acı veren bir olgudur. Rumeli gibi doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği bir toprak parçası o hareketlerin sonunda Osmanlının olmaktan çıkmıştır. Yahya Kemal'e gore, oralar da 'vatan parçası' idi ve oralar da 'Türk'tü.

Ne var ki, ulusçuluk beraberinde, ulusal dil, ulusal benlik-kimlik gibi başka kavramları da getirmiştir.

İşte, Yahya Kemal'in ideolojik bir açılımla, adını koymadan ardına düştüğü temel olgu budur. Yahya Kemal, 1860'larda Osmanlı'da başlayan 'yenileşme' sürecinin yeni bir evresinde ortaya çıkan istemlerin görkemli sonucudur.

Bu süreç Tanzimat'ı doğurmuştur. Bu oluşumda Türklük

kavramı ilk kez telaffuz edilmeye başlanmıştır. Dil, Osmanlıca'nın ötesinde bir anlam verilerek ele alınmıştır. Namık Kemal'in, Abdülhak Hamit'in, Muallim Naci'nin çizgisi bu doğrultuyu belirtir. Ardından ulusçuluğun ideolojiye dönüştüğü dönem gelir: Jön Türkler ve nihayet İttihad ve Terakki.

Yahya Kemal bu oluşumu, Paris'te, Baudelaire'e, Verlaine'e sarıldığı yıllarda yaşamıştır. Çünkü arkadaşları Abdullah Cevdet'tir, Ahmet Rıza'dır, Dr. Nazım'dır, Ahmet Şefik'tir, Sami Paşazade Sezai'dir... Kısacası, Jön Türklerin 'özgürlük' çabasının birinci elden tanığıdır.[18] O çabaya egemen olan düşünsel iklimin içindedir. İşte, dine de sırtını büsbütün bu dönemde dönmüştür.[19]

Kısacası, Yahya Kemal, Sorel'i tanıdıktan sonra belli ve yeni bir yönelim içine girer. O yönelim, adını bir türlü koyamaz ama, ulusçuluktur. Dolayısıyla da ulusçuluğu oluşturan ögeleri teker teker ayıklamaya ve bilincinde, yapıtında temellendirmeye çalışır.

Buradaki ilginç nokta şudur: Y. Kemal, ulusçuluk etrafında toplanan ögeleri, denebilirse 'a priori' ve 'amprik' olarak yaşamıştır. Yani, Ulusçuluğun dil, benlik, kimlik gibi olgularını yaşamında ve yapıtında ulusçuluk olduğunu bilmemiş, ulusçuluğu kuramsal düzeyde asla tanıyamamıştır. Tarihle uğraşmasına, ilgilenmesine karşın gerçek budur. (Bu, ayrıca, tarihle de nasıl 'uğraştığını' gösteren önemktadır.) Hatta, şiire tarihin içinden bakmaya başladıktan sonra da durum değişmeyecektir. Daha o dönemde bilincindeki ana sorun 'dil'dir ve bu da önemli bir göstergedir. Çünkü, 'dil' sorunsalı, 'yeni bir dil bulmak'la eş anlamlıdır.

Arayışını böyle koymuş bir ozanın o dönemde, arkasındaki temel sorunsalları da bilmeden (Hıristiyanlık, iyi-kötü çatışması, kent ve modernizm, vb.) Baudelaire'e derin bir hayranlık duymaktan öteye gidemeyeceği, o kaynaktan gelen şairlerle akrabalık kuramayacağı bellidir. Fakat, *şimdi* kendisinden beklenenleri yapamamış olmasının başka nedenleri de yok değildir. Bir yere varacaktır ama o ancak doğal gücü ve yeteneğiyle varabileceği yer olacaktır.

5.

O da öyle yapar. 'Kanmaz', irdelemesini sürdürür. Artık şiire bir başka gerçekliğin, tarihin içinden baktığı açıktır. Nihayet bu doğrultudayken kendisini şöyle tanımlar: *"Gerçi Hugo'yu iyi anlıyordum, gerçi Gautier'yi ve De Banville'i iyi anlıyordum, gerçi Baudelaire ve Verlaine'i sıtmalı bir iptila ile seviyordum, gerçi...Maeterlinck, Verharen gibi şairleri yakından biliyordum, lakin zevkim bütün* ***bu şairlere nisbetle çok geri sayılan*** *(abç/hbk), José Maira de Heredia'nın şiiri üzerinde durmuştu."* (H/s.108)

Tanpınar, Yahya Kemal'in bu dönemini tartışırken, O'nun *"Paris'te bir şair sıfatıyla eserini daima ayıklayarak vücuda getirdiğini"*[20] söyler. Bu, tümüyle doğru bir ele alıştır. Yahya Kemal, o döneminde ayıklamakta ve kendisine yarayacak olanı bulmaya çalışmaktadır. O da, yeni bir klasik düşüncesi olarak tanımlanabilir. Çünkü, sorunu şiirden öte dil olarak koyan, hatta Fransız şiirinin ana kaygusunu bile dil çevresinde odaklaşmış gören Yahya Kemal, geçmişle şimdi arasında önemli bir kopukluğun yaşandığını artık bilmektedir. Dolayısıyla da 'dil' derken, bunun, örneğin, Fikret-Cenap çizgisinde 'yabancı' (alafranga) ya da Muallim Naci çizgisinde 'kaba-saba' bir açılım olamayacağını, onlardan herhangi birisinin 'zaten' sorunu çözmemiş olduğunu açıkca görmektedir. Çünkü, Yahya Kemal'e göre, örneğin Abdülhak Hamit'in yaptığı önemlidir; fakat, bir 'Acem' bile aynı dizeleri söyleyebilir. Dolayısıyla, 'eski' şiirin (Divan edebiyatının), tüm görkemine karşın, 'gerçek' dilden kopukluğu, birkaç mısraın ötesinde neredeyse dille hiçbir ilişkisinin bulunmaması ne kadar 'yabancılıksa', Fikret-Cenap çizgisi de bir o kadar yabancılıktır.

Bu noktayı, dil sorununu Tanpınar da vurgulamıştır: *"Hakikat şu ki, Türk edebiyatında başından beri bir daima bir dil meselesi vardır*[21] *ve Yahya Kemal'in en büyük rolü bu meseleye getirdiği hal şeklidir."* (YK/s.162)

Öyleyse 'klasik'ten bugüne geçişi oluşturacak bir köprünün çatılmasıdır, iş. Bu nedenle Heredia'ya uzanır. Onun gecik-

miş bir klasik sanatkâr olduğunu bilir ve söyler. Gene de, bana kalırsa Heredia'nın onu asıl etkileyen yanı, bir klasiği dönüştürebilmesidir.

Heredia'nın şiiri açıkca klasiğe yaslanmıştır. Beğeni olarak, ele aldığı malzeme olarak böyledir. Arayış ve çaba diye bakılırsa da Heredia bir köprüdür. O da Yahya Kemal'in asıl olmak istediği şeydir. Böylelikle bir taşla iki kuş vurmuştur. Devam eder: *"Heredia'yı severken eski Yunan ve Latin şiirinin zevkını almıştım.* ***Öteden beri aradığım yeni Türkçe'nin yanına yaklaştığımın*** *(abç/hbk) bu münasebetle farkına vardım. Söylediğimiz Türkçe, eski Yunan ve Latin şiirindeki '****beyaz lisan****' (mç) gibi bir şeydi."*(H/s.108)

Yahya Kemal artık yolunu bulmuştur. Ne var ki, bu 'beyaz lisan' çok kullanılmış olmasına karşın yeterince açıklanmış bir kavram değildir. Biraz daha aydınlatmak için bir ikinci alıntı yapmak gerekiyor: *"Fransız klasiklerinden daha yukarılara doğru çıkarak Latinler'i, Horace'ı, Tacite'i ve onların daha arkasında olan Yunanileri, Sophocle'u ve Theocrite'i anladığım zaman kendi dilim gözlerime beyaz bir mermer gibi göründü."*(ED/s.272)

Buradan az ötede Yahya Kemal daha şiddetli bir açılım yapar ve savlarının sınırlarını büyütür. Çünkü, dil değişikliğinin yazıda değil ancak şiirde yaşanabileceğini vurgular: *"Hep hissedip de bir türlü vücude getiremediğimiz bu yazı Türkçesinin ben ancak bir şiir lisanı olduktan sonra doğacağına kaail oldum. Çünkü bir milletin lisanı şiir gibi ateşin*[22] *bir örs ve çekiç arasında işlenebilirdi."* (ED/s.273)[23]

Bu çerçeve, Yahya Kemal'in neyi niçin okuduğunu ya da okumadığını göstermesi açısından yeterince aydınlatıcıdır sanırım. Kendisi için çok kabul edilebilir gerekçelerle belli şairlere yönelmiştir. Fakat, orada kalmamıştır.

Çünkü, dil sorunsalının Yahya Kemal'de öteden beri var olduğunu söyledim. Bu açılımla o sorunun önemli ölçüde aşıldığını yukarda Tanpınar da, 'hal şekli' diyerek ifade etti. Tanpınar'a göre 'hal şekli'nin ikinci aşaması ise bu klasik olgusuyla tam bir çakışma, örtüşme içindedir: *"O sadece yeni dili bulmamış, eski dili de ayıklamış, basit hayallerin zaruretiyle nesre kaçan unsur-*

larını ve Türkçenin bünyesine uymayan, asırlık yürüyüşünde dil zevkinin kabul etmediği lügat ve değişleri atmış, sadece zevkiyle, hatta bir çeşit dokunma, yani deriden gelen hisle eski Türkçeyi temizlemiştir." (YK/s.162)

Öyleyse, Yahya Kemal'in Paris dönemindeki çabası ve oradan Türk şiirine taşman kan, dilin ötesinde bir yerde daha billurlaşmalıdır. Madem ki, dil 'öteden beri' gelen bir sancıdır ve Yahya Kemal'in çıkışıyla bir ölçüde çözülmüştür, o takdirde şiirin, üzerine oturduğu dille bütünleşen birkaç düzlemi daha olsa gerektir. Çünkü, 'yeni' denilen şey, dilin sözcüklerden oluşan yapısı değildir. Yahya Kemal, gerçi Tanpınar'a göre dili 'temizlemiştir' ama, bu kendi içinde bir dönüşüm değildir; nihayet, bir tercih, kimi sözcükleri kabul, kimilerini de reddetmek anlamında bir adımdır. 'Dil' kavramıyla vurgulanan, bu anlayışın çok daha ötesindedir ve o da galiba şiirin bir bütün olarak kendisidir.

6.

O bütünü oluşturan ikinci bir ögenin ideolojik değerler olduğuna değinmiştim. Sorel ve dersleri bu açılımda ilk hareket noktasıysa, sanıyorum, Yahya Kemal'in simgeciliğin ikinci dönemi için söylediği ve üzerinde hemen hiç durulmayan ögeler de bu bütünün öteki ayağını ortaya koymaktadır.

Aslında, Laurence Porter'ın[24] de neredeyse aynı 'saiklerle' imlediği noktayı Yahya Kemal, kendi serüveninin belki de en gizli etkilenme noktası olarak şöyle açıklamıştır: "*1903'ten sonra...sembolizm sönmüş gibiydi. Bu harikulade şiir cereyanının en başlıca mümessilleri ya onu inkâr etmişler ya onun zıddına gitmişler yahud da onu bir gençlik hevesleri saymışlardı...(Sembolizmin) ikinci devresi Phalange mecmuasıyla başlıyordu ve Mallarmé şiirinin bir diriliş devresine girdiğini haber veriyordu; şiirin yalnız kelimelerden terkib edilen bir sanat olduğunu bir daha iddia ediyordu...Arthur Rimbaud'nun...öteki âlemi delmeğe çalışan dehasından fışkırmış bir Paul Claudel hiç umulmadık bir yenilikle geliyordu...Hemen aynı za-*

manda aynı cinsden, lakin milli olduğu için, yani Fransız katolik (mç) diyanetinin ve ***toprağının*** *(mç) vatanın kökleri olan asırlara kadar uzandığı için daha müessir olan bir Charles Peguy zuhur ediyor ve hem şiiri hem* ***hıristiyanlığı,*** *hem de* ***vatanseverliğiyle*** *(abç/hbk) Fransız dünyasında derin tesir uyandırıyordu."* (H/s. 113-116)

Bu nokta ilginçtir; çünkü, bir yandan Yahya Kemal'in, Mallarmé'nin 'meşhur' tanımıyla, az sonra göreceğimiz gibi, 'asıl' yapmak istediği şeye, yani bütüncül, 'ses ve nefes' bireşimi içinde oluşmuş şiire geçişini hazırlamaktadır hem de Peguy aracılığıyla şiirin dinsellik ve ulusçuluk köklerinden beslenmesine olanak vermektedir.

Gerçekten de Heredia'yla birlikte düşünüldüğü zaman Peguy'den, onun Fransa'da yarattığı etkinin benzeri bir yoklama içinde bulunan Yahya Kemal'in etkilenmemesi olanaksızdır.

Böylelikle Yahya Kemal, simgecilerden geniş ölçüde destek ve güç almış, şiirini yeniden kurarken üzerine basacağı noktaları seçmiştir.

Mallarmé'nin bu konudaki önemi büyüktür. Tanpınar, Yahya Kemal'in 'saf şiir münakaşalarını 'tabiatiyle' takib ettiğini' yazmıştır. Ayrıca *"şiir fikirle değil, kelimelerle yazılır"* cevabını sık sık zikrettiğini de söylemiştir. Kendisi de, daha önceki şiiri 'göze hitap eden bir tür nesir' diye suçlamıştır. Oysa, şiir başka bir şeydir: *"Şiir nesirden bambaşka bir hüviyettedir. Musikiden başka türlü bir musikidir diyeceğim. Yazılan ve okunan şiir çok iyi olsa bile, halis şiir olamaz. Şiirde nefes ve ses iki esaslı unsurdur..."* (ED/s.262)

Bu yapısal özellik Yahya Kemal'i birden çok noktaya iter. Öyle sanıyorum ki, Yahya Kemal, şiir için "musikiden başka bir musikidir" derken, Mallarmé'nin, "her şeyden önce müzik" tanıma açık bir göndermede bulunmakta, hatta bir eleştiri getirmektedir. Bunu, "ses-nefes" bütünlüğü olarak ortaya koyuyor. Nedir bu 'bütün'? Açık görülmemekle birlikte, değinisi dikkatle izlenirse, bu tanımın, yazı ötesi şiir olarak ortaya çıktığı anlaşılabilir. Kısacası, şiirin bir 'nesir' yönü olduğunun farkındadır. Nitekim, daha önce yaptığımız bir alıntıda lisanın şiirden yola çıkılarak kurulabileceğine değinmişti. Dolayısıyla şiirin anlatı

boyutunda bu gerçeği ayakları üstüne dikebileceğinin bilincindedir. Gene de şiirin öykü olmadığını anımsatmak ister gibidir. Şiire, tanımlayamadığı bir işlev ve yapısal özellik yüklemektedir ki, işte o, sanırım 'nefes' diye vurguladığı şeydir.

Bu noktayı birkaç nedenden ötürü biraz genişletmek istiyorum. İlkin, şuna değinmek gerekir: Yahya Kemal'in arkasındaki birikim hiç kuşkusuz Divan şiiridir. Bu şiirin ana özelliği sese, başka pek az şiir çevresinde görülen bir işlev ve önem ermesidir. Böylesi bir oluşumu basit bir özellik olarak almak yanıltıcıdır. Tersine, sesin Divan şiirinde tuttuğu yer, bir biçim ögesi olmanın çok ötesindedir ve bu yer öyle sanıyorum ki, ses olgusunun klasik kültürün içinde oynadığı rolle belli bir özdeşlik kurmuştur. Eğer klasik Türk müziğinin ara nağmeleri, çeyrek sesleri, armoniden uzak makamsal yapısı, makamlar arasındaki göçürmeler anımsanırsa sesin temel işlevi bir parça daha anlaşılabilir. Ses, oldukça içsel, 'deruni' bir olgudur. Nesnenin soyutlanması, Batı bilincinde görsellik içinde olmuşsa, Doğu, Osmanlı kültüründe sesle olmuştur. Kuşkusuz, maddeden uzak yapı, nesnel dünyanın sese dönüştürülmesini, ya da sesle anlatılmasını olanaksızlaştırmıştır; hiç değilse geniş ölçüde kısıtlamıştır ama, maddeyi daha başlangıçta dışlayan bu zihin yapısı onun yerine ikame ettiği *'deruniliği'* sesle dilediğince dönüştürebilmiştir. İşte bu özellik kendisini şiirde de aynen ortaya koymaktadır.

Divan edebiyatının sese dayalı yapısı da bu özellikleri taşır. Şiirin sözel anlatım olanağının bir üst aşaması gibidir ses. Amaç, sesin kendi başına bir şeyler 'anlatması' değildir. Zaten Divan edebiyatının 'anlatmakla' pek bir ilgisi de yoktur. Daha çok 'duyurmakla' ilgilenen bu yazınsal anlayış, 'duyum' olgusunu mümkün olan tüm anlam katlarıyla birlikte değerlendirmekte ve yaşamaktadır. Öyleyse duyum ve onun somut ögesi olan ses, bir aşkınlık niteliği taşıyorlar. Bu, klasik Doğu kültürünün bir uzantısı gibidir. 'Okuma'ya, 'naat ve tilavete' dayalı bir kültürün böylesi bir özellik geliştirmesini doğal karşılamak gerekir. Giderek de, Doğu, Osmanlı kültürünü sözel değil, sessel diye tanımlamakta bir sakınca yoktur denilebilir.

Yahya Kemal'in 'musiki/ses/nefes' kavramları arasında bulmaya çalıştığı ortak paydanın geniş ölçüde bu olduğunu sanıyorum. Nitekim, Yusuf Ziya Ortaç'ın bir anısında anlattıkları, bu noktayı yeterince açıklıyor: Yusuf Ziya, sonu kötü biten bir karşılaşmalarında Yahya Kemal'e şiirinde kelime olmadığını, kelimelerin msraın potasında eridiğini söyler. Yahya Kemal bu değerlendirmeden derecesiz ölçüde memnun olur.[25] Kelime-mısra ikilisi de, burada, anlatı-ses ya da anlatının aşkınlık boyutunu tanımlayan bir özdeşlik yerini tutmaktadır, sanırım.

Bütün bu nedenlerle daha önce vardığımız yargıyı bir adım daha genişletebiliriz: Yahya Kemal'in başlangıç arayışı dil olduğu kadar da bir şiir biçimidir. Çünkü, ileride de değineceğiz, Divan edebiyatının bir yapısal bütün içinde dil-şiir ilişkisinin, yaşanan değişimlerle kırıldığını, yeni bir dilin yeni bir şiir söyleyişi gerektirdiğini ayrımsamıştır. Yeniyi 'denetimli' ve mutlaka 'tanımlı' bir çerçeve içine oturtmak istediği için de, bu yeni şiir söyleyişinin yeni bir bütünlük kurması gerektiği kanısındadır. Öyleyse yeni dile uygun bir yeni ses bulmalıdır. Sorun, o sesin ve yeni dilin, dolayısıyla da yeni düşünce-duyuşun, yeni anlak özelliklerini yansıtıp yansıtmayacağıdır. Kısacası, Yahya Kemal, ses/nefes ikilisiyle yeni bir bilinç yapısının ardındadır.[26] Yeni bir belleği, yeni bir dışavurumu yakalamaya çalışmaktadır.

Burada dışavurum diye işaret ettiğim şey aslında Divan edebiyatından aktarılan ve yeni bir uygarlığın oluşumu karşısında yaşanan şaşkınlıkla bütünleşen bir derin içsel duyumdur. Divan edebiyatının az önce de değindiğim sese dayalı yapısı özünde çok ilginç bir aşkınlaşma edimini yakalar ve hapseder. Aslında bir çığlık olarak gelişen sesin giderek algılanan, örgütlü bir yapıya dönüştürülmesi ve onun da açıklanması çok güç bir duyarlılık yaratması daha başlangıçta ve bir temel ilke olarak müzik-duyum çelişkisini vurgular. Müziğin içinde dahi soyutluğu nedeniyle ne olduğu yeterince ayıklanarak açıklanamayan ses olgusu bu kez şiirin kapsadığı sese dönüşünce büsbütün karmaşıklaşır ve çetrefilleşir. Fakat, açıklanması ne derecede güç olursa olsun gerçek ortada durmaktadır: Divan şiiri,

kendi iç 'melodisini' yaratmış, o melodiyi başlıbaşına bir olgusallık aşamasına taşımış ve sonunda şiirin bilinçte 'anlattığı' ile değil 'duyumsattığı' ile içrekleştirilmesini sağlayabilmiştir.

Bu duyumsanan, duyulan 'şey' aslında bir aşkınlıktır. Gerçeğin somutluğunun ve ifade edilebilirliğinin dışlandığı bir noktadır. Divan şiirinin bir yoğru (plastik) olarak ortaya çıktığı her noktada bu olgu da belirmektedir. Bu nedenle Divan şiiri, dil ve onun kırılarak sese dönüştüğü bir yapı olarak özünde aşkınlığın (*transcendantalism*) bilinçle özdeşleşimidir. Fakat tersinden de söylenebilir ve bilincin belli bir sesle aşkınlaştırılmasıdır denilebilir. Bu iki yargı arasında bir çelişki yoktur. Çünkü, sonuç olarak bilinç-şiir bütünlüğü ortadadır ve aşılmaz bir çevren olarak durmaktadır.

Yahya Kemal'in şiirindeki sese dayalı yapının, bu özelliğin kullanılarak, yani ses olgusuna yeni bir boyut eklenerek aşılması diye alınması gerekir. Çünkü, Yahya Kemal, sese dayalı bir yapının, gerçekliğin ötesine geçiş olduğunu biliyordu. Bu, içsel ve öznel bir duyumun uzantısıydı. Ne var ki, sesi saltık bir şey olarak tanımlamamıştı. Yani, yalnızca bir tek ses yoktu onun için. Çeşitli sesler vardı ve her ses içsel yapının bir başka tabakasına, katmanına yöneliyordu. Ayrıca belli bir durumu da ses olarak dile getirmek olanaklıydı. Örneğin Baki'nin şiirinde, çok söylendiği gibi, belli bir durumun yansıması olarak ortaya çıkan veyahut da belki de yetersiz kalan yapının gene de bir duyarlılık yaratması ancak sese dayalı bir kuruluşun varlığına işaret edilebilirdi. Dolayısıyla, asıl önemli olan sesin aşkınlık boyutuydu. Öyleyse, Yahya Kemal sese dayalı bir yapı kurabilirse, bu onun şiirinin kalktığı görkemli geçmişe bir gönderme olacaktı; çünkü, özünde bir özdeşleşimden söz edilebilirdi.

İkincisi, madem sesin imlediği şey gerçekliğin aşkınlaştırılmasıydı, o takdirde Yahya Kemal içine itildiği, kendi iradesi dışında yaşamaya koyulduğu ve nihayet bir kültürel iklim olarak kendisinden başka birçok insana da dayatılan yeni dünyaya karşı 'o' ya da 'bir' sesi yükselterek direnebileceğine inanıyordu. Hatta bunu doğal bir neden-sonuç ilişkisi olarak görüyordu. Şiirinin belli bir sesi dışa vurmasıyla Y. Kemal içinde soluk

alıp verdiği somutluğun dışına çıkacaktı. İçinde yaşadığı 'dar hendese'nin dışına çıkmanın Y. Kemal için nasıl bir tutku olduğuna ileri de de değineceğim: Bu yalnızca sesin göndergeleriyle bir geçmiş düşüncesini anımsatmasından kaynaklanmayacaktı. Aynı zamanda sesin doğal özelliği olan aşkınlık olgusunun bir nitemi olarak da gelişecekti. Öylelikle Yahya Kemal modernin içindeyken, sezilmesi güç bir açılımla onun ötesine ulaşabilecekti.

Mısra sorununda olsun, kavramlar ve imler sorununda olsun, bağlam sorununda olsun bu arayış onu yeni ufuklara götürür. Ne var ki, şiirinin özündeki en büyük açılım olan, eskiye dönüş de gene bu noktadan doğar.

Böylelikle, Yahya Kemal, şiiri yalnızca yapıda değil, anlamda da birkaç kez yenilemek çabasındadır ve bunun bir bireşime (senteze) dönüşmesi için elinden geleni yapmaktadır. İşte, o geriye dönüş de aslında bu evrilmenin bir başka aşamasıdır.

Yahya Kemal'in sonuna kadar aruza bağlı kalmasını Tanpınar o tekniğin dile getirdiği plastikle açıklamaktadır (YK/s.29). Yahya Kemal söz konusu olunca, doğruluğundan kuşkuya hiçbir biçimde düşülmeyecek olan bu yargı, şiirin kavramlar ve tercihler düzeyindeki büyük dönüşümünü de doğurmaktadır. Çünkü, Yahya Kemal'in şaşırtıcı gerçeği şiiri tümden bir plastik ve dil sorunu olarak görmesi kadar yüzünü geçmişe dönmesidir. Orada da bir bireşim arayışının ve tümden Batılı bir yaklaşımın izlerini görmek olanaklıdır. Yalnız çok önemli bir başka noktayı da vurgulamak gerekir...

Habermas, geniş yankılar ve tartışmalar doğurmuş o çok iyi bilinen yazısında modernizmi Octavio Paz'ın bir değerlendirmesinden yola çıkarak ele alır.[27] Bu sınamaya göre, 19. yüzyılın ortasında resimde, yazında ortaya çıkan devinim Baudelaire'in eleştirilerinden doğmuştur. Ortaya çıkan atılımda renk, çizgi, ses ve öteki ögeler artık *öncelikle* yenidensunuma (*representation*) hizmet etmek amacıyla, ya da o işlevle yüklü olarak gelişmemektedirler. Tersine, doğrudan doğruya ifade ortamı ve üretim tekniği, kısacası başlangıçta birer araç olan bu olguların kendileri doğrudan doğruya birer estetik nesneye dönüşmüş-

lerdir. Ya da denebilir ki, bu olgular estetik öznenin yerini almış estetik nesnelerdir.

Bu açılımın Yahya Kemal şiiri yönünden önemi şurada: Yahya Kemal, öteki her şeyle birlikte Türk şiirinin ilk *'izlenimci'*sidir denilebilir. Elbette Ahmet Haşim'in bu anlamdaki önemi ihmal edilmemelidir.[28] Ne var ki, onun daha çok imlemelerde kalan ve onlarla yetinen yaklaşımına karşın Yahya Kemal, izlenimciliğini büyük bir kurguya oturtma çabasını ve başarısını göstermiştir. Bütünden parçaya, parçadan bütüne gidiş, bütünün parçalandığı zaman da kendi içinde bir anlam oluşturması ve gerçeğin bir izdüşümü olarak gelişmesi Ahmet Haşim'de değil, daha çok Yahya Kemal'de izlenen bir olgudur. Hatta, Yahya Kemal'in şiirsel dil-bütün/anlam arasındaki arayışının bu gelişmenin bir türevi gibi oluştuğu bile söylenebilir.

Böylesi bir gelişmeyle birlikte nesnenin bağlam içinde geliştirdiği ve o bütünlüğün içinde kazandığı anlam aşkınlaştığı gibi, şiirin salt bir yenidensunum olmasının da önüne geçilir. Şiir, doğanın ya da bir başka nesnel gerçekliğin temsili değildir. Şiir kendi içinde bir gerçekliktir. Şiir bir öykü anlatabilir. Şiir bir imlemede bulunabilir. Bir düşüncenin uzantısı olabilir. Fakat bunların hiçbirisi şiirin bir bağımlılık ya da karşılıklılık kısıtlaması içinde bulunduğunu göstermez. Şiir bir kurguya dönüştürülerek, bir dil sorunsalı diye görülerek yepyeni bir aşamaya taşınmıştır.

İşte Yahya Kemal'in şiire yüklediği bu yeni anlam ancak 'duyum' olgusuyla ortaya çıkabilirdi. Çünkü duyum, daha önce değindiğim aşkınlaşma özelliğiyle gerçeklikten bir tür kopuşa işaret etmektedir. Giderek de şiirin bir yenidensunum olmaktan çıkarılmasına ön ayak olmaktadır. Özellikle *Ses* şiirinde, hatta çok daha somut bir noktadan başlayan *Açık Deniz* şiirinde karşılaşılan yenilik budur. Şiir, tüm ögeleriyle farklı ve yeni bir bütünlüğün içine doğru itilmektedir. Öylelikle de Habermas/Paz'ın 'renk, çizgi, ses' diye nitelendirdikleri ögelerin şiirdeki uzantısı olan nenler dışlanmakta, şiir bütün-parça çelişkisinin üretkenliğinden türemektedir. Bununla birlikte asıl önemli olan şey, onun bir yenidensunum olmaktan koparılmasıdır.

Şimdi, başladığımız yerden bütünüyle kopmamak için şu imlemeyi ve ona bağlı bir başka değerlendirmeyi yaparak Tanpınar'a geçebiliriz...

7

Yahya Kemal'in serüvenindeki beslenme havzaları, onun kendi değerlendirmesi ve tercihi doğrultusunda döşediği, işlettiği kanallarla anlam kazanmaktadır. Ne Baudelaire, ne Mallarmé, Yahya Kemal'de 'kendileri' olarak yer alırlar. Tersine, Yahya Kemal onları dilediği biçimde keser, biçer ve onlardan işine yarayacak olanı seçer ve alır. Baudelaire sorununa değinmiştim; ilerde tekrar döneceğim. Mallarmé'ye gelince, onu da Yahya Kemal bir biçim bağlamında değerlendirmekte 'beis' görmez. Yoksa nasıl Baudelaire estetiğinin, çözümlemesini Benjamin'de,[29] Taylor'da,[30] Bermann'da,[31] Touraine'de[32] bulan kavramlar Yahya Kemal'i bir dereceden öteye ilgilendirmemişse, aynı şekilde Mallarmé estetiğinin Hegel'le yaşadığı derin ve sancılı etkileşim de[33] onu ilgilendirmemiştir. Hatta Yahya Kemal'in onlara 'bigâne' ve 'kayıtsız' kaldığı gün gibi aşikârdır.

Bu tavrı yadırgamamak ve bunu Yahya Kemal'i olumsuz anlamda eleştirmek için bir araç ya da öge gibi kullanmamak gerekir. Çünkü, ben bu ele alışın altında tümüyle modernist olmayan ama modern bir bakış açısı görüyorum. Yahya Kemal bir bireşim adamıdır ve bir 'mukallit' olmaktan onu alıkoyan da bu özelliğidir. Yoksa, eleştirdiği özellikleri taşıyan bir Fikret olmaması için hiçbir neden yoktu. Oysa Yahya Kemal, dönemin derinde yatan meselesini gören ve bu nedenle popülizm çizgisine sırtını dönen, gene bu nedenle de örneğin bir Baudelaire'den farkı olmayan şairdir. Kaldı ki, bu ayıklayıcı ve hatta dışlayıcı yaklaşım doğrudan doğruya modern bir başkaldırı gibi görülmelidir.

Ne var ki, gene aynı nokta, Yahya Kemal'i modernizmin (bu kez 'modern' değil) büyüteçiyle bakılınca çok tartışmalı bir noktaya da yerleştirmiyor değildir. Çünkü, Tanzimat'la ve hat-

ta öncesinden başlayan Doğu-Batı ayrışmasının ve karşıtlığının sarsıntısını toplum bir süre onun getirdiği sentezle durdurmuştur. Bununla birlikte, tam da bu çabasından ötürü Yahya Kemal, Türk edebiyatının belki de en yanlış anlaşılmış şairi olduğu gibi, yapıtının ardındaki düşünsel tavırla hiç bağdaşmayacak bir noktada dondurulmuş, birkaç kısır kavramın etrafında adeta tutsak edilmiş bir şairidir de.

Burada gene spekülatif bir değerlendirme yapmanın yeri gelmiştir: Acaba Yahya Kemal'den sonra gelen kuşak(lar) onun açtığı çığrı yürüyebilir, onun açtığı gediği büyütmeyi bir görev olarak üstelenebilirler miydi? Yoksa, Yahya Kemal aslında 'zımni' olarak daha sonraki kuşakların yeni doruklara tırmanabilmesine, kendisinin reddedilmesi pahasına olanak veren bir işlevi mi yerine getirmiştir? Nihayet bir üçüncü soru, acaba daha sonraki şiirin ve sorunsallarının Yahya Kemal'in deştiği sorun(sal)larla doğrudan ve belirleyici bir ilintisi var mıdır?

Toplumbilimin mantığıyla düşünülürse Yahya Kemal elbette belli bir dönem adamıdır. Yaptığının büyüklüğü 1910'lu yıllarda aranmalıdır. 1950'lerin sonuna kadar uzanan ömründe kendisini bir kez daha yenileme şansı olabilir miydi? sorusu insaflı, ondan da önce tutarlı ve doğru bir soru olamaz. Elbette o şansı vardı, yakalayabilirdi. Fakat bir şey düşünmediği, 1910'dan sonrasına çok da önem vermediği, Baudelaire-Verlaine-Mallarmé çizgisinden öteye geçmediğine bakılırsa anlaşılabilir. Şimdi ciltlerce tutan 'çalışmaları', düşünceleri izlendiği zaman, ardından gelenlerden bir tek Celine'i okuduğu, onu da '*patlamış bir lağım*' diye gördüğü anlaşılıyor.

Yalnız burada niçin 1910'larda Rimbaud gibi yazmadı? türünden bir sorunun yanılgısına düşmemek gerekir; çünkü, birisi gibi ya da bir biçimde yazmak yalnızca 'öyle olsun' diye yapıldığı zaman nelere yol açmıştır, bu Serveti Fünun'da, Edebiyatı Cedide'de görülmektedir. Nâzım Hikmet'in önemi, belli bir biçimi toplumsal, bağlamsal bir eksene oturtabilmesi ve onların verileriyle bütünleyebilmesindedir. Bu nedenle Baudelaire-Verlaine-Mallarmé çizgisinin Yahya Kemal tarafından aşılıp aşılamayacağı sorusunu da Türkçenin ve Türk şiirinin olanak-

larıyla birlikte ele almak gerekir. Daha 1950'lerde dahi, 1938'lerde başlatılan, 1950'lerde yenilenen onca atılıma karşın Baudelaire çizgisinin sürdürülmesi ve Tanpınar, Dıranas aracılığıyla belki de en görkemli ürünlerinin verilmesi, bir anlayışın aşılmasının onun doğal tükenimiyle olabileceğini gösteren çarpıcı örneklerdir. Dolayısıyla Yahya Kemal'in kendisini yenilemesi belki bir olanak ama, mutlaka onun karşılaması gereken bir zorunluluk değildi.

Türkçede yazılan şiirin kuramsal çözümlemeler, tartışmalar, irdelemelerle beslenmemesi, şiirin dile özgü olanaklardan ve yerli bir felsefe ihtiyacından doğmaması, dışardan aktarılması Yahya Kemal'in durumunu hem daha ağırlaştırmış hem de daha kalıcı bir hale getirmiştir. Kalıcılık aynı tavrın, bütün kısıtlamalarıyla Türk şiirinin her evresinde görülmesidir. Aktarmacılık ve felsefe eksikliği şiirin büyük engeli olmuştur. Şurası unutulmamalıdır ki, bir düşünsel ihtiyaç, hem de şair tarafından biçimlendirildiği, ifade edildiği ölçüde şiir demektir. Henüz o noktaya, Yahya Kemal'in öldüğü 1950'ler sonunda gelmemiştik.

Dolayısıyla şunu rahatlıkla iddia etmek mümkündür: Yahya Kemal, şiiri bir dil sorunsalı olarak algılarken, onu dönüşen bir dünyanın ifade aracı olarak geliştirirken tümüyle modern-dir. Onu bir kez modern olarak koyduktan sonra ardından gelen kuşakları da içkinlik boyutunu görmezden gelmeden Yahya Kemal'den çıkmışlardır diye görmek yanlış olmasa gerektir. Fakat, böylesi bir yargının ağırlığını hafifletmek için hiç değilse, modernizmi tek parça (monoblok) bir şey olarak görmeyip, dönemlere bölerek Yahya Kemal'e 'borçluluğu' iki noktada, Baudelaire çizgisinde ve yeni bir dil ve imge sistemi kurulmasında dondurmak gerekir.

Nihayet şu noktaya da dikkat edilmelidir: Herhangi bir dilin ürettiği şiirin bir bağlamdan ötekine geçmesi, bir imge dizgesini bir başkasıyla aşmak demektir. Bu, o imgeyi oluşturan dilsel ulamın dönüştürülmesi anlamına gelir ve böylesi bir açılımın da birçok farklı düzleme sıçramış bir dizi ögesi söz konusudur. Dilde oluşacak değişimler, toplumsal yapıdaki farklı-

laşmalar, herhangi bir teknolojik yeni düzey bu olguyu hazırlar.

Türkçe, Yahya Kemal'in şiirini kurduğu sırada, kesinlikle bir 'devrim' olarak ancak 'o' dizgenin oluşturulmasına ve temellendirilmesine olanak vermiştir. Yahya Kemal'in bir yenilik anlamına gelen o şiiri, yukarda andığım çeşitli ögelerin getirip dayattığı bir bileşkedir. O nedenle, şiirin dönüştürülerek bir başka yörüngeye oturtulması gene benzeri bir dizi farklı oluşumu gereksiniyordu ki, daha sonraki onyıllar düşünülürse, öyle de olmuştur. Fakat, 1910'ların koşullarında daha ötesini düşünmek daha farklı bir şeyi istemek demektir; yani, çoğu kez rastlantı olan ve ancak daha yeterli bir açıklama bulunamadığı için, 'harika çocukluk' denilen bir tür sıçramayı bir ön koşula dönüştürmek, böylece onu bir tür gerekircilikle algılamak ve zorunlu durum ya da koşul olarak düşünmektir.

Eğer örneğin Rimbaud bu bağlamda ele alınıyorsa o takdirde Yahya Kemal'in aynı şeyi kendi dilinde gerçekleştirememiş olması en azından ya Rimbaud kadar yetenekli olmamasıyla (!) açıklanabilir, ya da o zaman her ozanın aynı yeteneğe sahip olarak, aynı anlama gelecek atılımı yapması bir zorunluluğa dönüştürülür. İki varsayım ya da önerme de kabul edilemeyeceğinden, sorunu Yahya Kemal'i üreten koşulların çerçevesi içinde algılamaktan öte yapacak bir şey yoktur; doğrusu da odur.

8.

Bu bağlamda Yahya Kemal'in modernliğini ulusçuluk ekseni etrafında ve iki büyük noktada toplayarak değerlendirmek ve tartışmak olanaklıdır:

1) Soyut tarih düşüncesinin ve gerçekliğinin dönüştürülerek yeniden üretilmesi ve bu yoldan giderek *ulusal kimlik/benlik* düşüncesinin temellendirilmesi.

2) Dilin, ulusal kimliğin en önemli aracı olarak görülmesi ve bu anlamda tüm olanaklarıyla yerleşik hale getirilecek bir dilin kurulması ve yaşatılması.

Bu çerçeve, yüzyılın başında ortaya çıkmış modern(ist) hareketlerin bir uzantısı, daha doğru bir değişle bir boyutu ve ögesi olan ulusçulukla derinden etkileşen ve eklemlenen bir özellik göstermektedir. Nitekim, Yahya Kemal'in, dil-edebiyat düzleminde gerçekleştirdiği bu atılım ve onu hazırlayan çabası bu şairin Jön Türkler'le ve onların modern yaklaşımlarıyla birlikte düşünülmelidir. Abdullah Cevdet'le bu derecede yakın ilişki kurmuş birisinin olguculuk düşüncesine sırtını dönmesi, ona kayıtsız ve ondan habersiz kalması olanaksızdı. Aynı şekilde Albert Sorel'in, oradan giderek, aydınlanma ve ulusçuluk düşüncelerinin, ulus devlet kavramının en önde gelen isimlerinden olan Renan'ı ne kadar yakından tanıdığını biliyoruz.[34]

Öyleyse ulusal bir dil kurulması ve bunun bir söylev ögesi haline getirilmesinde Yahya Kemal'in, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl kavramlarından beslendiği tartışmanın ötesindedir. Bu, büyük ve yeni bir kapının açılması demek olmuştur.

Burada akıllara Yahya Kemal'in çağdaşı, günceli başka isimler gelebilir. Yahya Kemal'in kısa sayılmayacak ömrü birkaç şeye birden tanıklık etmiştir ve bu nedenle de görkemli sayılabilir. 1903-12 arası belli. Kendi ülkesinde ve dilindeyse örneğin uzun bir süreyi, öldüğünde kendisine bir de gazel armağan ettiği Abdülhak Hamit'le birlikte yaşamıştır. O'nun önü tıkalı serüvenini, 'şairi azam'ın nasıl aşıldığını gözlemlemek, görmek fırsatını bulmuştur. Gene 1950'lerin sonuna değin Türkçe şiirin birkaç kez el değiştirdiğini, kimlik değişimleri yaşadığını izlemiştir. Bu olgu, Yahya Kemal'in kendisine ait çizginin kırılma noktalarını ve o arada da sürekliliğini göstermesi açısından ilginçtir. En azından şu sonucu çıkarmamıza olanak sağlamaktadır: O'nun çabası belli bir dönemle bağlı kalmayacak kertede önemli ve nesneldir. Kısacası, Abdülhak Hamit'in öznelliği ve verili bir çerçeve içindeki yenilikçiliğiyle karşılaştırılamaz. Olsa olsa, Yahya Kemal'in de çok etkilendiği Namık Kemal gerçeğine benzetilebilir.

Bu aşamada en önemli isim hiç kuşkusuz Ahmet Haşim'dir. O da kendi bağlamını ve kısıtlamalarını, kendi zamanını belli ölçülerde aşmış ve onun ötesine geçebilmiştir. Fakat, ge-

rek kısa bir yaşam sürmesi gerekse edimini belli bir şiir ötesi düşünsellikle bir arada görüp yoğurmaması, ister istemez onu çok önemli fakat bir de "ardıl" bir şair konumuna yerleştirmiştir. Gene de, çabasının Yahya Kemal'le kesiştiği noktalarda kazandığı kalıcılık onun da uzun erimli bir belleğe aktarılmasına olanak vermiştir.[35] Hatta, az sonra değineceğim özne-nesne çatışmasında Yahya Kemal'in daha sonra geldiği nesne düzlemine hiç çıkmadığı için yenilikçi çizgisini daha saf bir biçimde ve daha uzun bir süre korumuştur.

Bu durumda Yahya Kemal'i erken modernizmin etkinliğini öteki dönemlere de aktaran en güçlü ismi olarak görmekte ve nitelendirmekte hiç sakınca yoktur ve bu yargıyı ulusçuluk bağlamında tanımlamak doğabilecek tüm tartışmaları ve yanlış anlamaları önleyecektir.

"Yahya Kemal modernizmini nerede ve ne zaman tartışılır, en azından kendi üstüne kapanır bir konuma taşımıştır?" sorusunu gelen bölümde tartışmak daha doğru olacaktır. Gene, izleyen bölümlerin irdeleyerek temellendireceği bir başka olgu, buraya değin alttan alta, gizliden gizliye duyurulan ve ancak dikkatli okurun gözüne çarpmış olan bir başka noktadır: Dikkat edilirse, Yahya Kemal'in 1910'larda başlattığı harekete 'modernist' denilmedi. Sürekli olarak 'modern' diye nitelendirildi bu yaklaşım. Çünkü, modernizmle modern arasında oldukça önemli ve güçlü bir fark vardır ve Yahya Kemal'in eleştirilmesinde de, bu olguların birbirine karıştırılmasının önemli rolü vardır: Yahya Kemal *modern* bir şairdi ama *modernist* değildi. O nedenle Yahya Kemal hiçbir zaman *avangardist* de olmadı; fakat, edebiyat yaşamının en önemli bölümünde, yani yüzyıl başında şiirde kimsenin kalkışmadığını başarırken, Türk şiiri 1940 açılımlarına geçtiği sırada bu kez dönüp *'eski şiirin rüzgârıyle'* yazarken *avangart* oldu.

Öyleyse artık, burada bütün bu kavramları kuşbakışı bir bakışla da olsa ele alabilir ve tartışabiliriz.

9.

Modernizmi en çok eleştiren ve ona karşı yeni bir 'yapı' öneren son dönemdeki felsefecilerin en önemlilerinden ve belki de en önde geleni Lyotard'dır denilebilir. Gerçekten de, Lyotard, başlangıçta yalnızca bir saptama yaparak yazdığı bir raporun yol açtığı büyük tartışmanın dışa vurduğu gereksinimi dikkatle değerlendirmiş ve biraz da koşullanarak, hem modernizmi dizgesel bir biçimde tartışmaya başlamış hem de postmodernizmin vaftiz babası olmuştur. Büyük tartışmanın öteki kutbunu oluşturan Habermas ise sanki başından sonuna kadar modernizmi onun eleştirilmesine ve aşılmasını öneren düşüncelere izin vermeyen bir düşünür gibi algılanmıştır. Oysa, ikisinin ortasında bir yerde kalan Richard Rorty'nin de vurguladığı gibi tartışma her iki düşünce adamını da aşmış, son derecede katı bir noktaya ulaşmıştır. Öyle ki, birisi ne söylese öteki tarafından kendi tercihinin ve bakış açısının değer yargılarıyla, daha başlangıçta tanımlanmış olarak okunacaktır.

Rorty'nin bu değerlendirmesini anımsamamızın en önemli gerekçesi, modernizmin asıl dizgesel eleştirisinin bana göre Habermas'ta bulunmasıdır. Habermas, yukarda da değindiğimiz makalesinde[36] modernlik (modernity) ve kültürel ve toplumsal modernleştirme (modernization) arasındaki temel farklara özellikle Aydınlanma (*Enlightment*) Projesi çevresinde kalarak değinir. Bunu yaparken de, gene daha önce andığımız Raymond Williams'ın makalesinde olduğu üzere modern kavramından, onun ele alınış ve temellendiriliş biçiminden yola çıkar. Aslında oldukça çok sık başvurulmuş bir yöntemdir bu. Çünkü bu kavramlar arasındaki fark yeterince bilinmeden yapılan değerlendirmeler yalnızca bizim kültürel çevrenimizde değil, Batı'da da bir dizi sorunun doğmasına yol açmıştır.

Habermas, çok net bir biçimde modern kavramının tarihini 12. yüzyıla kadar geriletmektedir. 17 yüzyılın sonunda ise insanlar artık kendilerini açık açık modern diye tanımlamakta ve 'eskillerle' (*ancients*) aralarında ciddi kavgalara tutuşmaktadırlar: *Quarelle des Ancients et des Moderns.* Fakat, sözcüğün kavra-

ma dönüşmesinin daha da eski olduğunu biliyoruz. Roma döneminde Hıristiyanlaşanlar kendilerini modern, ötekileri de pagan olarak nitelendiriyorlardı.

Sorun aslında bu saptamaların çok ötesindedir. Çünkü, eğer Poggioli'yle bakacak olursak her dönemin bir moderni vardır. O kadar ki, bu kavramın alımlanması birisi *hümanistik*, öteki *romantik* olmak üzere iki temel eksende gelişir. İlk değerlendirme eskilliğe (*antiquity*) klasiğin işlevini yükler ve onu örnek bir dönem olarak görür, modernliği ise bir yenidendoğuş ya da eskil veya klasik olanın yenilenmesi (*restoration*) olarak beller. Romantik yaklaşımda ise yeni ve modern bir yenidendoğuş olmaktan öte bir doğuştur; ayrıca da işlevi yenileme değil, bugünün ve geleceğin inşasıdır. Bu eylem geçmişin temelleri üstünde değil, zamanın kalıntıları üstünde gerçekleştirilecektir.[37]

Bu çaba, bu anlayış, Habermas'a göre kendisini 19. yüzyılın ortalarında biçimlendirmeye başlasa da bir estetik anlayışla bütünleşerek ortaya çıkması, Dada'cıların, Cafe Voltaire 'hareketinden' ve gerçeküstücülükten sonradır. Dadacıların girişimleriyle başlayan estetik modernlik çeşitli tavırlarla ama özellikle de zamanın giderek değişen algılanışında kendisini bulur. Zamanın avangart algılanışı mutlaka onun tarihdışı (*ahistorical*) bir değerlendirmeyle ele alındığı anlamına gelmez. Bu yaklaşım daha çok tarih içindeki yanlış normatiflik denilebilecek şeye yöneliktir. Belki öyle olduğu için zamana direnen şey 'klasik' olarak nitelendirilmiştir.

Modernliğin klasikle, geçmişle doğrudan bir ilişkisi vardır. Ama gücü ve yetkesi klasiğin bağrında taşıdığı güçten kaynaklanmaz. Tersine, modern, modern olduğu için bir süre sonra klasik olarak nitelendirilecektir. (Hb/5,6)

Aynı kaygılarla, Poggioli de bu olgulara değinir ve eskilerle (*ancients*) modernler arasında 'yeni' konusunda, onu algılayış biçiminde önemli bir farklılık olmadığını saptar. Fark, onu değerlendirme biçimindedir. Eskiler yeniyi en fazlasında göreli bir değer olarak bilirken, modernler, onu bir 'mutlak' olarak bellerler (AG/214).

Öyleyse, modernin sürekli, kalıcı, her dönemde görülebilen, yaşanan belli bir ulam olduğunu daha ileri gitmeden burada saptamakta yarar var. Üstelik bu olgu, başlangıçta kendisini geçmişle etkileşime sokarak üretmiştir. Dolayısıyla modernin klasikle bitmeyen bir ilintisi söz konusudur. Sorun, doğal gibi görünen bu gelişmenin nerede ve hangi koşullar altında dizgeli bir yapılanmaya dönüştüğünü saptamaktır.

Habermas bu noktayı çok berrak bir biçimde Aydınlanma düşüncesine bakarak saptamaktadır. Modernlik düşüncesinin Avrupa sanatının gelişimine bağlı olarak ortaya çıktığını söyledikten sonra, kendisinin 'modernlik projesi' diye adlandırdığı edimin de sanatın üstünde yoğunlaşmaya başlamamızdan sonra ortaya çıktığını vurgular. Bu gelişmeyi açıklayabilmek için Weber'e sıçrar ve onun bir çözümlemesini çıkış noktası olarak alır. Weber, kültürel modernliği din ve metafizikle ifade edilen asli aklın, bilim, ahlak ve sanat olmak üzere üç bağımsız alana bölünmesiyle tanımlamaktadır. Böylesi bir bölünme başlangıçta zorunludur; çünkü yaşanan gelişmeler karşısında din ve metafizik, birer dışavurum alanı olarak yetersiz kalmıştır. Ne var ki, bir süre sonra bu üç alan bir bütünün iç etkileşime de sahip parçaları olmaktan çıkmış, her birisi bir uzmanlık alanı haline gelmiş ve birbirlerinden kesinlikle kopmuşlardır. Öylelikle de uzmanların kültürü ile geniş halk kitlesi arasındaki kopukluk gitgide büyümüştür. Habermas'a göre, bu durumun işlemesiyle günlük yaşam dünyası daha da yoksullaşacaktır (Hb/8). Oysa, 18. yüzyılda ortaya çıkan Fransız, Aydınlanma felsefecileri belli bir bilişimsel ahlaktan, bilimden ve sanattan söz açmışlar ama, onları bağımsızlaştırma çabasına girmedikleri gibi, tersine, günlük yaşamın varsıllaşması amacıyla önermişlerdir.

Bu açılım, birçok düşünürün vurguladığı gibi, doğal bir etkinlik olan modernin, zaman içinde bir ideolojiye, hatta kanonik bir 'doksa' anlamına gelen, yetkeci ve baskıcı bir anlayışa doğru gitmesidir. Modern, öylelikle *modernizm*'e doğru açılmıştır. Modernizm de kısa sürede, koyulaşıp katılaşmış, görünür görünmez yasalarının dışına çıkılması olanaksız bir dizgeye dönüşmüştür. Modernizmin bir dizgeye ve ideolojiye dönüş-

mesinin ardından da onun zamana yayılan ve farklı coğrafyalarda temellendirilmesine de olanak veren edimi, yani *modernleştirme* (*modernization*) doğmuştur. Kuşkusuz, bu yönden bakılırsa, *modernlik*'in de (*modernity*) ancak bir 'durum' olduğunu söyleyebiliriz. Herhangi bir zaman parçasında, herhangi bir coğrafyada yaşanan göreli bir durumdur, modernlik.

Modernizmin dizgeli bir yapı olmaya başlamasından sonra ve Habermas'ın dile getirdiği ve yukarda değindiğimiz eleştirilerinin yapısallık kazanmasından bu yana modern sanat acaba nereye varmıştır? Ya da, modern sanatın sonunda böylesine eleştirileceği bir noktaya gelirken geçirdiği evrelerde yaşadığı ana ögeler nelerdir?

Bunların başında, ileride de ele alacağımız bir kavram olan, sanatın insansızlaşması gelmektedir. Sanatın, bir uzmanlık ve bilişim edimi olarak görülmesinden sonraki üretimi hemen tümüyle içine dönük olmuştur. Daha yüzyılın başında ortaya çıkarılan ve bir ölçüde Mallarmé tarafından da desteklenen 'sanat için sanat' yaklaşımı, modernist sanatın temel kaygısı ve ana yönsemesi olmuştur. Hangi üretim alanı olursa olsun, sanatın giderek bir boşluğa indirgenmesi ve hiçlikten üretilmek istenmesiyle biçim her geçen gün biraz daha önem kazanmıştır. Sonunda Beckett tiyatrosunun sözcükten arınmış metnine, Amerikan resminin, renk, leke, çizgiden soyutlanarak boşluğa dönüşmüş görselliğine ulaşılmıştır. Herhangi bir gerçekliğin 'anlatılması' bir yana sanat yapıtı kendisini dahi değilleyen bir noktada oluşmaya başlamıştır.

Amerikan modernizminin kurucu babası sayılabilecek eleştirmen Greenberg'in büyük bir soğukkanlılıkla vurguladığı ve sonuna kadar savunduğu temel yaklaşımı, modernizmin özünü bir tek noktada arıyordu: Bir disiplinin kimliğini belirleyen (karekteristik) yöntemlerinin disiplinin kendisini eleştirmede kullanılması. Greenberg'in çıkış noktası da belliydi: Kant, mantığı mantığın en uç noktasına gitmek için kullandı. Kant'ın ayıklamasından sonra mantığın elinde kalanlar, ona daha güvenlikli bir kalıt bıraktı. Ne var ki, modernizmin eleştirelliğiyle Aydınlanma'nın eleştirelliğini birbirine karıştırmamak gerekir.

Aydınlanma dışardan bakıyordu, Modernizm ise içinden bakarak, eleştiriyi yaşayarak eleştirmektedir her şeyi ve kendisini.[38]

Greenberg'in bu ödün vermez tutumu, yukarda değindiğimiz sonucun başlangıç noktalarından birisidir. Greenberg, bu konudaki tavrını önemli ölçüde 1930'larda Troçki'nin yazdıklarını okuyarak geliştirmiştir ve ilk çabalarından birisi akademizme karşı çıkmak olmuştur.[39] Ne var ki, Greenberg aynı tutumunu, biraz da Benjamin ve Adorno'nun yaklaşımlarından güç alarak sanat yapıtının gerek toplumsallaştırılmasına, gerekse onun gündelik ve sıradan olanla birleştirilmesine karşı da göstermiştir. Özellikle kiçe karşı takındığı tutumda modernist sanatın bir telos olduğunu savunmuş, burjuva kültürünün ürettiği tüm değerler sistemine karşı sanatın bir dokunulmazlık zırhı giymesini önermiştir. Sanat yapıtı ona göre yalnızca kendisinde sonlu olmalıdır ve dışardan gelecek her türlü gündelik etkiyi ve ögeyi dışlamalıdır.[40]

Popüler ögelerin, yapıtın ve anlayışın dışında bırakılması ve gene sanatın bir erek konumuna yükseltilmesiyle, kuşkusuz önemli bir bölünme yaşanacaktı: Yüksek sanat-alçak sanat. Toplumsallığın giderek dışlanmasıyla birlikte modernist sanat bir tür metafiziğe ve gizemselliğe doğru itilmiş, kendisini 'oradan' ifade etmeye başlamıştır. Temel sorunsallar da her geçen gün biraz daha dar bir alana sıkışmaya başlamıştır. Bütün bir modernist edim, Thierry de Duve'ün saptadığı gibi, sonunda 'güzel nedir?' sorusundan çıkarak 'sanat yapıtı nedir?'e dönüşmüştür.

Bu daralma, bu iç içe geçiş sonucunda sanat yapıtı bir 'şeyleştirme' (*reification*) düzlemi olmuştur. Dilin, resimsel ögenin içine kapanarak ve içine doğru patlayarak oluşturduğu bu düzlem daha 'steril' bir yapıtın üretilmesine yol açmış, olanak vermiştir. Yalnız sanat yapıtı değil, bir bütün olarak sanat kavramının kendisi de başlangıçta onun için biçilen 'telos' niteliğini artık bir aşkınlık aşamasına eriştirmiş, orada da, kimi düşünürlere göre bitimini' ilan etmiştir. Kuşkusuz, bu ele alışın ardında Hegelyen bir boyut olduğu kadar, Kantçı bir metafiziğin izlerini görmek ve irdelemeyi oralardan başlatmak gerekir.

Her ne kadar özellikle Kant'ın 'Aydınlanma Nedir?' başlıklı yazısı, içinde yaşadığımız dönemin ve bilinç yapısının oluşmasına önemli katkılarda bulunmuş ve bir izlek oluşturmuşsa da, modernist sanatın gelişmesini iki temel olgudan ayırarak ele almak olanaksızdır. Bunlardan ilki, modernizmin kapitalizmle olan ilişkisi, öteki, modernizmin sanatsal düzlemdeki yansımalarının belli bir siyasal zihniyetle bütünleşmesi.

Perry Anderson, Marshall Bermann'ın kitabını eleştirdiği yazısında bu olgulara değinerek modernizmin üç temel esas üstüne oturduğunu vurgulamaktadır. Toplumsal devrime olan yakınlığı, aristokratik akademizme karşı çıkışı ve ikinci sanayi devriminin teknolojileriyle kurduğu bağ. Bu çerçeve içinde modernizm, yarı aristokratik bir yönetim düzeni, yarı sanayileşmiş kapitalist bir ekonomi, yarı doğmuş ya da hiç doğmamış bir işçi hareketinden oluşan üç düzlemin kesişim noktasında ortaya çıkmıştır.[41] Sistemin bu dayanaklar üstüne oturmasına karşın bağrında taşıdığı büyük savlar ve temel özlemler, bir yandan onu büyük bir düşselliğin (ütopyanın) içine itmiş, öte yandan da ereklerin gerçekleştirilmesi için erk kullanımının meşruiyetini getirmiştir. Erk, modernizmi bir ideoloji olarak benimsemiş elitin elinde bulundurulacaktır. Elitin onu toplumun geri kalan kısmına 'onların adına' ve 'onlar için' kullanmasına göz yumulacaktır. Zaten, daha Fransız Devrimi'nin hemen başından itibaren ve Batılı kartezyen sistemin temel değer yargılarının oluşturulduğu dönemlerde bu türden meşruiyetlerin zeminleri biraz da bilinçsiz olarak hazırlanmıştır. 'İkili karşıtlıkların' birisinden yana tavır takınan ve ötekini dışlayan anlayış, daha sonra Foucault, Derrida tarafından eleştirileceği güne gelene kadar modernizmin siyasal-toplumsal tüm adımlarını atmıştır. Bu adımların arkasındaki güvence baskı ve dışlayıcılıktır.

Baskı ve dışlayıcılık, modernizmin içinde yalnızca bir siyasal yönelim olarak belirmez. Kuşkusuz öyledir ve siyasal sistemin bir baskı mekanizmasıyla bütünleşmesi, bu mekanizmanın güçlü bir dizeğe (hiyerarşiye) dayanması işin özünü oluşturur. Ne var ki, asıl sorun merkezi yetkenin varlığında değil, onun

nasıl ve hangi amacı ele geçirmek için kullanıldığıdır. Modernizm, iki büyük 'anlayışı' pozitivizmi ve onun hem başlangıcı hem de sonucu olarak görülen determinizmi bu çıkışının odak noktası olarak ilan etmiştir. Pozitivizmin ardında durduğu Akıl, zaten gücünü daha başlangıçta Weberyen bir mantıktan almaktadır. Öylelikle de Aklın egemenliğini kurma ve onun belirleyici gücünün sınırlarını alabildiğine genişletme çabası olarak modernizm, temel ereklerini toplumsal dönüştürüm olarak saptadıktan sonra günlük yaşamın estetizasyonuna da, öteki atılımlar düzeyinde önem vermeye başlamıştır.

Günlük yaşamın estetizasyonu, beraberinde yalnızca kentsel alanın yeniden ve bir örnek doğrultusunda düzenlenmesini değil,[42] bireysel alanın 'taranmasını' da getirmiş, hatta bunu belli kesimler için kullanılabilir bir 'hak' olarak saptamıştır. Birörnekleşmeye doğru giden, birleşmeyi hedefleyen bu çaba içinde 'geçici' olandan daha başka bir şeye yönelen bir mantığı aramak doğru olmasa gerektir. Tam da bu nedenden ötürü birleşmelerin ve birörnekleşmelerin, yukarıda da değindiğim üzere ikili karşıtlıklar kavramının üstüne oturması doğaldır. Ne var ki, modernizmin büyük geleneği kendi içinden türemiş bir anlayışla iç içe geçmiş durumdadır. Bir tür 'öz tahrip' olarak algılanabilecek bu çaba, sonunda estetik modernizmin birbirine eklemlenen yeni atılımlarını, ama bir arada tümünün gelip dayandığı büyük Çıkmazı oluşturur.

Burada Çıkmaz kavramının bir tür olumsuzluk yüklendiğini ya da içerdiğini sanmamak gerekir. Tersine, Çıkmaz, modernizmin varoluş ve varlık nedenleri arasında en önemli işlevi üstlenmiş kavramların başındadır. Çünkü, bir kurtuluş reçetesi olarak hazırlanan ve önerilen modernizm estetik alana sıçradığında, öteki alanlarda olduğu üzere kendisini ancak önbelirlenmiş amaçların elde edilmesine yönelik bir etkinlik olarak tanımlayabilirdi. Modernist sanatçıların hemen tümünün, sanatı bir Malzeme sorunu olarak kavrayıp, onu çözümlemeyi, soyutlamayı ve yeniden kurmayı erek edinmiş yaklaşımlarını çılgınca bir tutkuya dönüştürmeleri boşuna değildir. Fakat, Lyotard'ın daha önce de andığım saptamasını anımsarsak bu bü-

yük edimi gerçeğin yokluğuna dönük kabul içinde algılayan modernist sanatçı vardığı sonda bitmeyecek, oradan başlayacaktı. Octavio Paz'ın, modernizmi 'kendisine karşı bir gelenek' diye tanımlaması herhalde ancak bu değerlendirmeden sonradır. Bu bağlamda postmodernizmi dahi modernist bi edim olarak algılamakta bir sakınca olmasa gerektir.[43]

Modernizmin bu baskıcı tutumu belli bir noktada billurlaşır: Birey artık kendisini bir boşluğa atılmış saymakta ve dışsal zamanın içsel zamandan çok daha büyük bir hızla aktığını algılamaktadır. İki hız arasındaki farkı yakalayamayacağını bilmesi onun ya kayıtsız koşulsuz teslim olmasını ya da dışındaki dünyayı tartışmadan kabullenmesini getirir ki, onun da bir tutsaklık olmadığını söylemek mümkün değildir. Bunun bir sonucu olarak modernist zihniyet kendisine önerileni yakalayamayacağı, dolayısıyla da müphem bir sıradanlığa düşeceği korkusuyla, onu yenilenerek aşmak sancısı arasında bunalmaktır.[44] Modernist bilincin bitmek tükenmek bilmeyen bunalımı buradan doğar. Bu bunalımdan çıkmak için bir yol bulma, ister istemez bireyi yeniden, ne olursa olsun bir başlangıcı, gerçek olmasa dahi gerçekmiş gibi benimsemeye, onu bir kurtuluş olarak görmeye iter. Öylelikle modernist yenilik ve modernist estetizasyonun artan baskısı meşruiyet sınırlarını büyütecektir.

Yeniliği aramak her zaman savrulmaları getirmiştir. Fakat yeninin bir amaç ve bulunması zorunlu bir 'kıta' olması durumunda savrulma da bir seçime dönüşür. Yerleşik olanın içinde kendisine bir yaşam hakkı tanınmayacağını bilen, onu benimsemesinin artık olanaksızlaştığını anlayan birey, kendisini özgürleştirmenin yolu olarak modernizmin mantığıyla özdeşleşmeyi, hatta modernizmin mantığını doğrudan doğruya kendisinin üretmesini görür.[45] Böyle bir şey, kişinin karşı çıktığıyla özdeşleşmesi anlamına gelir. Son derecede görkemli fakat bir o kadar da sancılı bir girişimdir. Bu nedenle Kuspit, modernliği 'yenileşmenin umutsuz ve sonu gelmez girişimi'[46] olarak tanımlamakta da haklıdır. Gerçi bu girişimi 'çürümeye, yozlaşmaya bir karşı çıkış' olarak nitelendirir ve tanımlar fakat, asıl can alıcı değerlendirmesini de sona saklar: "Bunu başaracak

herhangi birisinin bulunabileceği de o kadar kesin değildir!"

Sanatın biçim ve ifade olanaklarına yönelik bu modernist açılım sanatçının benliği, kimliği ve bilinciyle birlikte ele alınınca çok farklı ve ilginç bir noktaya ulaşmaktadır. Tanımlamaya çalıştığım sanat anlayışı, bu benliğin içinde bulunduğu somut çevreden ayrı düşünülemez. Kısaca, kent ya da kentsel çevre diye belirtilebilecek bu yeni 'alan' yeni bir sanatçı kimliği de oluşturmuştur. Ne var ki, metropolün ve sınırladığı mekânın ürettiği sanat yapıtının ve onu yaratan bilincin bu arka planı, arka plan dediğim şeyin niteliği gözden geçirilmeksizin, sözünü ettiğim oluşumun anlaşılması olanaksızdır.

10.

Bu, kaygılı fakat bir türlü vazgeçilmeyen girişim kendi yolunu açar ve yüzyılın başındaki sanatçıları birer sürgüne dönüştürür. Sürgün ne kertede bilinçli, ne ölçüde bilinçsizce yaşanan bir durumdur sorusu elbette tartışmayı ele alış biçimine bağlıdır, ama, gene de 'göç' kavramının modernin oluşumuna hem de yukarıda değinilen bağlamda çok büyük katkıda bulunduğu da tartışmasız bir gerçektir.

Kent, hatta *metropolis* kavramının, anlayışının gelişmesi, bireyi yutmaya başlaması, bir yandan onunla özdeşleşme çabası içinde bulunan fakat yer değiştirmekten hoşlanmayan, ya da onu ayrımsayamamış bireyi 'gezgine' (*flaneur*) dönüştürürken, bir yandan da çok daha büyük savrulmaların kapısını aralamaktadır. Çünkü, gezgin daha 19. yüzyılın ortasında doğmuş bir tiptir ve büyük bir 'rahatsızlığın' simgesi değildir. Aksine, bir bütünleşme arayışının, bir alımlama çabasının simgesi olabilir. Oysa, yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan ve savaşlarla belirlenen, ulus devletlerle bütünleşen gelişme, yazarın, sanatçının göçünü, yer değiştirme olarak yaşamasa bile 'fiili bir durum' olarak yaşamasına yol açmıştır. İmparatorlukların parçalanırken, yeni 'devletlerin' sınırlarının koyulması, pasaport uygulamalarının ortaya çıkması, ister istemez kişinin, 'durduğu

yerde' kimlik değiştirmesini getirmiştir.[47] Belki inanmadığı bir yeni 'ulusal' tanımın içine hapsedilmesi, belki bir sınırın ötesinde, ötekinin berisinde kalması sanatçının benliği, bilinçaltı ve 'duruşuyla' ilgili yeni bir dizi sancıyı doğurmuştur. Öylelikle de köksüz, kozmopolit bir bilinç durumuyla bu bilincin koptuğu yerel, ulusal gelenekler arasındaki çatışma tam da modernizmin birkaç boyutunun, aşamasının, özelliğinin doğduğu noktalardan birisidir denilebilir.[48] Çünkü, metropolisin, daha önceki yerleşim birimlerinden ayrılan en önemli farkı son derecede karmaşık, birbirine bağlı birimlerin birbirine eklemlenmesinden doğan bir örgüden oluşmasıdır. Bu, üretilen yapıtın da hem birden çok alandan beslenmesine yol açacak, hem de giderek karmaşıklaşmasına dönük bir atılım olacaktır.

Metropolün girift ilişkiler ağı ve onu hazırlayan etmenler artık yapıtın dokusunu bozan ve yeniden kuran bir zorlayıcı ögeye dönüşecektir. Üstelik, "köksüz, modernist sürgünler, bir kez anavatanın rahatlığından, koşullandırıcılığından arındıktan sonra, gelip ulaştıkları, göçüp kondukları metropoliste kendilerini de kapsayan gizli tümleşik mantıkları fark ederek onları hazırlayan tarihsel mirasa yepyeni, çözümlemeci bir bakışla yaklaşmışlardır."[49] Buradaki anahtar sözcüğün 'tümleşik' olduğunu ayrıca vurgulamaya sanırım gerek yoktur. Bu yüzden "kent, (modernist) öykünün kahramanları önünde hem umutsuzluk dolu olarak fakat bir o kadar da baştan çıkarıcı bir biçimde yayılan görüntüdür. Onları hem koruyan hem de ağır bir baskının altında tutan bir odadır; hem tanıdık, bilinen ve bilinebilen hem de gizemli bir yabancılığı ve düşleri bağrında taşıyan yerdir."[50] Öyleyse yapıt da bu gerilimin yaşandığı düzlemden başka bir şey olmayacaktır.

Modernizmin yüzyılın sonunda büyük serüvenini yaşadıktan sonra gelip dayandığı yer ise gene bu kavramın bağrında tuttuğu çelişkilerin açığa çıkmasından başka bir şey olmasa gerektir. Tümleşiğin karmaşasıyla, yapıtın arındırılmışlığı arasındaki gerilim, bir *telos*'un, nasıl ve ancak bir *pathos*'u yaşamak pahasına kurulabileceğini göstermektedir. İkincisi, Eagleton,

Golden'dan bir alıntı yaparak modernistlerin hiçbir zaman daha yerel bir sanata doğru açılan, ulusal bir kültürün psikolojik belirleyiciliğinin etkisi altında iğdiş edilmediklerini vurgulamaktadır. Tersine, bu tür ilgilerini ve etkilenimlerini dışarıya, yabana yönlendirmişler, elde ettiklerini Joyce, Pound, Eliot'ın yaptığı gibi, ana dilin Oedipal kısıtlamalarından, heyecan verici, melankolik bir özgürleşme tutkusu içinde bütün bir kültürler ağının üstüne yaymışlardır.

Bu noktayı, az önce Williams'tan yaptığımız alıntıyı anımsayarak biraz daha geliştirecek olursak karşımıza ilginç bir iç çelişki daha çıkacaktır.

Williams, neredeyse çılgın bir özgürleşme tutkusundan söz ederken ve onun hızla bir kozmopolitleşmeye doğru savrulduğunu dile getirirken, Eagleton, tarihsel mirasın daha farklı bir açıdan, bu kez metropolün karmaşası içinden bakılarak ele alındığı söylüyor. Her iki yargı, birbirlerini ortadan kaldıran iki kutup değildir. Modernizmin belki de en çarpıcı yanlarından birisi, gerçekten de, o sıfatla tanımlanan birçok sanatçının yapıtında (bu, özellikle Pound ve Eliot'ta böyledir) neredeyse kültürler arası bir bireşimi, kültür tahripleriyle kurmaya kalkışmış olmasıdır. Bu yaklaşım kendisini modernist anlayışın gelişimindeki her aşamada gösterir. Geçmişin birikimine dokunmak, ama onu unutup tümüyle yeni bir şey kurmak modernizmin alt bilincinde sakladığı yenilik kaygısının en çok dışa vurulduğu noktadır.

Bu olgu, beraberinde birçok başka soruyu getirmiştir. O soruların en çok sorulanı, bizi başladığımız noktaya götürecektir: Kim moderndir, kim modernist? İşte, Craig Owens'in, allegori kavramı etrafında kalarak yaptığı çözümleme, tartışmayı yeniden o ayrıma taşımaktadır. Owens, Baudelaire'in 'Modern Yaşamın Ressamı'[51] başlıklı yazısında modernliği (*modernity*) "bir yanıyla geçişimli, uçucu, geçici, rastlantısal, öte yanıyla da yerinden kıpırdatılamayan, ebedi sanat" olarak tanımladığına değinir. Baudelaire'in bu tanımı tesadüfi değildir. Çünkü, Benjamin, yaptığı çözümlemede onun gidip gelip gravürcü Meyron'un yapıtına takıldığını söyler. Meyron'un, Paris'i konu alan

gravürlerinde eskille modern üst üste çakıştırılmıştır. Baudelaire bu yapıtlara tutkundur. Nedeni de geçmişle bugün, belki de gelecek arasında bir yerde askıdadır. Bu yaklaşım, Owens'a göre bir allegoridir. Geçmişin *yerine* bir başka şeyin ikame edilmesidir. Bu da Baudelaire düşünülünce bir tür çelişkidir, çünkü, ürettiği modern sanat kuramı özünde modernliğin eskillikle olan etkileşiminin üstüne oturmuştur. Gene de, 1895'te yazdığı bir yazıda Jules Lemaitre'in, 'özellikle Baudelaireyen' olanı, "iki tepki biçiminin, yani geçmişle bugünün sürekli olarak bir arada tutulması" diye tanımlamaktadır. Claudel, Baudelaire'in, İkinci Cumhuriyet'teki bir gazetecinin üslubuyla Racine'in üslubunu bağdaştırdığını ve bir arada tutarak kendi üslubu haline getirdiğini söylemektedir. Kısacası, Baudelaire, bir sürekli gel-git halindedir.[52]

Bu tutumun 'aynen' Eliot'ta görülmediğini kimse söyleyemez. O da ikili bir çabanın derinlerine dalmıştır. Bir yandan bugünün büyük karmaşasının ışığında ve merceği altında bakarak dünün belleğini ve bilincini deşmekte, bir şeylerin yitirilip yitirilmediğini sormaktadır (bu nedenle, Eliot'un Baudelaire üstüne yazmış olması son derece tutarlıdır), bir yandan da son derecede klasisit bir yaklaşımı kurarak kendisini modernlerin başında bir yere yerleştirmektedir.

Pound'un tutumu biraz daha serttir. O, biçim olarak da moderndir. Bu nedenle de bütüncüllüğü, onu modernist diye algılamamıza olanak verecek bir noktada billurlaşmıştır. Gene de, geçmişe gidip gelmesi, kültürler arasındaki ortak noktaları bulmaya çalışması, örneği Baudelaire'de görülen bir çıkışın uzantısı gibidir.

Artık şu söylenebilir: Modern belki bir 'tavır'dır, bir bilinç aşamasıdır. Fakat modernizm bir ideolojidir. Modernliği ise bir 'durum' olarak tanımlamakta sakınca olmasa gerektir. Modernizmi, modernleştiriciden, bu yüzden de doktriner bir yaklaşımdan ayrı düşünmemek gerekir. Her ikisini bağlayan ortak doku ise, kapitalistleşmedir. Onun açılımları, birikimi, yönlendiriciliği olmaksızın, modern, yalnızca sorgulayıcı, irdelemeci bir atılım olarak kalacaktır. Elbette her modernin geçmişe dö-

nük bir sancısı olacaktır, her modern geçmişi bugünün yakın merceği altında büyüterek görmeye çalışacaktır. Modern, yitirilmiş zamana yakılmış bir ağıttır, her vakit. Bu yüzden dokunaklı, kırılgan ve duyarlıdır. Oysa, modernistin gücü biraz da katılığından ve ödün vermezliğinden kaynaklanır. Her modern, geçmişi yapıtının içinde taşımaya ne kertede tutkuluysa modernist de onu unutmaya o derecede yatkındır. Bu durumda 'Neoklasisizm' modernin. doğallıkla, kaçınılmaz yazgısı olacaktır, öyle kalacaktır. Arkadan gelen daha katı, kesin bir tavır alışın sıkıştırmasıyla da Geçmiş (büyük harfle yazılan Geçmiş) her modernin sığınağıdır. Modern bir büyük 'anlamak' çabasıyken, modernizm, tabii ki, bir anlaşılma çabasıdır. Modernizmde madde yoktur, buluşlar, icatlar vardır; oysa modern, iç değişimini yakalayamayacak ölçüde maddeyle bütünleşmiştir. Modern, belleği zamanın tasallutundan *kurtarmaya* çalışırken (çünkü, özellikle farklılığını ve yeniliğini vurgulayacaktır), modernist, zamanın aşıldığı bir büyük unutuşun, sonunda kendi üstüne kapanacak olanaksızlığını gerçeklemeye çalışmaktadır. (Çünkü, yeniye kök biçimde karşıdır.) Öyle olunca da elbette modern anımsayacak, modernist kendisini dahi unutacaktır.

Bu, tam da Yahya Kemal'in içine oturduğu bağlam değil midir?

II

This thing, that had a code and not a core,
Hath set acquaintance where might be affections
And nothing now
Disturbeth his reflections
E. Pound

1.

Modernizmin en ciddi sorunlarından birisi özne-nesne çatışmasıdır. Son yılların bu konudaki etkili görüşlerinden Alain Touraine'in belli ki çok etkilendiği ve gerçekten o görkemli kitabın[53] yazarı Taylor'un geliştirdiği çözümlemelerden sonra, bu paradigmanın en temel sorunsalının bir özne yaratmak olduğunu biliyoruz. Ne var ki özne olgusu, modernizm içinde ana çatlamaların ortaya çıktığı, temel çatışmaların yaşandığı bir düzlemi de oluşturmaktadır.

Modernizm elbette benlik/kimlik bilinci yaratma çabası içinde bu girişimini ilkin bireyin kendisini algılaması ve tanımlaması olarak ifade edilebilecek 'özne' kavramını geliştirerek somutlaştırmak istemiştir. Buna zorlanmıştır. Kaldı ki, Kant'ın *'aydınlanma nedir'* sorusuna verdiği ve daha sonra Foucault tarafından sarsılacak olan yanıt da bu noktada düğümlenmiştir.

Tabii, o yanıta bağlı olarak sürdürülen çeşitli akıl yürütmelerden sonra olsun, modernizmi toplumsal-siyasal bir paradigmaya dönüştürme çabalarından sonra olsun, özne kavramı ulusallık kavramıyla bütünleşmiş, giderek ulusal kimliğin öznenin

yerine ikame edildiği bir döneme ulaşılmıştır. Bu, modernizmin en çok tıkandığı, kendi kendisini yadsıdığı ve o arada da bireyi yok saydığı, özne kavram ve olgusundan uzaklaşıp onu 'nesne'leştirdiği dönemdir.

Modernizmin pozitivizimle iç içe geçmiş, yüzünü kesinlikle geleceğe dönmüş, tarihi, bugün-gelecek ekseninde ele aldığı, bellek kavramını yok saydığı anımsanırsa nesne/leştirme/yle nereye varmak istediği ya da vardığı görülebilir.

Modernizmin iki temel gerçeklik düzlemi olagelmiştir: Her şeyin fizik yasalara ve mekaniğe indirgendiği, nesnel 'dir-dır' (*is*) düzlemi, göreli öznelliğin yer aldığı fakat daha çok 'olması gerekir' (*ought to be*) denilen bireysel duyumun ve vicdanın da birörnekleştirildiği düzlem.[54]

Postmodernliğin başarısını belki de bütün bu hegemonik çizgiye 'geçmişte neydi/nasıldı?' (*what was*) sorusunu getirebilmesinde aramak gerekir. Böylelikle sanırım ilk kez yaklaşık 150 yıllık bir zincir kırılmış ve insan bilinci geriye bakmak, geleceğini ordan çıkarmak konumuna erişmiştir. Elbette, tersinden bakarak modernizmi belleğin yeniden yorumlandığı, zaman kavramının uzamla birlikte bu bağlamda yeniden ele alındığı bir dönem diye görmek de olanaklıdır ama, işlevsellik ve etkinlik düzeyinde paradigmatik boyut öndedir.

Bu oluşum her anlamdaki açılımı kapsayacak derecede de geniştir ve örneğin 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak 20. yüzyılın ilk çeyreğini derinden etkileyecek, Baudelaire'in öncülüğünü, babalığını yaptığı Verlaine-Rimbaud ekseni bir yandan, Mallarmé ekseni öteki yandan ve nihayet Apollinaire ekseni bir başka yandan bugün içinde bulunduğumuz özne-nesne çatışmasının altyapısını hazırlayacaktır.

Yahya Kemal böyle bir çizgide nerededir? sorusunun ilk yanıtını önceki bölümde vermiştim. Y. Kemal'in 'teknik' araştırmasının, irdeleme ve sorgulamasının ötesinde yapmaya çalıştıkları ve yaptıkları ise tam da bu noktada düğümlenmektedir: Yahya Kemal, belli bir evren-insan görüşünden kalkarak yeni bir evren-insan anlayışı oluşturmaya çalışmış, o arada da geçmişin yükünü bir tür gelecek potansiyeli gibi görmüştür. Ziya

Gökalp'in bir 'naziresine' karşı 'irticalen' söylediği ve neredeyse 'darbı mesel' halini almış olan *kökü mazide olan atiyim* anlayışı bu niyetini somutlaştırır. Değindiğim 'ses' arayışı da büyük özleminin başlangıç noktasını imler. Fakat, acaba burada modernizm açısından bakılınca bir çelişki yok mudur? Yani, modernizmin sert, yalnızca geleceğe yüzünü dönmüş niteliği ve o doğrultudaki arayışı bu yaklaşımla ciddi bir yara almamakta mıdır?

Kuşkusuz almaktadır. Yahya Kemal de bu nedenle 19. yüzyıl ikinci yarısı *modernliğiyle* belirlenen bir ozandır ve gene bu nedenle o hattın ötesine geçmemiştir. Baudelaire çizgisinde kalmasının açıklaması da buradadır; çünkü, *Sartre* bu noktada Baudelaire'e yönelik değerlendirmesiyle neredeyse Yahya Kemal'in konumunu açıklamaktadır: *Geçmiş, ona, varlık ile varoluş arasındaki olanaksız bileşimin imgesini vermektedir. Geçmişim ben demektir. Ama bu ben kesindir. Altı yıl, on yıl önce yaptığım şey, yapılmış olarak kalır hep...Baudelaire bilincli geçmiş olmayı seçmiştir... Değer geçmişindir. Çünkü geçmiş vardır. Şimdiki anın bir güzelliği ya da iyiliği varsa...bunları geçmişten ödünç almasındadır. ('Kökü mazide olan atiyim' değişini bir kez daha anımsayalım.)"*[55]

İşte Rimbaud'lu sorunun ilk yanıtı budur. İkincisi, bu tartışma biraz daha genişletilirse, ki öyle yapacağız, o taktirde Yahya Kemal'in *modernlik* çizgisinin kendisini besleyen damarlardan nerelerde koptuğunu ve neden bir 'ufuk' ve 'enginlik' arayışı içine sürüklenmişken geriye çekildiğini göreceğiz.

2.

Yahya Kemal'in ilk dönem şiirlerinde gerçekten sarsıcı bir 'engin' kavramı vardır. Şair, enginlik kavramını bir ruh durumu olarak görmekten çok adını koyamadığı birkaç olgunun kesişme düzlemi olarak tanımlamaktadır. Orhan Koçak'ın bir yazısında dikkat çektiği[56] ve Yahya Kemal'in gerçekten birçok şiirinin neredeyse 'leitmotivi' olarak öne çıkan *ağrı* sözcüğünü ben bu bağlamda ele almak gerektiği kanısındayım.

Ağrı, bana öyle geliyor ki, Yahya Kemal'in içinde yaşadığı toplumsal-tarihsel çöküş ve yeniden kuruluş döneminin onda somutlaşmış bir tür *spleen*'idir.

Spleen kavramını boşuna geçirmedim. Bilindiği üzere Baudelaire'in modern edebiyata çıkışı ya da edebiyatı modern bir çizgiye çekişi geniş ölçüde bu kavram aracılığıyladır. Ne var ki, spleen'i, zaman, geçmiş-gelecek ve bellek kavramlarından ayrı düşünmek olanaksızdır. Spleen kavramını Benjamin biraz çetrefil ve belirsiz de olsa önemli noktalara dokunarak tanımlıyor: *"Spleen, tarihsel deneyimin özünden başka bir şey değildir. Bu deneyimin karşısında ilerleme düşüncesini çıkarmak kadar nefret edilesi bir davranış düşünülemez... Önemli olan nokta şairin, spleeni, adına engellemeyi düşündüğü yeninin kendisinin en geniş ölçüde olmak üzere, şairin başkaldırdığı işaretini taşımasıdır."*[57]

Eğer spleenle aralarında doğrudan bir ilişkililik kurarsak, o takdirde yukarıdaki tanıma göre 'ağrı' kavramının, kimi yerlerde geçen 'susuzluk' kavramının Yahya Kemal'in yeniye karşı gizli başkaldırısı olduğunu görmek gerekir.[58]

Bu değerlendirme kesinkes 'zaman' olgusuyla ilintilendirilmelidir; çünkü, zaman, modernizmin en çetrefil ve çatışmalı noktasını oluşturur. Zamandan kaçış, zamanın geriye dönüşlü olmasını istemek, geçmişi bugünle bir arada hatta bugünü aşan bir gerçeklik olarak kavramak modernliğin hem de Baudelaire eliyle yaşadığı bir olgudur: *"Baudelaire zamanın akışını duymaktan nefret eder. Akan sanki kendi kanıymış gibi gelir ona: Geçip giden zaman yitik zamandır...."* (S/s. 135-136). Farklı bir yerde de Sartre şu saptamayı yapar: *"Baudelaire'e göre zamanın asal boyutu geçmiştir. Şimdiki zamana anlamını veren odur. Ama bu geçmiş tamamlanmamış bir cisimleniş ya da bugün tanıdığımız nesnelerle yalnızca değer ve güç yönünden eşit nesnelerin cisimlenişten önceki varoluşu demek değildir. Geçmişle zaman arasındaki ilinti, ters yönlü ilerlemelidir; A. Comte'a göre üsttekinin alttakini belirleyişi ve açıklayışı gibi, eski yeniyi belirlemekte ve açıklamaktadır. İlerleme kavramının zorunlu kıldığı erekçilik Baudelaire'de ortadan kalkar: Başaşağı edilir."* (B/s. 133)

Sanırım bu bakış açısı hem modernizmin 'ilerlemeci' ve erke dayalı, olguculuğu benimsemiş boyutu karşısında Baudelai-

re'in tutumunu ortaya çıkarır hem de Yahya Kemal'in geçmiş-gelecek ya da bugün çizgisini hangi bağlamda ve nasıl bir uslamlamayla kavradığını gösterir.

3.

Peki, zamanın bu algılanışı Yahya Kemal'i tarihsel gerçeklik karşısında acaba nereye itmektedir sorusunu iki aşamalı olarak değerlendirelim.

İlkin, Tanpınar, onun sanatının bütün hususiyetinin, aradığı 'bir çeşit tarihi rasyonalizm peşinde' olduğunu söylüyor ve devam ediyor: "*Ziya Gökalp'in fikirlerini tadil etmekle kalan bir sistemin sahibi gibiydi. Hakikatte ise, hareket noktası olan tarih fikriyle ondan da ayrılıyordu.*" (YK/s.41). Bu değerlendirme genellikle doğrudur. Çünkü, ilk karşılaşmalarında, Dr. Nazım tarafından tanıştırıldıklarında Yahya Kemal, Paris'ten dostuna 'müfrit Türkçülüğü bıraktığını' söylemiştir. İkincisi, buna rağmen Ziya Gökalp'le çok yakın bir dostluğu sürdürmüştür. Öte yanda, Tanpınar'ın, tarih konusundaki karşılaştırmasını da 'yerindedir' diye görmek gerekiyor. Çünkü, Gökalp daha sonra *Parla*'nın parlak çalışmasında gösterdiği üzere Comte-Durkheim çizgisini çekerken tarihin olgucu dönüştürümüne belli bir ağırlık vermiş, oysa Yahya Kemal herhalde tarihin felsefi ve öznel algılamalarına daha açık kalmıştır.

Özellikle son dönemlerde yapılan çalışmalarda toplumbilim, modernizmin iki büyük yatağa açıldığını, bir bölümün 'sorgulamak' ve 'sınamakla' yetinirken ve yalnızca soru sorarken, öteki kanadın daha çok model tanımlamaya çalıştığını görüyoruz. Bu değerlendirme içinde belki birinci eğilime büyük çıkmayı Weber'in ötekine de Durkheim'in yaptığını söyleyebiliriz. Öyleyse Yahya Kemal yukarıdaki ele alışımla Weberyen diye görülebilirken Gökalp'in Durkhemci çizgisi büsbütün kesinlik ve ağırlık kazanmaktadır. Bu doğrultu, Kemal'in bellek-zaman karşılaştırmalarına yönelmesi sonucunu, belki de onun iradesi dışında, doğurmuştur.

4.

Burada, dönemin bu konular çerçevesindeki tartışmalarında adı çok anılan ve Yahya Kemal'in de derece derece ilişkilendirildiği bir isme Bergson'a sıçrama zorunluluğu çıkıyor karşımıza. O'nun geliştirdiği 'duree' (zaman) tanımının Türk şiirini ve düşüncesini özellikle bir noktada derinden etkilediğini biliyoruz: O tanımla geliştirilen zamansallığın bellek dışı anımsama kavramıyla getirdiği yenileme ve ferahlık duygusu... Nitekim bu açılım 1950'lere dek sürmüştür. Özellikle Tanpınar-Diranas ekseninde ve maddenin öznel algılanışıyla biçimlenen bu şiirsel yönlenme kimilerine göre köklerini Yahya Kemal'de bulur. Acaba öyle midir, yoksa Yahya Kemal çok daha farklı bir konumda mıdır?

Böyle bir yargının temelinde kuşkusuz özne-öznellik ilişkisinin önemli bir ağırlığı vardır.

5.

Yahya Kemal'in kendi estirdiği rüzgârın gücüyle sarsılması ve evreni ve içinde yaşadığı tarihselliği algılayışının yarattığı 'ağrı' (Baudelaire'de spleen), Benjamin'in tanımlamasıyla bir *'içsel yaşam'* kavramında tanımını bulur ve somutlaşır: *"Baudelaire, spleen'de '**vie anterieure**' de (abç/hbk) hakiki tarihsel deneyimin dağılmış parçalarını elinde tutarken..."* diyerek, Benjamin, 'bungunun' iki boyutunu boydan boya katetmektedir: İlkin bu olgunun içsellikle, giderek öznellikle ilintilerini kurmaktadır. İkincisi ve belki de daha çarpıcı olanı, soyut ve bellek-bilinç-kimlik dışı soyut tarih düşüncesinden, tarihselcilikten, onun bireyde katılaşan, donan yanma ışık düşürmektedir: *"...dağılmış parçalarını elinde tutarken..."*

Sanırım üstünde tartıştığımız sorunu bundan daha kapsamlı olarak açıklayacak bir öneri ve akıl yürütme geliştirmek güçtür. Bununla sanatçının öznel üretiminin nesnelliğine de

göndermede bulunulmaktadır ve aynı zamanda da şu ikinci katmana geçişin temel taşları döşenmektedir: Acaba 'durum' Bergson'da nasıl bir görüntü sunmaktadır? *"Bergson, duree tanımında tarihe çok daha yabancılaşmıştır. 'Metafizikçi Bergson ölümü ört bas eder.' Bergson'un duree'sinde ölümün dışlanması bu kavramı tarihsel (ve tarih öncesi) bir düzen karşısında ayrıksı bir konuma getirir... İçinden ölümün ayıklandığı duree, bir süslemenin o kötü sonsuzluğunu taşır.* ***Gelenek dışlanmıştır*** *(abç/hbk). Bu konumuyla durée de, deneyimin ariyet giysisiyle hava atan bir yaşantıdır. Buna karşılık spleen, yaşantıyı bütün çıplaklığıyla sergiler."* (P/s.206)

Bana kalırsa bu olağanüstü açıklama ve yorum, Yahya Kemal'in geliştirdiği ölüm-sonsuzluk-rindlik (ki, Tanpınar bu kavrama Yahya Kemal'in modernden klasiğe, bugünden düne geçişinde çok büyük sorumluluk ağırlıkları yükler,) olgusunun yerli yerine oturmasında önemli bir katkıda bulunmaktadır ve gene aynı nedenlerle (üzülerek söylemeliyim) Tanpınar-Dıranas çizgisinin, yapaylığını demesem bile, 'kartonsuluğunu' açıklamaktadır.

Gerçekten de, gene aynı alıntı Yahya Kemal'in geleneğe verdiği önem nedeniyle yaşadığı büyük geriye dönüşü de temellendirmeye yetmektedir.

Geriye dönüş derken bunu herhangi bir daraltıcı anlamda kullanmıyorum, doğallıkla. Aksine, onun büyük gelenek eklemlenmesi çabasını ve bireşim hırsını vurgulamaya çalışıyorum. O arada her geriye dönüşün bellekle kurduğu-yaşadığı ilişkinin Yahya Kemal'in çabası etrafında daha da ağırlık kazandığını öne sürüyorum.

Yahya Kemal'de zaman olgusu yalnızca geriye dönüş ve geçmişin aşamalı olarak algılanması gibi görülmemelidir. Benjamin'in 'spleen' tanımlamasını yaparken de değindiği üzere, *zamanın nesnelleştirilmesidir*, sorun: *"Dakikalar insanı kar taneleri gibi örter. Bu zaman tıpkı* ***memoire involuntaire****'inki gibi, tarihin dışında bir zamandır. Ama, spleen'de* ***zaman, aşırı duyarlı bir biçimde algılanır*** *(abç/hbk); her saniye bilinci, şokunu karşılamaya hazır olarak bulur."* (P/s.205)

Buradan bakılırsa, gerçekten de, Yahya Kemal'de zamanın

'tarih ötesi' olduğunu kabul etmek gerekir. Gene de, tarihi zamanın içinden algılayarak okuduğuna tanıklık edecek birçok dizesi vardır. Tam da burada, ilginç bir anıştırmanın altını çizmek gerekir: Varşova'dayken yazdığı ve Tanburi Cemil'den söz ettiği '*Kar Musikileri*' isimli şiirinde, zamanın 'ergimişliğine' ve hatta 'zamansızlığına-ötelenmişliğine' göndermede bulunurken '*bin yıl sürecek kar sesidir bu*' deyişi, herhalde boşuna olmadığı gibi basit bir rastlantı da değildir. (Aynı şekilde, Dıranas'ın '*Kar*' şiirini yazması da ilginçtir.)

Yahya Kemal'in zamanla kurduğu ilişki bugünden geçmişe ve tekrar geçmişten bugüne yönelik ve geçişlidir. Zamanın çizgiselliğini ve yalnızca ileriye dönük olduğunu kabul ettiğini gösteren herhalde bir tek dizesini bulmak olanaklı değildir. Geçmiş-bugün tartışmasına bakarak bunu, bu kez de belli bir doğrultudaki çizgisellik olarak görmemek gerekir. Çünkü asıl sorun geçişliliktir.

Nitekim bu yüzden Yahya Kemal'de geçmiş daima imgeseldir ve belli bir imle vurgulanır. Benjamin, Baudelaire'de geçmişe ait imlerle yüklenmiş özel anlamları ve ağırlıkları anımsayarak yaptığı çözümlemeyle, bu 'sancılı' bireyliğin ve bilincin topografyasını ilginç sonuçlar üreterek deşmektedir: "'*Correspondance' anımsamanın verileridir. Bunlar tarihsel olmayıp, tarih öncesinin verileridir.* ***Bayram günlerini büyük ve önemli kılan, daha önceki bir yaşamla karşılaşmadır*** *(abç/hbk).*" (P/s.203). Bu olgu, bayram günleri olgusu, herhalde Baudelaire'de, Yahya Kemal'deki kadar büyük değildir ve bu tespitle bu eğilimin şairde geçmişe saplanıp kalmak ya da onu donuk bir dinsel-ulusal temellendirmeyle kavrama olmadığını yerli yerine oturtabiliyoruz.

6.

Bu kavrama, varlıkla varoluş arasındaki evrensel, o ölçüde de bireysel ve sınırlı çelişkinin algılanmasıyla başlar. Dinsellik, tarihsellik, zaman gibi olgular bir çerçeve içinde yerlerini alır-

lar. Bir başka değişle Yahya Kemal'de zamanın tarihsellik içinden algılanması nasıl geçişimliyse, aynı şekilde zaman-tarihsellik çizgisinin varlıkla olan etkileşimi de aynı derecede geçişimlidir. Fakat, gene de de bu tartışmada varlık-varoluş sorunlarının önceliğinden söz etmek mümkün. Bunu da doğal karşılamak gerekiyor. Çünkü, Yahya Kemal'in dönemi de, nesnel bilinci de bu algılamayı tersine çevirecek bir öznellik taşımıyordu. Onun gözlemlenebilmesi için Nâzım Hikmet'in ve Berkeley şiirinin gelmesini beklemek gerekecektir.

Yahya Kemal böylelikle nesnenin uzamdan çok, zaman içinde algılanmasını özlemektedir. Bu, varoluşunu belli bir 'dünyaya (boşluğa) atılmışlık' hissi içinde ele almasına, kavramasına yol açmaktadır. Yahya Kemal'in 'bu bitmeyen susuzluk' dediği şey, başından sonuna kadar benliğini belli bir trajiğin içinden algılamasından kaynaklanır. Öyle olduğu gibi, Yahya Kemal'in o uslamlamasıyla birlikte doğan belli bir çelişkisi de vardır. İçinde yaşadığı düzlemin mekân olmaktan önce zaman olduğunu ayrımsamasıyla birlikte geçiciliği aşacak bir kalıcılık arayışı içine girer. Kalıcılık yalnızca somuta göndermez onu. Tersine, Yahya Kemal soyutun içindeki yokoluşta görür kalıcılığı. Çünkü, gerçeklik uzamsal olmaktan çıkıp zamansala dönüşünce, ister istemez boşluğun gücü duyulmaya başlar.

Eğer doğayla ayrı bir ilintisi olmasaydı ve doğayı belli gerçekliklerin üstüne çıkarabilip, onların yerine ikame edebilseydi, belli ki, bu sıkıntısını aşabileceği gibi romantizmin eteklerinde dolaşan bir şair de olacaktı. Oysa, Türk edebiyatında belki öyle görünmemesine karşın Yahya Kemal'in elini hiç değmediği, dokunmadığı tek açılım romantizmdir.

Yahya Kemal neredeyse doğaya inanmayan bir şairdir. Onu görmezden gelir. (Doğayı içeren şiirler yazmış olması bu gerçeği değiştirmez.) Zaman zaman üstüne yürüdüğü deniz bile doğanın ötesinde bir anlama bürünerek çıkar ortaya. Deniz, insanal, somut ve değişken, zamansal bir 'bireşim'dir.[59] Doğanın kendi gerçekliği Yahya Kemal'e yabancıdır.

Kuşkusuz bir Baudelaire gibi kentli şairi de değildir. Kentlerin karmaşası, yığınsallığı, değişkenliği Yahya Kemal'in şiirin-

de hiçbir zaman yer almaz. Mimariye, Türk edebiyatında ilk kez eğilen kişi olma özelliğini korur. Onun bilincindedir de. Hatta, böylelikle modernizmin kapısını araladığını da duyumsatır çevresine. Zaten, bütün bir bakış açısıyla 'yeni' ve farklı olduğu hissedilmekte, o da bunu ayrıca vurgulamaktadır. Ama, bunların hiç birisi Yahya Kemal'in teker teker üzerine gittiği olgulardan değildir. Bir kere uzamla ilişki kurmuş, o bağlamda anlam ve gerçeklik kazanmış hiçbir şey onu ilgilendirmez.

Mimarlık da Yahya Kemal'de nesneye ve uzama yönelik bir gerçeklik değildir. Mimarlık belli bir *'tarihsel zaman'* sorunsalıdır. Çünkü, mimari yapıt bir dönemin duyarlılığını, bilincini yansıttığı gibi, geleceğe hemen hiç değişmeden aktarılacak, görselliği nedeniyle en çok algılanacak, herkes tarafından izlenebildiği için ortak bilinçaltına en yoğun katkıda bulunacak sanatsal üretimdir. Dolayısıyla geçmişin ya da bugünün mimarisi etrafında dolaşmak, tarihselliğin somutunu hızla soyuta doğru aşmaktır ve tarihselciliğin pozitivizminden sıyrılabilmektir.

İkincisi, Yahya Kemal, varlığın öznelliğine (kendisi *'enfüsi'* diyor) inanmıştır. Öznellik düşüncesi onu somutun bağlamından sürekli olarak uzak tutar. Değişkenliğin içindeki bir değişmezin bulunması ve *imgeleştirilmesi* Yahya Kemal'in belki de en büyük sancısıdır.

Böylelikle, nesnenin içselleştirildiği bir döneme gelir. Bu bir ergime aşamasıdır. Sartre'ın gene Baudelaire için yaptığı tanımlama onun için de geçerlidir: *"Kendisi yaratmak ister kendisini...İç dünyasının yükselişini nesnelleştirmek isteyişi gibi, başkalarının gözünde görünüşü olan şu nesneyi de, onu kendi özgür bir tasarısı yaparak iç dünyasına aktarmaya çalışmıştır."* (B/s.49) Bu, özgürlükle tam tersi bir duygu ya da konum arasında yaşanan sürekli bir çelişki ve gel-gittir. Ama şurası muhakkaktır ki, Yahya Kemal içselleştirme sürecini maddeden ve uzamdan soyutlanarak yaşamaktadır.

Fakat, elbette hiçbir şey bu kadar yalın ve basit değildir; çünkü, Türk edebiyatına yansımış olan bilincin ardında yer alan temel yönelimler böylesi bir algılayışın dışına taşmaktadır. Batini bir çizginin egemenliğinde biçimlenen bu algılama, tersi-

ne, soyutun dahi somutlanışını ve onun varlıktan-yokluğa giderken ikinci bir varlık âlemine çekildiğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla, Yahya Kemal'in yaşadığı boşluk duygusu ise, galiba yerleşik olana karşı duyduğu derin tiksintinin bir uzantısıdır.

7.

Nitekim, Charles Taylor bu bağlamda yaptığı değerlendirmelerde, Baudelaire'in kesinkes doğaya sırtını dönmüş ve kendisini kentselliğin içinde eritmiş ya da oraya hapsetmiş olduğunu vurgular ve bunu onun romantizme olan büyük uzaklığına bağlar. Aynı şekilde, romantizmin getirdiği doğallıkla özdeşleşme, sıradan olanla özdeşleşmedir ki, bu da ortalama (*mediocre*) olana yönelme anlamını taşır.[60] Oysa, sanatın tanımsal özelliklerini düşünürsek doğal olanın çıplaklığı ve basitliği de anlaşılacaktır. Öyleyse, yapıntı doğadan daha yüksek bir şeydir. Baudelaire, modern tavrını bu noktada çok açık biçimde ortaya koyar. Kent kavramı neredeyse onunla bütünleşmiştir.

Hatta, Sartre sorunu bir adım daha öteye götürür ve doğal gerçekliklerin de Baudelaire için anlam taşımadıklarını söyler.

Aynı özellikler Yahya Kemal'de de görülebilir. O nedenle şu şaşırtıcı noktaya işaret etmek gerekiyor: Sanılmaktadır ki, Yahya Kemal, kent olgusuyla öteki şairlerden daha az ilgilenmiştir. Oysa bu düşünce doğru değildir; çünkü, yukarda da değindiğim gibi, Yahya Kemal, kimi kavramları ve olguları şiirinin 'doğrudan' malzemesi yapmaz; ondan özenle kaçınır. Fakat, 'onlar' şiirde vardır ve örneğin mimarlık böyle bir özelliğe sahiptir. Aynı şekilde Yahya Kemal'in kentle kurduğu ilişki de iki nedenden ötürü sancılıdır: Düzyazıları okunduğu zaman kent 'gerçeği' üstünde ne kadar düşündüğü görülür. (Kaldı ki, İstanbul Belediyesi'nde bir 'görevi' de olmuştur.)

İkincisi, Baudelaire ve dönemiyle kent bağlamında özdeşleşmiş bir kavram olan '*gezgincilik*' (flaneur) Yahya Kemal'e oldukça uygundur.

Benjamin'i okumuş olanlar flaneur'ün iki özelliğini yakalayacaklardır. İlkin, bu kişiler yalnızca imge toplamak için ve zaman geçirmek (öldürmek) amacıyla kentte 'salına salına' dolaşırlar. İkincisi, asıl ilginç olanı budur, her kentin 'flaneur'ü farklıdır. Londra'nın, Berlin'in ve Paris'in gezginleri farklı kişilik özellikleri gösterirler: *"Londra'nın kendine özgü bir 'kalabalığın adamı' vardır. Berlin'de 1848 Mart ihtilali öncesinin popüler bir tipi olan işsiz güçsüz Mante, bir ölçüde Londra'daki 'kalabalığın adamı'nın karşılığıdır; Paris'in flaneur'ünün ise bu ikisinin arasında bir noktada yer aldığı söylenebilir."* (P/s.194)

Bu durumda İstanbul'un değil (çünkü, onlar daha çok Sait Faik ve biraz Orhan Kemal'dir; Orhan Veli ise biraz İstanbul'un biraz da Ankara'nın gezginidir), Osmanlı'nın flaneur'ü Yahya Kemal'dir. Düzyazıları okununca açıkca görüldüğü gibi, başkalarının da anlattığına göre Yahya Kemal neredeyse bütün ömrünü 'dolaşmakla' geçirmiştir. (Niye, "Ankara'nın en güzel yanı İstanbul'a dönmesidir" dediği daha iyi anlaşılıyor, çünkü Yahya Kemal, İstanbul'da 'gezen' adamdır.) Boğaz'ın köylerine gider, Teşvikiye'den Beyoğlu'na kadar 'vitrinlere bakarak' yürür (tam bir flaneur davranışı)... Ahmet Hamdi, 'fetih topografyasını' kaç kez keşfettiklerini yazar, kendisi de Yedikule'den Eyüp'e kadar (onca uzun yolu) yürüdüğünü anlatır. Gezginciliğinin birinci davranış özelliği budur!...

İkincisi, belli mekânlara gider. Örneğin Topkapı Sarayı'nı ziyaret eder. Gene bir anıdan anlaşılıyor ki, sık sık konservatuvara gitmekte ve plaklar dinlemektedir. Nitekim bir defasında adeta bir tutku halinde Kömürcü Hafız'ın bir parçasını dinlemek istemiş, bu nedenle konservatuvara neredeyse soluk soluğa varmıştır. Kısacası, gördüğü saygıyı değerlendirir ve mekândan mekâna dolaşır durur ki, İstanbul'u yazmış, onu neredeyse şiirinin belkemiği, odağı yapmıştır. Bu belki kenti ilgisi ölçüsünde ve modernist anlamda yazmadığını fakat modern anlamda onu dışlamadığını da gösterir. Kısacası Yahya Kemal kente duyarlıdır fakat, bir kent şairi değildir. Kent çok özgül bir anlamda ve kent özgüllüğünden özerk bir biçimde yer alır şiirinde. Bütün bunların ötesinde Kemal'in kenti 'yaşadığını'

söylemek gerekir. Böyle bir oluşum ya da 'durum', aynı zamanda, sonsuz olanın anlık olan içinde yakalanması çabasının da bir uzantısıdır. Dolayısıyla, Yahya Kemal kesinlikle bir kent moderni olarak görülebilir. Üstelik de yitik bir belleği deşmeye çabalayan bir kazıcı olarak...

8.

Böylelikle, doğa Yahya Kemal'de ne saltık bir kavram olarak yer alır ne de bir gerçeklik olarak. Onu bilincinin ve yaşamaktan öte 'duyduğunun' (kendisini anlatmak için en çok kullandığı kavramdır, *'duymak...' 'Slav kederini'* duyar, Ses şiirini duyar, denizi duyar...) izleri açıkça ortadadır.

Fakat bu konuda tümüyle yanlış bir kanı vardır: Böylesi bir açıdan ele alınmadığı ve kentin günlük topografyasına hiç ilgi göstermediği için doğayı yücelttiği sanılır. Oysa, Yahya Kemal'de doğa hem, daha önce değindiğimiz gibi, 'insanal' bir anlam, nitelik ve içerik taşır, hem de aşkındır. Doğayı, insanla birlikte ifade etmek, insanı taşımak istediği aşkınlığı vurgulamak, imlemek için, üstelik de 'mahcub' bir ifadeyle ele alır. Fakat sürdürmez, onu ulaşmak istediği noktanın aracı olarak kullandıktan sonra bırakır.

Nitekim, bu nedenle olsa gerektir, Yahya Kemal'de doğa, kendi doğallığı ve görüntüsü içinde değil, geçmişin ve bir tür yüceltimin bir imi olarak ortaya çıkar. Örneğin *"aheste çek kürekleri mehtab uyanmasın"* diye başlayan gazelindeki doğanın çözümlemesini Tanpınar yapmaktadır ve yeteri kadar vurgulayamasa bile değindiği ana nokta, doğa-insan bütünlüğünün bir hesaplaşma ve 'yenileme' çabası içinde ortaya çıkmasıdır. Bu iki nedenden (aşkınlık ve insanallık) ötürü Yahya Kemal'de doğa adeta bir 'uykunun' ya da 'rüyanın' içinden 'okunur.' Örneğin *İstinye* isimli şiirde söylediği

"durgunlaşıp bir ayna kadar parlayan suda
dünya güzel görünürdü resimleşmiş uykuda"

dizelerindeki 'resimleşmiş uyku' kavramı, doğayı doğanın içindeyken dahi onun dışında kalan bir düzeyden ve algıyla ve onu doğuran bir yaklaşımla ele aldığını gösteren son derecede ilginç bir eğilimdir.

Doğu ikonografisinin çok kullanılmış ve çoğul bir simgesi olan ayna tam da bu bağlamda girer Yahya Kemal'in şiirine. Ayna, Yahya Kemal'de varlığın ve varoluşun irdelendiği hemen tüm şiirlerde geçecektir ve nihayet 'rindlik' kavramına uzanan bir yönsemeyle, Neşati'den kalkarak yazdığı şiirde doruğuna ulaşacaktır. Aynı anlayış, *Akşam Musikisi*'nde (*gözlerden uzaklaşınca dünya/bin bir geceden birinde güya/başlar rüya içinde rüya*) ve *Gece*'de de (*gitmiş kaybolmuşuz uzakta/rüya sona ermeden şafakta*) kendisini gösterir.

9.

Bütün bunlar Yahya Kemal'in bugünden düne, dünden bugüne salınan iç gerçekliğinin bir uzantısı olduğu kadar, sanırım onun evren-zaman ikilisini modern bir eğilimle algılamasının da bir dışavurumudur. Çünkü, böylelikle, Baudelaire'in modernliği için yapılmış bir yorumu doğrular gibidir. Touraine, gene Taylor'dan kalkarak Baudelaire'in modernliğini "sonsuzun, anlık, geçici olanda yakalanması" diye tanımlıyordu ki, herhalde Yahya Kemal'de bu duygu daha da baskındır. Nedeni de açıktır: Yahya Kemal, geçici ve anlık olanı da sonsuza iade etmek çabasındadır. Daha doğrusu 'zaten' öyle olduğuna inanır. Anlık olan 'parça', sonsuz olan 'bütün'de eriyecektir.

İstanbul'a da böylesi bir bağlamda sarılır. Çünkü, Baudelaire'in 'sisli, dumanlı, acılarla dolu' Paris'i karşısında İstanbul daha farklı bir imgeyle gelir. Ne var ki, 'o' Paris de, Baudelaire'de kimi zaman ürkütücü bir güzellik kazanır. Bu güzellik Kant'ın anladığı anlamda bir yüceltme duygusunu uyarır. Çünkü, güzellik, bizim bu dünyanın karşısında durup onu temaşa etme (*contemplation*) gücümüze yönelik duygulanımımızdan

koparılamaz. Dolayısıyla, Baudelaire için kötülük, çirkinlik, karmaşık anlamındaki doğallıktan bu gücümüz sayesinde (duygulanım yoluyla yüceltme ya da *vice verse*) kendimizi koparırız. O doğallığı yapay olanla aşarız. Giderek, bu yoldan sanata bir dev işlev ve anlam kazandırılır: Doğayı tashih etmek!...[61]

İmgelem yaratıyı parçalar, ayrıştırır, sonra da kendi koyduğu kurallara göre yeniden birleştirir. Böylelikle doğa 'düzeltilir' ve düzenlenerek yeniden kurulur. Bir başka değişle de, doğa(l olan) çirkindir ama, sanatçının imgesi ona 'dünyaya saçılmış güzellik parçalarını birleştirme' olanağını verir. İşte bu 'birleştirme' eyleminde Rönesans neo-Platonismine doğrudan bir gönderme doğar ve kentsel imge giderek tarihsel/ruhsal bir imgeyle örtüşür, iç içe geçer.

Yahya Kemal'de İstanbul anlayışını bu çerçeve içinde görmek gerekirken bir noktaya daha işaret edelim: Baudelaire'in, 'o' sancılı, bungulu Paris'i karşısında[62] Yahya Kemal'in İstanbul'u sanki 'asude bir ülke' gibi doğar ve görünür. Bu, kimseyi yanıltmamalıdır. Bence, belki sert bir tanımlama olacak ama, bu İstanbul imgesi aslında Yahya Kemal'in içinde yaşadığı çevreyi ve mikro kozmosu bir 'bungunluk' ortamı olarak görmesinin dolayımı gibidir. İstanbul'u bir 'imge' olarak o düzeye çıkardığı zaman, Yahya Kemal, ulaştığı yüceltme duygusuyla aşkınlaşır. Bu, bir yansıtma mekanizmasıdır. Bir başka değişle, Yahya Kemal, gerçek ve yaşayan İstanbul'u anlatmaz. Onu, gerçekliğin tersini vurgulayarak verir. Sanırım bu nokta geliştirilmeye muhtaçtır ve bir Doğu epistemolojisinin uzantısıdır. John Berger'in, Şeker Ahmet Paşa'nın *'Orman'* isimli resminde saptadığı 'yanlış' perspektif olgusu burada da ve bir kez daha devrededir ve tüm etkinliğiyle işlemektedir. Dolayısıyla 'asude' İstanbul imgesiyle Baudelaire Paris'i arasında tam bir tekabüliyet vardır.

Gerçek kendisi olarak, yalın ve çıplak bir biçimde verilmemiş, o dolaysızlığın getirdiği gerilimli trajik ihmal edilmiş, tersine, 'kurmacasal' bir dinginlik, bir metafizik erinç, gerçeğin dolayımı olarak (*substitude*) ve okuru gerçeğin 'sertliğine'

göndericek bir bağlam olarak öne sürülmüştür. Bu anlamda, değil İstanbul'un bir imge ya da metafor olması, 'durum'un, saptadığımız olgunun kendisi bir imge ya da metafordur. Bu nedenle, İstanbul, Yahya Kemal'de doğrudan doğruya bir imgedir.

Bu ele alışın ve anlayışın bir tek adım ötesi, doğanın bir kültür olarak görülmesidir. İşte, Yahya Kemal'i kent bağlamında bir modern yapan tam da budur: Doğanın bir bağlam, dolayım ve kültür olgusu olarak sunulması. İstanbul'un, Osmanlı-Türk tarihiyle birlikte alımlanmasının anlamı da buradadır.

Sanırım, Doğu kültürünü oluşturan belki de en önemli ögelerden birisi, perspektif eksikliğidir. Bu eksiklik, gerçeğin algılanmasında dolayım sorununu doğallıkla ortaya çıkarır. Perspektifin işletilmesiyle birlikte yenidensunum (*representation*), onunla birlikte de yanılsama gündeme gelir. Burada tam bir çelişki vardır. Çünkü perspektif, 'sunulan' görselliği gerçeğe yaklaştırdığı oranda ondan uzaklaştırmakta, gerçeklikle yansılama (taklit, mimesis) arasındaki örüntüyü kaldırarak kurmacanın altını çizmektedir. Doğu kültürü ise, gene aynı 'terslik' mantığı içinde, masalların kurmacasını derinleştirdikçe ve onların düşselliğini koyulttukça, dolayısıyla da saf, çıplak gerçek(lik)ten uzaklaştıkça gerçekliğe yaklaşmaktadır. İmgenin, metaforun bir yazma ögesi olmaktan çıkıp yazının kendisi olması bundandır.[63]

Öyleyse, Yahya Kemal'deki İstanbul olgusunu tümden bu bağlamda, bir masal, dolayısıyla da bir imge ve düşsellik ürünü olarak değerlendirmek olanaklıdır ve gene aynı mantıkla, bu doğrultuda derinleşen, erinci, dinginliği artarak bir 'düş ögesi'ne dönüşen İstanbul, metaforik anlamıyla doğrudan çıplak gerçeğe bir göndermedir.

Kısacası, İstanbul 'kendisinde' değil, imgesinde ve Yahya Kemal'in ona yüklediği anlamda güzeldir. Ne var ki, bu bir 'kaçış' duygusu ve tavrı olmaktan çok, modernist bilincin parçalanmaya tutsak olduğunun ve 'kurtarılması'nın ancak bütünlenerek (inşa edilerek), yeniden kurulup üretilmesiyle mümkün olduğunun anlaşılmasıyla ortaya çıkmış bir çabadır. Yahya Ke-

mal'in bu anlama gelen arayışını tümüyle değerlendirebilmek için burada ruhsallık-güzellik eksenini de görelim...

Oradan Yahya Kemal'in klasiğe geçişini, onun etrafında ördüğü kavramlarla birlikte ele almamız gerekmektedir.

III

If you come this way,
Taking any route, starting from
anywhere,
At any time or at any season,
It would always be the same...
T.S. Eliot

1.

Yahya Kemal'in 'güzel' kavramını algılayışında ve alımlayışında Parnasse okulunun, simgecilerin derin bir etkisi olduğunu tartışmasız kabul etmek gerekir. Her iki okulun, daha çok estetik bir duyum çevresinde geliştirdiği ve (doğal) gerçekliğin özünden zaman zaman kopardığı güzellik anlayışı, Baudelaire'in bu doğrultudaki salınımıyla birleşerek Yahya Kemal'deki çok katmanlı ve karmaşık (*complicated*) açılımı doğurur.

Klasisistlerden romantisistlere kadar uzanan geniş yelpaze Yahya Kemal'i sarar ve sarmalar. Bununla birlikte Yahya Kemal, özellikle Baudelaire'le kurduğu ilişkide güzelin sorunlu bir olgu olduğunu iyice kavramıştır. Bu 'sorun', güzelin, içinde yaşanılan dünyanın dış gerçekliğiyle bireyin iç gerçekliği arasında olduğu kadar, dünyanın içselleştirdiği gerçeklikle de sürekli etkileşmesinden ve tabii çelişmesinden kaynaklanır. Yeni

Platonculuğun temel önermelerinden bilerek ya da bilmeyerek ama, bir bütünlük içinde yararlanır, Yahya Kemal. Üstelik de içinde yaşadığı toplumsallığın güzeli 'kendi ekseni çevresinde' ve geriye dönüşlü olarak vermeye uygun yapısı ondaki güzeli, Baudelaire'in dışavurduğu 'trajiğe yedirilmiş güzel' olmaktan uzak tutmuştur. Öylelikle, Yahya Kemal simgecilerden uzaklaştığı ölçüde simgeci, romantisistlere katılmadığı noktalarda romantisist, klasisizme sırtını döndüğü zaman da onlardan güç alan bir konuma çıkar. O arada da Baudelaire geleneğinin getirdiği biri "*sonrasız ve değişmez, biri de görece koşullu olmak üzere*" iki eksenli güzellik onun şiirinde modern bir ele alış çevresinde temellenir.

Bu konudaki 'ince' çelişkinin ayrımında olmak ve ondan ürkmemek gerekir. Çünkü, Benjamin, modern sanat kuramının Baudelaire'in modernizme ilişkin anlayışının en zayıf halkası olduğunu söyledikten sonra şunu ekler: "*Sanat kuramının işlevinin herhalde antik sanatla hesaplaşmak olması gerekirdi. Oysa Baudelaire hiçbir zaman bu işe kalkışmamıştır.*" (P/s.154). Oysa, ikinci saptamaya göre de, "*antik çağın örnek olma niteliği yapıyla sınırlıdır, (*Baudelaire'in modern sanat kuramına göre*) eserin özü ve esin kaynağı ise modernliğin alanına girer.*" (P/s.153)

Bu çözümleme, bana göre, hem İstanbul konusunda dile getirdiğim ters ilişkiyi bir kez daha ortaya koyuyor hem de, Yahya Kemal'in konumunu berraklaştırıyor. Çünkü, Yahya Kemal, güzeli, geçmişin ördüğü bir çerçeve içinde(n) verirken, aslında bunu yapıtın özüne eklemlemekte ve bir 'tiyatrosallık'la (*theatricality*) sunmaktadır. İşte modernlik o *'yapıtı'*nın ta kendisidir.

Bu husus Türk şiirinde yeterince algılanmamıştır ve Yahya Kemal'in yapıntıya/kurmacaya (*fiction*) dayanarak öne çıkardığı bu tutum, üretken 'yapaylığın' gerçekle bir tutulmasının ötesinde, gerçeğin yerine ikame edilmesini getirmiştir. Yahya Kemal, bugünden geçmişe bakan, ya da geçmişin olgularını bir kurgu etrafında evrensel bir trajiği yakalama amacıyla kullanan şair kimliğinden soyutlanmış, geçmişin içinde kalmış ve adeta geçmişten bugüne (bir tesadüfle) akan birisi olarak görülmüş-

tür.

Oysa, tam da Benjamin'in dediği gibi, 'antik çağın örnek olma niteliği' Y. Kemal'de tümüyle 'yapıyla sınırlı'dır ve bu nedenle bu olguyu modern bir değerlendirmenin içinde irdelemek gerekir.

2.

Güzellik kavramının bu karmaşıklık içinde temellendirilmesi, aslında Yahya Kemal'in onu neo-Platonist bir çizgide algılamasıyla da iç içedir. Çünkü, varlığın bir aşkınlıkla birlikte görülmesi ve şimdide somutlaşmış gerçekliğin bir öte gerçekliğin görüntüsü olması, içerdiği Batınilikle Yahya Kemal'in hem kendi epistemesini 'doğru' ve bütüncül bir tabana yaslamasına olanak vermiş hem de şiirinin iki eksende gelişmesini mümkün kılmıştır.

Yahya Kemal'in epistemesi dediğim şey aslında onun geliştirmeye çalıştığı geçmiş-bugün çizgisinin iç tutarlılığıdır. Bu da güzelin 'sonrasız ve değişmez' yanına doğrudan bir göndermedir. Yahya Kemal, bu anlayışla güzelin tekil ve saltık olmadığını kavramıştır. Bu önemlidir, çünkü güzelin belli bir 'çevre'yle oluşması düşüncesinden yola çıkarak onu mutlaklaştırmaya çalışan tüm akımlardan kendisini ayırmasını ve uzak tutmasını bilmiştir. Güzel, böylelikle onda eril değil dişil bir kavrama dönüşür, üretken olduğu kadar da üretilen bir gerçeklik görüntüsünü kazanır. Yahya Kemal gene bu değerlendirmeyle güzelin imgelemle kurduğu ilişkiyi değer. Çünkü, eğer güzel kendinde sonlu, varlıksal/olgusal bir kavram değil de çoğul ve değişken, o arada da bağıl bir kavramsa, o takdirde imgelem de aşkın bir nitelik taşıma özelliğini yitirir. Çünkü, aşkın imgelemin üreteceği güzellik hem saltık hem de doğallıkla aşkın olacaktır. Oysa, aranan bunun tersidir. O bağlamda güzel, belki insanda başlamayabilir ama mutlaka insanda bitmelidir.

Ayrıca Yahya Kemal'deki madde tanımı da budur denilebilir. Çünkü, hemen hiçbir şiirinde maddenin tekil bir varlık ola-

rak yer almaması, hatta maddeden hiç söz açılmaması ilgincin ötesinde şaşırtıcıdır. Bu da onun, Sartre'ın Baudelaire'i tanımlamak için kullandığı bir ifadeyle söyleyecek olursak *"maddelerin nesnelleşmiş ve katılaşmış düşünceler olduğu fikrine yakınlık duyması"*ndan başka bir şey değildir.

Yalnız burada şu hususa da değinmek gerekir: Böyle bir güzellik anlayışıyla Yahya Kemal, yukarda değindiklerimin dışında acaba salt insana yönelik olarak da herhangi bir şeyi temellendirmeye çalışıyor muydu? Bir başka şekilde sorayım: Güzeli böyle tanımlayarak ve buradan yola çıkarak Yahya Kemal acaba nasıl bir insanı irdeliyordu?

Galiba bu sorunun yanıtını 'deruni' diye vermekte bir sakınca yok. Bir kere, 'deruni' tasavvufun pekiştirdiği bir kavram olarak da, gündelik dilin geliştirdiği ve iyi işlediği bir değim olarak da yerini bulabiliyor. Deruni insan melamiliğin ve batıniliğin yoğunluğunu bir kült olarak değil, belki yalnızca bireysel bir damıtım olarak kendisinde taşıyan insandır. Elbette o kaynaklardan beslenmiştir. Fakat bu, onlarla kendini aşacak ölçüde özdeşleştiği anlamına gelmez. Bu anlamda dünya da onda başlayıp bitmez. Dünya, onu izleyen, temaşa eden bireye yansıdığı kadarıyla ve o ölçüde anlamlıdır. Bu onun dışsal ve asal gerçe(kli)ğini değiştirmez. Ama, dünya bir bilincin sınırlarındadır. Bilincin ötesindeki dünya ise gene ancak bilincin bir uzantısıdır.

Güzel, bu çevrenin bir üst kavramıdır. Bu nedenle de ancak bir erek olabilir. İşte o noktada hem geçmişten, *bir kurmaca bağlamında*, beslenir hem de geleceğe, *bir biçim bağlamında*, önerilebilir.

Bu, güzel kavramının işlenmesindeki gerekliliği de vurgulayan bir açılımdır. Kendisi 'güzel' olmayan bir 'güzel', ancak üzerinde çalışıldıktan ve bir bağlam içine yerleştirildikten sonra bu niteliğe kavuşacaktır. Böyle bir bakış açısı, Yahya Kemal'in imgeye yüklediği anlamları da yerli yerine oturtur. Böylelikle imge de ancak belli bir bağlamı imlemek ve o bağlamda güzeli temellendirebilmek için kullanılan bir öge ve bir araç durumundadır. Dolayısıyla Yahya Kemal şiirinin geçmiş-bugün

ekseni kesinlikle bir bağlam sorun(salı) olarak belirir ve büyür; bu da, ondaki 'geçmiş' kavramının yerini tümden değiştirir. O kadar ki, bu anlamda İslam dahi Yahya Kemal'in ardına düştüğü 'estetizasyon'un bir aracı durumundadır. Nitekim, Hilmi Yavuz, bir yazısında bu noktaya değindikten sonra Yahya Kemal'deki İslam'ı, *"estetize edilmiş bir İslam"*[64] olarak tanımlamaktadır. Kısacası, İslam'ın da, Yahya Kemal'in biçim yönündeki kaygılarını 'gidermekte' kullandığı bir öge olduğunu, dolaylı olarak vurgulamaktadır.

Diğer tüm kavramlar gibi, bu da Yahya Kemal'de ancak 'şiirin içinden' ve böylesi bir değerlendirmeyle yaklaşıldığı zaman ortaya çıkarılarak okunabilmektedir. Gerçekten de Yahya Kemal'in bütün girişimleri, arayışları ve vardığı son/uçlar (şiir) onda, bir tür, 'derin yapının' saklanması çabasının uzantısı gibidir. Yurda döndükten sonraki 'hızlı' girişimleri döneminde şiirin çeşitli sorunsalları etrafında söz alsa da, tartışsa da Yahya Kemal, ilerleyen yıllarda görüşlerini hele kuramsal düzeyde ifade etmeye çalışmaktan bütünbütüne kaçınmıştır.[65] Bu yüzden de Yahya Kemal'de açık ya da kapalı olarak göze çarpan, öne çıkan tüm olgular birer 'dolayım' sorunudur. Güzel de bu anlamda kendisini ifade eder. İşte bu yeterince algılanmadığından şiirindeki İslam ögesi de belli çevreler tarafından saltık değerlerle yazılmış, şiirin *ürettiği* değil, şiirin *üretildiği* bir bağlam olak görülmüştür. Oysa İslam da, tıpkı Lale Devri gibi, tıpkı Osmanlılık gibi, hatta diğerlerinden farklı olsa da tıpkı İstanbul gibi bir yananlamdır. Yahya Kemal'de asıl ağırlık şiire, onun yapısal bütünlüğüne verilmiştir.

Sanıyorum doğrudan doğruya bu nedenle, yani şiirin imlediği ve ürettiği güzelin ve belki o arada da öteki yananlamların mutlaklığını aşmak için Yahya Kemal sürekli olarak *'deruni ahenk'* deyimini kullanır. Fakat burada 'deruni ahenk' kavramını şairin tesadüfi ve salt yapısal bir anlamda kullanmadığını öne sürmek mümkündür. Böylelikle Yahya Kemal, simgecilerden, Mallarmé şiirinden ve anlayışından kaldırdığı bu kavramı kendi temellendirmek istediği yaklaşımın üzerine oturacağı bir taban olarak ele alır: Tümüyle insana bağlanmış, onda ve onun

anlağında sonlanmış bir evren tanımını şiirin yapısallığıyla bütünleştirmek, iç içe geçirmek için bu deyime gider.[66] Eğer burada Yahya Kemal'in *'şiir sözcüklerle yazılır, düşüncelerle değil'* tanımını onca benimsemiş olmasına karşın, bir tek gün şiir yazmaktan söz etmediğini, sürekli olarak şiir *'söylemek'* dediğini ve söyleme ediminin öncesini tanımlamak için de 'duymak' ifadesini kullandığını anımsayacak olursak, her iki kavramın içlerinde taşıdıkları insansallıkla, getirdiğim yorum arasında bir ilinti kurulabilir: Şiir, insana içkin ve ancak onda anlam kazanacak olan 'deruni' bir kılgıdır. Fakat, sonuçta 'mücevher gibi işlenen' sözcüklerden oluşan 'geç, güç ve kıt'[67] söylenen bir şey... Kısacası, Yahya Kemal'de birer 'telos' olarak görülen her şey (İslam, Osmanlılık, İstanbul vd.) aslında, onun, yazdığı şiirin insani ve biraz zorlayarak söylersek esoterik yanını göstermek için hazırladığı büyük kurmacanın birer ögesidir.

Bunu, modern bir algılama olarak görmek gerektiğine daha önce de değinmiştim. Çünkü, böylelikle Yahya Kemal, Türk şiirini ilk kez bir *dolayım*, *bağlam* ve *kurmaca* sorunsalı olarak görmektedir. Verilmiş bir çerçevede kendi üstüne kapanmasını doğuracak biçimde kendisiyle ilgilenmesinden çok, şiirin gerçekliği dönüştürecek bir boyuta tırmanmasına yardımcı olmak diye de tanımlanabilir bu çaba. Böylelikle Yahya Kemal'in Divan edebiyatıyla girdiği büyük çatışma doğar.

Divan edebiyatının, bir *trajiği* yansıttığını bilir Yahya Kemal, fakat o trajik, şiirin ancak birkaç mısraında doğar ve şiirden adeta kopuktur. Daha çok 'darbı mesel' yerine kullanılan birkaç değiş ya da değimdir ve onlarda dahi bütün çaba dilin plastiğinden kaynaklanmıştır. Açılımın böyle gelişmediği şiirlerde dil oyunculuğu son derecede başarılı ve çarpıcı bir düzeye çıkabilir fakat, şiir herhangi bir trajikle bütünleşmediğinden kendisinden dahi koparak boşluğa düşer. Oysa Yahya Kemal, şimdi her şeyin tanığı olan ve trajiği birden çok alanda yakalayabilen, belli bir ruhsallığı ya da 'ruh durumunu' ve algılamayı yoğurabilen bir şiire ulaşmaya çalışmaktadır. Bunu yaparken de kalıcı olmak kaygısını ve beklentisini geriye itmemiştir; aksine onun üstüne gitmiştir ki, aynı tutum Baudelaire'de çok daha

açık bir biçimde göze çarpar: "*Modernizmin kurduğu bütün ilişkiler arasında antikçağ ile olanı, en yetkin düzeydeki ilişkidir...Modernizm bir dönemi belirler; aynı zamanda da, bu dönemde etkinlik gösteren, dönemi antikçağa döndüştüren bir gücü belirler...Baudelaire hep bu sorunun bilincinde olmuştur. Eskilerin ölümsüzlük istemini, günün birinde bir antikçağ yazarı gibi okunabilme istemine döndüştürmüştür.*" (P/s.152-153) Bu, sorunun birinci yanıdır. Böylelikle Yahya Kemal'in geçmişe sıçrayışının temel taşlarından ilkini döşemiş oluyoruz. Fakat, daha ilerde çok daha etkili olabilecek bir açıklama olarak da şunu görmek gerekir: "*Baudelaire'e göre...antik çağ kalıramanın 'görevine', bir Herakles'in 'çalışmalarına', onun en birincil diye üstlendiği görevden, yani modernliğe biçim kazandırma görevinden daha yakın düşen bir şey yoktur.*" (passim)

Belki burada Herakles bir metafor olarak kullanılmıştır; fakat, gene de gerçek buzdağının altındaki büyük parçayı yeterince işaret etmektedir: Yahya Kemal'de de örneğin bir *II. Selim*, başka bir amaçla değil, moderne biçim kazandırma kaygısıyla ele alınmıştır.

İşte bu noktadan itibaren sanırım Yahya Kemal'deki antikite merakına, onun işleyiş biçimine ve ardındaki mantığa dönebiliriz.

3.

Tanpınar, bu tartışmanın daha başında bir saptamada bulunur ve "*bir devri bütünüyle özleyiş, onu söz kuvvetiyle yeni baştan kurma Garb'dan ve bilhassa romantizmden gelen bir şeydi*" diyerek Yahya Kemal'in tavrını Batılı bir tavır olarak gösterir. Ne var ki, herhalde daha önce geçirdiği bir yargısını yeterli ve doğru bulmak olanağı yoktur, çünkü 'Yahya Kemal eski dille yazdığı bu manzumelerde '***tarihi zevkin şairi olmak istemiş***' *(abç/hbk)...Lale Devri'ni seçmiş, sonra bir taraftan tarihi portrelere, öbür yandan da bütün zevk merhalelerimize teşmil etmişti*" derken O'nun büyük serüvenini, en azından bu satırlarında, algıladığını gösteren herhangi bir yorum getirememiştir. Kaldı ki, bu anlayış ve de-

ğerlendirme, daha önce de birkaç kez değindiğim gibi, Yahya Kemal'in şiirini modernist bağlamdan soyutlayan, onunla da kalmayarak ele aldığı imgeleri ve şiirin kurmacasını telosa dönüştüren temel yanlışı içermektedir.

Bu doğrultuda Tanpınar başka bir çıkış daha yaparak *'neoklasik'* diyor. Modernizmi kuramları ve kavramlarıyla yeterince bilmediğinden Yahya Kemal'i ve işlevini o derecede önemsemesine karşın onu ancak 'bildik' ve 'klasik' terimlerle tanımlama çabasını gösteriyor.

Aslında Tanpınar'ın Yahya Kemal'i 'neoklasik' diye nitelendirirken hareket noktasını meydana getiren klasik tanımı üstünde biraz durmakta yarar var. Çünkü, Tanpınar'a göre *"bizim klasiğimiz eskilerdir."* Hele Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan atılımlara, arayışlara bakılırsa bu büsbütün böyledir. Çünkü Tanzimat sonrası nihayet "bir yığın teklif"tir. Oysa, *"Yahya Kemal'e kadar insanımızı ve dilimizi bütünüyle orada (Divan edebiyatında/hbk) buluruz."* (YK/s.137-139-148) Tanpınar, bu görüşü geliştirir. Ona göre, alıntıdan da anlaşılıyor, klasik demek öncelikle bir ruh ve duyum sorunudur. Sonra da onu dönüştürecek ve ifade edecek bir dili gereksinir. Eski edebiyatımızda bunun izlerini görmek olanaklıdır. Her şeyine karşın ve her şeyiyle o edebiyat, insanı mikro ve makro kozmoslarıyla belli bir bütünlük içinde ve birlikte kavramıştır. İşte, Yahya Kemal'in çabası da buraya eklenebilir; ya da bu zincirin bir uzantısı, bir halkası olarak görülebilir. O nedenle de Tanpınar kendisini tashih eder ve 'neoklasik' demesine karşın Yahya Kemal'i klasiğe doğru derinleştirir: *"Bütün eseri ve edebiyatımızda oynadığı rol, ister istemez böyle bir görüşe, hatta daha ilerisine, yani doğrudan doğruya klasik fikrine götürür. Hakikatte o bizim klasiğimizdir."* (YK/s.143)

Acaba bu yargıyla birlikte düşünülünce benim Yahya Kemal'i bir modern olarak nitelendirmem bir çelişki doğurmakta mıdır? Aslında hayır, doğurmamaktadır; çünkü, Tanpınar, Yahya Kemal'i klasik diye tanımlarken onun modernliğini dışlayan bir eleştiri getirmemektedir. Şöyle de söylenebilir: Yahya Kemal, Tanpınar'a göre, modernliğin sonucunda, onun verimleriyle, olanaklarıyla klasik olmuş bir şairdir. Nitekim, Baudela-

ire'e yönelik getirdiğim örnekler ve yaptığım alıntılar, ona yönelik nitelendirmeler de aynı noktayı işaret etmekteydi. Öyleyse burada sorun başka bir kavşağa açılmaktadır: Yahya Kemal, bütün değindiklerimin ötesinde neden ve hangi ihtiyaçla böyle bir değişme göstermiştir? Bu, yalnızca dilin ve şiirde biçimsel olarak yapmaya çalıştıklarının bir uzantısı mıdır (çünkü, buraya kadar söylediklerim böyle bir sonucu imliyorlar ve doğrudurlar) yoksa, işin içinde başka bir boyut daha var mıdır?

İki yanıt verilebilir. İlki klasik-modern ilişkisidir. Bu iki kavramın birbirlerini varlıkbilimsel olarak ne kertede etkiledikleri sorusu yeterli bir berraklıkla yanıtlanmadan bir adım öteye gitmek olanağı da yoktur. İlkin o bağlamı değerlendiren bir irdeleme yapalım.

4.

Klasisizmin, daha doğru bir yaklaşımla neoklasisizmin modernizmle sıkı bir ilişkisinin olduğunu biliyoruz. Bu ilişkinin 'sıkılığı' mutlaka bir belirleyicilik anlamına gelmiyor. Ne var ki, Adorno'nun daha *Minima Moralia*'nın başında yaptığı bir saptamanın modernizmin sancılı boyutlarından birisine özel bir ışık düşürdüğü ortadadır. Hocasının 1920'li yılların başında artık 'modern' yaklaşımların, dolayısıyla atonal müziğin bittiğini söyleyerek onu yeniden tonal müziğe yönlendirmek istediği andığımız kitapta Adorno'nun, düşüncelerini üstüne oturttuğu bir anı olarak yazılıdır.[68]

Peter Bürger, bu saptamanın oldukça şaşırtıcı hatta 'saçma' (*absurd*) olduğuna değinir. Daha 1920'lerde böylesi bir savda bulunmak ilginçtir. Ne var ki, öte yandan da Picasso'nun 1917'de yaptığı bir resimle (*Sallanan Sandalyedeki Olga*) kübizmden koptuğunu ve yeniden Ingres'e döndüğünü, 1919'da Stravinsky'nin, iki yıl önce *Askerin Öyküsü*'nü yazmışken bu kez 18. yüzyıl müziğinin bir anıştırması olan *Pulcinella* balesini yazdığını ve nihayet 1922 yılında da Valery'nin *Charmes* isimli yapıtıyla katı, biçimsel bir klasisizmi canlandırmaya çalıştığını orta-

ya koyar. Bunların düğüm noktası da Bürger'in en sonunda vardığı bir yargıdır: *"Bunlar neoklasisizm sorununu sanatsal modernizmin her yorumu için bir mihenk taşı haline getirmiştir."*[69]

Bürger, daha ileride bu sorunu gerçeküstücülükle ilişkilendirerek tartışır ve nihayet modernizm – neoklasisizm kesişimini 'gericilik' bağlamında ele alır. Fakat, Adorno bir süre sonra görüşlerini önemli ölçüde değiştirmiştir ve müzik üstüne yazdığı, bilinen kitabında (*Modern Müziğin Felsefesi*) Schönberg'in yeni müziğini belli bir bağlayıcı müzik dilinin yeniden üretimi olarak değil, bir sanatçının geçmişte üretilmiş müziksel yapıları özgürce yeniden ele alışı olarak değerlendirmiştir.

Her şeye karşın Bürger bir noktada ısrarlıdır. O'na göre Adorno neoklasisizme daha yakın durur ve avangardizme yaklaşırken belli bir tutuculuk içindedir. Daha doğrusu, Bürger'e göre Adorno'nun Stravinsky'ye karşı çıkışı bir tür karşı avangartlıktır. Fakat, Adorno'nun bu tutumu yalnızca kendi (Adorno'nun) değişiyle çocuk Stravinsky'ye tepki göstermesinde değil, neoklasik Stravinsky'yi yadsımasında da görülebilir.

Çok hızlı ve basit bir akıl yürütmeyle, bu son değerlendirmeye bakarak neoklasisizmin avangardizmle bir ilişkisinin olduğunu saptamak olanaklı. Eğer temel önermeleri modern bir çıkışın içinde belirmişse, herhangi bir akımın ya da yaklaşımın klasiği aynı anlayışla ele almasını bu ilişkinin içinde bir yere oturtmakta da bir sakınca yok. Fakat, önemli olan nokta galiba ele alış biçimidir. Klasiğe dönük yaklaşım, Adorno'nun değindiği üzere geçmiş bir dizi kalıbın özgürce irdelenmesi ise, ortada bir sorun görünmemektedir. Dolayısıyla ağırlık merkezi ele alış biçimine doğru kaymaktadır.[70] Yani, herhangi bir sanatçının neoklasik olması acaba onun avangart olmasına engel midir? Ya da şöyle soralım: Bir neoklasik kişi de modern sayılabilir mi?

Bu soruların yanıtlarını doğrudan Yahya Kemal üstünde durarak ve biraz da ayrıksı bir yorum geliştirerek yanıtlamaya çalışabiliriz.

Aslına bakılırsa, Bürger'in tanımlamaları biraz örtülü olmakla birlikte i'lerin noktalarını yerli yerine oturtmuştur. O'na

göre neoklasisizm karşı avantgartlıktır. Bu, çok yanlış bir tanım olarak görülmeyebilir. Dolayısıyla Yahya Kemal'in bir tür karşı avangart olduğunu da rahatlıkla söyleyebilmeliyiz. Ne var ki, tam bu noktada ince bir ayrıntıya dikkat etmek gerekir.

Karşı olmak doğrudan ideolojik bir tavır sergilemektir. Yahya Kemal ise, ileride de bir kez daha değineceğim üzere, aslında kuramsal ve dizgesel olarak avangart olmayan, kesinlikle olmayan bir şairdir. Gene de bu onun karşı avangart olduğu anlamına gelmez. Yahya Kemal avangart olmamış fakat avangartlığa karşı da çıkmamıştır. Neoklasiğe geçişi elbette kendi çizgisinde bir savrulmadır. Bu savrulmanın onun bakış açısında geriye değil ileriye dönük olduğunu da biliyoruz. Yahya Kemal neoklasisizmini adeta bir tür erişim noktası olarak tanımlamıştır. Temel şiir önermesi tam da bu noktaya koşullandırılmıştır. Uzun ve geniş serüvenini biraz da bu özelliğini, bu niteliğini yakalamak için yaşamış gibidir. Dolayısıyla belki de Yahya Kemal, kendi epistemesi içinde neoklasisizmi bir geriye gidiş değil, tam tersine ileriye sıçrama olarak görüyordu. Kaldı ki, şiirini tanımlamakta kullandığı bir dizi kavram ('maden', 'tunç', 'müzik', 'duymak' vb) ve 'saf' şiire ulaşmak için gösterdiği çaba, şiiri bir bireşim yapma uğraşısı Yahya Kemal'in şiirini bizzat Yahya Kemal'den de koparıyordu ve onu sonunda gelip dayandığı çizgiye doğru itiyordu. Hatta o noktada Yahya Kemal kendi yazdığı, yaptığı, ürettiği şiirin başkaları tarafından gerçekleştirilemeyecek kadar önemli, incelikli ve güç, dolayısıyla da 'olması gereken' bir şiir niteliğine sahip bulunduğunu sanıyordu. O düşünceye içtenlikle inanıyordu. Böylelikle Yahya Kemal'in neoklasisizmi kendi bilincinde bir tür öncülük olarak yaşadığını ve daha farklı bir arayışın içine girmesinin, diyelim farklı bir avangart özelliği zorlamasının olanaksızlığını bilmek gerekir. Gene de bu neoklasik çıkışı, dönemin ve koşulların yapısını dikkate alarak irdelediğimizde bir tgart diye tanımlamakta bir büyük yanlışlık olmamak gerek. Çünkü, hem neoklasik çıkışının ileriye dönük amaçlardan türemiş olması, hem bu neoklasik ses ve söyleyişin, biçimin tümüyle güncel ve hatta güncel ötesi bir duyarlılığa dayalı olma-

sı son dönem şiirin ilginçliğini kendiliğinden ortaya koymaktadır.

Avangart-neoklasisizm çatışması burada bitmiyor. İşin bir ikinci boyutu daha var. O ikinci boyutu tartışarak, yukarda sorduğum ikinci soruyu yanıtlamak mümkün. Neoklasik bir şiir ya da herhangi bir başka neoklasik sanatsal üretim modern olabilir mi? Bu sorunun kısadan verilmiş yanıtı mutlaka olumlu olmak zorundadır. Çünkü, modern olmak nihayet bir görelilik sorunudur. Herhangi bir daha eski biçeme karşı daha yenilikçi bir biçem, daha ilerdeki bir anlayışa göre daha geride bir yerde dursa da ileride yer alabilir ve bu nedenle de modern diye nitelendirilebilir. Yahya Kemal'in yaşadığı da budur. Yahya Kemal'in şiiri avangart olmayan ama, deneyselliğe de kapalı olmayan bir şiirdir; Bu özellikler o şiirin modern olmasını engellememiştir; aksine, işin o yanını güçlendirmiştir. Tersinden söyeyeyim: Y. Kemal'in şiiri modern olduğu için hem deneyseldir hem de avangart bir titreşimi dibinde barındırır. Neoklasik yaklaşımı da tümüyle bu modern atılımın bir uzantısıdır.

Bu oluşumun bir nedeni yukarda değindiğim üzere, Yahya Kemal'in gerçekleştirdiğini kendi kafasında 'ilericilik', daha doğru bir değişle 'yenilikçilik' saymasıysa, ikinci nedeni de neoklasisizmi ele alış ve yorumlayış biçimidir. Yahya Kemal, neoklasisizmi bir kabul olmaktan çok bir zorlama olarak ortaya çıkarmıştır. Neoklasik, Yahya Kemal'in şiirinde belki o şiirin arayışlarının, açılımlarının doğal bir uzantısı olarak doğmuştur fakat, o şiirin üretildiği dönemde, ortamda ve bağlamda zorunlu olarak böyle bir çizginin çekileceğinden ya da böyle bir üretimin doğacağından söz açmak mümkün değildir. Neoklasisizm, mutlaka denenmesi gereken, mutlaka 'yaşanması' gereken bir durum ya da konum değildi. O olgu, özgül bir biçimde Yahya Kemal şiirinin bir niteliği olarak doğmuş ve gelişmiştir. Sıradanlığın ya da genelgeçerliğin karşısında belli bir savı güderek, belli bir izleği yaşayarak o konuma ulaşmak ise ister istemez içleminde taşıdığı 'yenilik' boyutuyla bir modernliğe tekabül eder. Yahya Kemal'in yaptığı budur; öyle olduğu gibi, buradan varılacak bir sonuç da, neoklasiğin belli bir bağlam so-

runsalı olması halinde modernliğinin rahatlıkla savlanabileceğidir. Bir adım ileri giderek, Yahya Kemal'in neoklasisizmini bir tür ayrıksılık olarak ortaya koyduğunu da dile getirebiliriz.

Kısacası, bütün bunlar bir tek şeyi gösteriyor: Yahya Kemal avangart bir şair değildi ama modern bir şairdi ve neoklasisizmi modernliğinin aşıldığı değil, pekiştiği nokta olmuştu.

Tabii, burada Yahya Kemal'in neoklasisizmini daha başlangıçta değil, zamanla, ilerleye ilerleye 'oluşturduğunu' mutlaka anımsamak gerekir. Bunu, Yahya Kemal'in neoklasik çıkışını o gün oluşturulan şiire bir tür karşı geliş, bir tür başkaldırı olarak geliştirdiğini düşünebilmek için anımsatıyorum. Mutlaka öyle olmayabilir; ama, Yahya Kemal'in neoklasik bir şiiri kurarken kendi savlarını geriye çektiğini, onlardan vazgeçtiğini gösteren, ya da Yahya Kemal'in neoklasik şiiri bir rastlantıyla ürettiğini saptayan bir tek kaynak yok. Aksine, Yahya Kemal, şiirini çok belirgin bir sav temeline oturtmuştur. Ne yapmışsa, o yaptığının doğruluğunu ve gerçekliğini, tabii geçerliliğini de, vurgulamıştır. Kısacası, Yahya Kemal'in bir tür 'alışkanlığa' seslendiği için, ya da o bağlamın içinde algılandığı için 'yerleşik' (statükocu) kabul edilen şiirinin bir tür uzlaşmazlığından söz açmak da şaşırtıcı olmamalıdır.

Uzlaşma kavramını yukarda rastlantıyla geçirmedim. Tersine, o kavramı kullanarak ve onun özgül boyutlarını saptayarak neoklasisizm-modernizm tartışmasını bitirmek istiyorum.

Habermas, daha önce de andığım yazısında gerçeküstücülüğe değinir ve bu akımın doğmasını modern sanatın yaşamın bütünüyle kuracağı ilişkiden, ilişkisinden doğacak mutluluk vaadini yerine getirememesine bağlar. Baudelaire'in dönemine erişildiğinde, O'nun da bu 'promesse de bonheur'den söz açmasına karşın 'sanatın toplumla uzlaşması' şeklindeki ütopya ortadan kalkmıştı. İşte, sonunda gerçeküstücülüğün patlattığı enerji, sanatın özerk küresini yıkmak ve gene sanatla yaşam arasındaki bu uzlaşmayı kurmak amacını taşıyordu.[71]

Bana kalırsa Yahya Kemal'in neoklasisizmi tam da bu noktada bir kez daha ele alınabilir. Yahya Kemal, şiirinde yeniden-sunumu ortadan kaldırarak daha farklı bir boyuta sıçrarken

moderndi. Ne var ki, o çabası içindeyken dahi şiirinin yaşamla, yaşamın bütünüyle uzlaşmasını istiyor, onu özlüyordu. İçinde yaşadığı toplumun tarihsel belleğini kurcalaması, 'öyküsünü' bir varoluş sorunsalı gibi ele alması, yanısıra gündelik gerçekliğin dönüştürülmesine uzak durmaması bu çabasının çeşitli dolayımlara sıçramış özgüllükleriydi. Şiirinin geçmiş birikimi tümden kavraması, tümüyle onu yeniden yaratılan bir dilin uzantısı olarak görmesi aynı çabanın, aynı uzlaşma sancısının düğümleriydi. Eğer tümel bir gerçekliği yakalayabilirse, hiç kuşkusuz şiiri yaşamla ve bellekle, bilinçle ve tarihle *uzlaşacaktı*. Dolayısıyla, Yahya Kemal avangart değil moderndi, yıkıcı (nihilist) değil kurucuydu, dışlayıcı değil uzlaşmacıydı. Neoklasisizmi bu bileşenlerin kavşak ve kesişim noktasıydı.

Tüm bu özelliklerine karşın Yahya Kemal'in uzlaşmacılığının, bu özelliğinden kaynaklanan modernliğinin bir başka boyutu daha vardı: Yahya Kemal, neoklasik şiire dönerken, Türkiye, Habermas'ın tanımladığı anlamda bir gerçeküstücülüğe, yani uzlaşmacılığı ve (modernist) sanatın giderek kendi içine kapanan ve 'sterilleşen' (kısırlaşan) yapısını aşmayı hedefleyen bir gerçeküstücülüğe henüz ulaşmamıştı. Oysa, daha Fikret'le birlikte öylesi bir kulvara girilmişti. Gerçi, o şiirde de yaşamın özüne dokunuluyordu; örneğin politik bir derin yapı şiiri gündelik gerçeğin içine taşıyordu fakat, şiirin kendisi olmaya başladığı noktalarda, Yahya Kemal'in şiddetle karşı çıktığı 'yapaylaşma' bu özellikten, yani sanatın 'dokunulmazlığından' doğuyordu. İşte, o günün koşullarında, henüz katı ve ideolojik tartışma sorunsalları iyice temellendirilmiş modernist bir yaklaşımın daha sanatı tam anlamıyla teslim almadığı fakat, oraya doğru gidilen bir dönemde, Yahya Kemal şiiri, tam da gerçeküstücülerin Batı sanat tarihinde, hatta bilinç tarihinde oynadıkları rolü üstleniyordu ve sanat-yaşam gerçekliğini bir ikileme dönüşmekten alıkoyuyordu.

Doğru ya da yararlı bir girişim miydi sorusu edebiyat tarihinin herhalde en ilgi çekici sorularından birisi olarak kalmaya tutsaktır.

5.

Dördüncü bölümün sonunda sorduğum soruyu neoklasik-modern bağlamında ele aldıktan sonra şimdi aynı yerde değindiğim ikinci bağlama geçebiliriz. Daha çok biçimsel yapıya ve onun felsefi temellerine yönelik bir değerlendirmeden şiirin yakalamaya çalıştığı 'ruh'a ve onunla bütünleşmiş bilinci kavramaya dönük bir irdelemeye sıçrayış olacaktır bu.

Bu konudaki tartışma oldukça açıktır: Yahya Kemal, şiirsel olanda kalması koşuluyla, bireyin 19. yüzyılın ortasından başlayarak, içinde bulunduğu toplumda yaşadığı derin ve büyük 'inkıraz'ı, farklı bir bağlamda ve daha değişik bir kurmacanın eşiğinden bakarak algılamak için, o arada da bireyin tarihsel sürekliliğinden türemiş bilincini temellendirebilmek için yola çıkmış, belli yönelimlere girmiştir. Böylelikle, daha önce değindiğim bağlam ve dolayım sorunsalları bir kez daha anlam ve önem kazanmaktadırlar. Ne var ki, burada şiirsele yönelik göndermenin ve şiirselin bir *telos* olmasındaki açıklığın yanısıra, Yahya Kemal'de, insan trajiğinin imgesi boşluk duygusuyla bütünleşmektedir. Bu boşluk, başlarda söz açtığım 'spleen' kavramının bir uzantısı gibidir. Çeşitli görüntüler alır, çeşitli anlamlar kazanır. Boşluk, kimi zaman insanın sonsuzlaşma isteğini somutlaştırdığı 'engin' kavramıyla bütünleşir, kimi zaman ölümün bilinmezliğine dönüşür, kimi zaman da, 'saçma'yla özdeşleşir. Bütün bunlardan hangisi tercih edilirse edilsin ve alınırsa alınsın iki kavram yerinde kalacak, hatta daha da pekişecektir: Geçmiş ve rindlik.

Geçmişle 'ben' (ego) arasında bir ilinti olduğunu söylemiş ve biçimlenişini Baudelaire'den yola çıkarak ve Sartre'dan yararlanarak göstermiştim.[72] Geçmiş, kesinliğin, değişmezliğin ve kalıcılığın vurgulanmasıdır. Geçmiş yerinden oynamayacağı gibi, geçmişle oynanmaz da. Dolayısıyla, Sartre, geçmişin tercih edilmesiyle (Sartre, 'geçmiş *olmayı* seçmek' diyor) ben'in tercih edildiğini söylüyor. Oradan devam ederek vardığı şu yargı bizim için önemli: *"Şimdiki anın bir güzelliği ya da iyiliği var-*

sa...bunları geçmişten ödünç almasındandır. Şimdiki zamanın bu tinsel bağımlılığı, simgesel olarak varlığın bağımlılığını (abç/hbk) canlandırmaktadır." (B/s.137) Öyleyse Yahya Kemal'in geçmişle onca uğraşırken özde varlıkla uğraştığını ve geçmişi bu eksende ele alarak tartıştığını başlangıçta açıkça görmek gerekiyor.

Daha sonra buradan devam edeceğim ama küçük bir saptama yapmakta da zorunluluk görüyorum.

Yahya Kemal'in şiirinde dipten dibe gelişen bir Epikürüyen taraf bulunduğunu vurgulamak gerekir. Gerçekten de Yahya Kemal, çevresinin anlattıklarına bakılırsa tam bir zevkçildir. Bunu şiirinde izlemek de olanaklıdır. Üstelik, Yahya Kemal'in şiirinde kendisini sezdiren bu zevkçil eğilim onun zamanla kurduğu sorunlu ilişkiyi de ortaya çıkarır.

Yahya Kemal, şiiri dikkatle okunduğunda görülür ki, hep, her zaman, sürekli olarak acı çeken birisidir. (Daha önce değindiğim 'ağrı' olgusunu anımsayalım.) Kendisini belli bir sonsuzluk ufkunun içinde duyar. Erişilemeyen soyut bir imin ardından giderken bir türlü dindiremediği 'ağrı'ların, 'susuzlukların' içindedir. Bir 'ruh ufku' arar: "*Ruh ufuksuz yaşamaz.*" Bunun insan eksenli olmasını ister ve şiddetle özler: "*Ruh arar kendine bir ruh ufku. Manevi ufku çok engin ulu peygamberler/-Bahsin üstündedir onlar-lakin/Hayli mesud idiler dünyada/Yaşıyorlardı havarileri, ashabıyla/Ne ufuklar! Ne güzel ruh imiş onlar!Yarab!*" "Varlığın dar hendesesinden" sıkılır. Deniz bu bağlamda yaşamına, duygu ve düşünce dünyasına girer girer çıkar. Ufukta, açığa giden yelkenliyi özlemle ve onunla özdeşleşerek izler. Sürekli olarak açılmaktan söz eder: "*Yürü!Hür maviliğin bittiği son hadde kadar*" ya da "*At kendini girdaba, açıl engine ruh ol!*" der. Bununla da yetinmez, ruhun ne olduğunu tanımlamaya çalışır: "*Bir ruhu besliyen hava yalnız yukardadır./Hulyayı daima uçuran duygulardadır./Yalnız bu katta mümkün olur daimi uçuş./Her hamlesiyle, ruh, o çelikten kanatlı kuş,/Ufkunda bir dakika görünmeksizin kara,/Hür gökte, hür denizde uçar, hür ufuklara./*

Kısacası, ruh, Yahya Kemal için kesinkes aşkınlaşılan ve metafiziğe sıçranılan noktadır. Onunla kurduğu ve içinde bulunduğu zaman-uzam ilişkisini kurmasına olanak veren bir et-

kileşim vardır. Bu etkileşim zaman zaman onun içinde yaşadığı gerçeklikten uzaklaşmasını ama çoğunlukla da ona dönmesini ve onunla iç içe geçmesini mümkün hale getirir: Sürekli olarak sıkılan, bunalan şair, 'şimdiki zamanı' anımsayarak zevke değil, zevki anımsayarak şimdiki zamana döner: "*Bir yanda boşluğunda hudud olmayan sema/Bir yanda daima uzayıp bitmeyen zaman./Bazan çöküntüler, kırışıklardan ürkeriz, /Bazan da neşebizce:"Vakit geçmiyor" deriz./Silkin ve sakin ol! dedim avare gönlüme,/Artık kederli hisleri bir bir içinden at/Eylül ferahlığında giderken Çubuklu'ya,/Geçmiş, geçen veya gelecek vakti duymadan,/Aheste çek kürekleri mehtab uyanmasın!*"

Buna benzer zaman-uzam çelişkisini zevk yaklaşımıyla çözdüğü şiirlerinin çoğunda ölüm korkusu kendisini duyumsatsa da Yahya Kemal, onu da aynı anlayışla yatıştırmasını bilir. "*Rahatça dal, ölüm sonu gelmez bir uykudur.*" der, bunu, baharın görüntüsüyle bütünleştirir, ölülerin bu 'çiçek, çimen ve yaprakla' olan ilişkisini anımsar. Fakat, daha da ilginci şudur: "*Öyle bir musikiyi örten ölüm/Bir teselli bırakmaz insanda*" dedikten sonra hemen 'uyanır' ve şu saptamayı yapar: "*muhtemel görmüyor henüz gönlüm/Çok saatler geçince hicranda/Düşülür bir hayale, zevk alınır*" diyerek 'çıkışı' ya da 'kurtuluşu' bulur. Bu iletişim Yahya Kemal'in varlığın (ki anımsayalım 'enfüsi' diyordu onun için) gerçeklikle ve simgesellikle örülü yanını vurguladığı bir olanaktır. Şimdi buraya bağlanabilecek simgecilik olgusunu biraz daha derinleştirebiliriz.

Yukarda Sartre'dan yaptığım alıntıda altını çizdiğim 'simgesellik' vurgulaması, geçmiş ve varlık(sallık) beraberliğinin Yahya Kemal'de de birer simge olarak ele alındığını dolaylı olarak dile getirir ki, gerçek de budur. Bu, aynı zamanda Yahya Kemal'in şiirindeki geçmiş kavramının kurmacalığını ve yapıntısallığını yerli yerine oturtan güçlü bir noktadır. Bu nedenle Yahya Kemal'deki telosun aslında şimdiki zaman, telosun aslında şiir olduğunu bir kez daha rahatlıkla ve açıklıkla dile getirmek ve bu tartışmayı bitirmek gerekir. Fakat, bu, Yahya Kemal'in bir simge olarak kullanırken de geçmiş ve varlık kavramlarına bir dizi 'öte' anlam yüklemediği anlamına gelmez.

Nitekim, bu nedenle, Tanpınar, onun şiirindeki geçmiş belirişini bu bağlamda göremez ve değerlendiremezken doğrudan tasavvuf kavramına göndermede bulunmaktadır ve *"ilhamının eski aleme daha fazla yaklaştığını, rind kelimesi etrafında hayatı yaşayan şiir yapan kalb adamı telakkisinin daha kuvvetle benimsendiğini ve nihayet...eskilerin 'vahdeti şuhud' ve 'vahdeti vücud' telakkilerine kadar gittiğini gördüm..."* (YK/s.150) demektedir.

Belki yalnızca bu açıklamada geçirilen ve cenin halinde bulunan, açıklanmamış ve iyice tartılarak tartışılmamış kimi kavramlar dahi Yahya Kemal'in konumunu yeterince belirlemektedir ve ondaki arayışın yönünü ortaya çıkarmaktadır. Fakat, özellikle belirtilmesi gereken ana öge daha ötede yer almaktadır: Acaba Yahya Kemal geçmişi varlıkla ilişkilendirir ve ikisini birden bir simge olarak ele alırken bunu benliğin içine itildiği öznelliğin bir uzantısı olarak mı görmektedir yoksa bu eğilim onda daha derine giden bir başka dürtünün, şiirseli besleyen daha farklı ve kalın bir damarın uzantısı mıdır?

Buradaki yol ayrımı basittir: Ya, Yahya Kemal'in yapıtı belli birkaç kavramın mutlaklaştırılmasıyla ele alınacak ve daha önceki din, tarih, geçmiş vb. kavramlarda olduğu üzere bu kez de şiirin tasavvufla bütünleştiği ve tasavvufu temellendirmek için üretildiği ifade edilecektir ya da tam tersine böyle bir şiirin, istense dahi tasavvufun içinden yazılamayacağı, bunun yalnızca bir modern(ist) dışavurum olduğu sonucuna varılacaktır. Bir başka değişle, Yahya Kemal'in şiirinde hiçbir kavramın felsefi ve kuramsal anlamıyla yer almadığı, bunların tümünün onun poetikası içinden kazandıkları yeni anlamlarla birlikte düşünülmesi gerektiği öne sürülmelidir ve galiba doğru olanı da budur. Yoksa, eğer bu poetika bir dinsellik etrafında ele alınırsa gücünden çok şey yitireceği gibi dünya şiirinde Yahya Kemal'in bizim dilimizde denediğine benzer girişimlerde bulunmuş bir dizi şair de aynı darbeye maruz kalacaktır. Örneğin bir Eliot kendisinden ve poetikasından soyutlanmaya zorlanacaktır.

Oysa, Eliot adı geçerken, rastlantıyla, sıradan bir örnek olsun diye anılmış değildir; çünkü, bizzat o, Eliot, örneğin Dan-

te'ye yönelik olarak yaptığı yorumlarda ondaki dinselliğin dahi yalnızca simgesel düzeyde kalan ve bir poetikanın üretilmesi için kullanılan bir motif olduğuna değinmiştir. Bu nedenle, Eliot, Baudelaire'i tartışırken de dinsellik kavramına çeşitli göndermelerde bulunmuştur; çünkü, onunla Dante arasında bir bağ kurduğu gibi, sonuçta bu şairi Dante'ye değil, "geç ve kısıtlamaları" olduğunu da söyleyerek Goethe'ye bağlamıştır.[73] Baudelaire çok tartışmalı bir dinsellik ekseninde kalırken gücü kuşkusuz Dante'ninki kadar bile değildir ve sanırım aynı şey, Yahya Kemal için daha çok geçerlidir.

Öte yandan, rindlik gibi, derunilik gibi kavramlarla ve onların anıştırdığı ruhsallıkla birlikte ele alındığında dinselliğin Yahya Kemal'de bütün bütüne farklı bir konuma kaydığını saptamak gerekir. Çünkü ruhsallığın kökeni Hıristiyanlık düşüncesinde Aristo-Platon tartışmasına, hatta ayrışmasına kadar gitmektedir. Aristo, bir moral yaşam içinde, varoluşumuzu belirleyen tüm olgulara yer olduğu, bulunabileceği inancındadır. Oysa Platonizm aşkın bir tutkusallıktan çok bir 'arınma' çabasıdır ve bu, bilindiği gibi, saltık istemin ortadan kaldırılmasıyla sağlanır. Ayrıca da Platonizm iyinin insan istemlerinin çok ötesinde bir yerde somutlaştığına inanır.[74] Nitekim, Hıristiyanlık düşüncesinde adı çok tartışılmış Erasmus'un bir Platonist, buna karşılık Calvinistlerin Aristocu olduğunu biliyoruz. Bunun önemi şurada: Romantisizm de Hıristiyanlığın Erasmuscu yani Platonist kolundan türemiştir. Temellendirmeye çalıştıkları görüşler arasında fiziksel tatmini moral yaşamla bütünleştirmek de yer almıştır. Dolayısıyla 'sanat dini' gibi bir kavramın büyüteci altında bu parçacığı büyütürsek Baudelaire'in 'karşı doğa'ya ve insanın 'kötülüğüne' yönelik saplantısına ulaşabiliriz.

Bu arayış, Taylor'a göre daha erken bir modernist olan Hulme'un önermeleriyle ve tercihleriyle bütünleşmiştir.[75] Hulme, yaşama yabancılaşmış geometrik biçimlerin oluşturacağı bir sanatın üstünlüğünden sıklıkla söz açar ki, bu hem yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde geliştirilen plastik sanatlarda ve onun modernist eğilimlerinde sonun kadar gidilen bir noktayı vurgular hem de Yahya Kemal'in din de içlerinde olmak üzere tüm

kavramları bir 'inşa' anlayışıyla ve plastisiteleriyle birlikte ele alışını açıklar.

İkincisi, böylesine dışlayıcı bir tavır, gitgide şiirsel üretimi etkiler ve belirler. Çünkü, Baudelaire'in 'sanat sanat içindir' görüşüne olan yakınlığı bilindiği kadar, Mallarmé'nin sonunda her şeyi şiirden dışlayarak onu bir 'oto-telik'e indirgediği de bilinmektedir. 'Hiçliğin varlığı' denebilecek bu tutum modernizmin yirminci yüzyılın ikinci yarısında gelişen uç örneklerini hazırlarken, Yahya Kemal'de de bölümün başında dile getirdiğim 'boşluk' olgusuna doğru açılır, derunilikle bütünleşir. Kısacası, dinsellik Yahya Kemal'de de en çok Batılı modern ozanların yapıtlarını belirlediği ve etkilediği kadar, tümüyle poetikanın bir parçası olarak ortaya çıkar.

6.

Burada, bir sonraki noktaya geçmeden önce, bir köprü oluştursun diye, tüm bu söylediklerimi Yahya Kemal'deki dil-şiir ilişkisine son bir kez bakarak ve bir saptamada bulunarak tamamlamak gerekir: Yahya Kemal'in şiirini dilsel bağlamda 'modern' bir konuma taşıyan en önemli öge, sanırım, ondaki *semantik* olanın *poetik* olandan türetilmesidir.

Özü itibariyle, Yahya Kemal'in şiiri, algılanması, anlaşılması güç bir şiir değildir. Kuşkusuz yoğun bir derinliği vardır ve okurdan belli bir imgesel bütünlüğü yakalamasını bekler. İmgesel bütünlük dediğim şey, ondaki *'ruh-nefes, dil-müzik, duygu-sözcük bütünlüğü'* gibi metaforlarıdır. Ayrıca, okur, kökleri şu ya da bu açılıma doğru derinleşen bazı kavramları, bazı 'anlayışları' kavramalı ve içine sindirmelidir. *'Sonsuzluk, enginlik'* türünden kavramları da bu çerçeve içinde ele alabiliriz. Bu adımlar atılmadan okunacak bir Yahya Kemal, sonunda *'vatan, millet, din'* şairi konumuna taşıyacaktır, onu.

Bunlarla birlikte, şiirinde okunması kolay olan 'anlam katı' ve o anlamla bütünleşmiş olan anlatı (narration), bir yandan sözel bir şiiri öne doğru iter ve sürekli olarak güçlendirirken

(çünkü, Yahya Kemal'de zamanla daha soyuta giden bir şiir izleği yoktur; her zaman 'somut'ta kalmayı yeğlemiştir) Yahya Kemal, sanılanın aksine, şiirin temel sorunsalını ne o 'anlam' çerçevesinde kurar, ne de 'anlatı' çerçevesinde. Çünkü, bir kez daha söyleyeyim, Yahya Kemal'de anlam ve o anlamı somutlaştıran imler, göstergeler, göndergeler tümüyle poetik olanın içinde bulurlar kendilerini.

Semantik olan 'orada' ve hatta 'açıkta' olmakla birlikte, eğer poetik olanın bütünlüğü ve sorunsalı kavranmazsa dilsel olan da algılanamaz; en azından 'doğru' algılanamaz. Poetik bağlam, semantiği yeniden yoğurur ve yeniden üretir. Böylelikle, çoğu yerde Yahya Kemal herhangi bir düzdeğişmeceye yönelmeksizin şiirseli yakalayabilir. Çünkü, şiirsel evrenini oluşturan ögelerin tümü birer imgedir.

Bu, şiirde kesinkes bir yeniliktir. Çünkü, Yahya Kemal hem, bütün söylediklerinin dışında şiiri 'sözcüklerle yazarken' dahi, onları belli bakış açılarının uzantısı olarak ele almıştır, hem de dilin anlam bağlamını şiirsellikten soyutlamayı başarabilmiştir. Tevfik Fikret'te ve Cenab Şehabettin'de karşı çıktığı da muhtemelen budur: Birisi yalnızca anlamı vurgulayan bir şiir önermiş, öteki de şiirseli anlamsal olandan, nesnel bir bağlılaşık kurmadan koparmıştır. Oysa, Yahya Kemal, bu ikisinin en iyi (optimal) kesişim noktasını aramaktadır.

Yalnız şöyle bir saptamayı da geçerken yerli yerine oturtmak gerekebilir: Yahya Kemal'in şiirindeki poetik-semantik etkileşimi mutlak ve kapalı bir etkileşim alanı değildir. Tersine, Yahya Kemal şiirinin bir göstergeye dönüşmesini sağlayan gösteren-gösterilen ilişkisi, başından sonuna dek onun maddeyle kurduğu ilişkiden doğar. Madde kaını tekil ve sınırlı değil, çoğul ve sınırsız bir gerçeklik olarak görmek istediğimiz her noktada doğanın bu şiirdeki etkisine bir kez daha döneriz. Çünkü, Yahya Kemal şiirinin modern duyumu nesnenin kendisiyle başbaşa kalınarak sağlanmaz. Nesne, bu şiirde doğanın düzenine yerleşik bir gerçeklik olarak çıkar önümüze. Bu nedenle de Yahya Kemal, şiirini oluşturan bütünün [illegible] bir noktasında nes-

neden kopmaz; onu dışlamaz fakat, onunla bütünleşmez de. Belli bir aşkınlık anlayışı içinde eğildiği doğa, kendisini Yahya Kemal'e 'yazdırırken' ya da 'söyletirken', hiç değilse 'duyumsatırken' nesne de bir yerinden şiire sızar. Fakat, hepsi o kadardır.

Anlatmak istediklerimi şöyle de söyleyebilirim: Modernist bilincin en sancılı gerçeği olan zaman-uzam-madde üçgeni daima bir yabancılaşma/yabancılaştırma diyalektiğine uzanır. Modern bilinç sürekli bir nesne-özne çelişkisi, çatışması içindedir ama, bu çatışma durağan değildir. Kendiliğinden de doğmamıştır. Öyle olmadığı gibi, biteceğe de benzemez; çünkü, yabancılaşma bu bilincin artık tek dayanağıdır. Zaman zaman kendi üstüne kapanacak olsa da bu bilinç maddeyle arasına bir uzaklık koymakta, ona belli bir soğuklukla yaklaşmakta, onu içselleştirmemektedir. Ancak bir tek şeyden söz açılabilir: Madde, belki bilinci içine çekmekte, emmekte, onu kendisinden boşaltmaktadır.

İşte, Yahya Kemal'in bu modernist açılıma bilinçli ya da bilinçsiz olarak direndiği tek nokta budur: Yahya Kemal, bir bilinç bütünlüğünü aramaktadır. Eğer o bütünlüğe ulaşabilirse, onu bir kez kapabilirse artık maddeyle teker teker ortaya çıkabilecek sorunları daha işin başında çözecektir. Maddenin, tekil olmasından kaynaklanan rahatsız edici etki aşılabilecek, o etkinin üstünden atlayabilecektir şair. Bu nedenle de doğayı, o bütünlüğe erebilmek için sürekli olarak aşkınlaştırır. En azından doğayı aşkın bir gerçeklik olarak görüp ona ermeye, tutunmaya çalışır. Öylelikle de maddeyle yüzleşmekten kurtulmuş olur.

Doğanın ve ona yedirilmiş bir bütünlük arayışının elbette Yahya Kemal'in modern kavramını işlenmesinden kaynaklanan soruna da doğrudan bir çözüm ışığı düşereceği besbellidir. Yahya Kemal, bir bütünlük kavramına erdikten sonra geçmişi dolayımsız bir olgu diye görmeye başlar. Geçmiş artık herhangi bir 'özel'liğe sahip değildir; sahip olmak zorunda değildir. Geçmiş, eğer bir bütünden söz ediliyorsa, doğallıkla bugünün, şimdinin içindedir. Tabii, tersi de doğrudur bunun: Bugünden söz edilen

her noktada geçmişe dönülecek, varılacaktır. Burada bir çelişki yoktur. Sorun, doğanın metafiziğini anlamlandırma çabasıdır ki, orada bir kez daha gözgöze geldiğimiz şey, rindlik-boşluk duygusudur.

7

Bu hiçlik-boşluk tartışması, rindlik olgusu, beraberinde bir stoacı görünüm de getirir. Yahya Kemal'in sotacı bir yanı bulunmadığını öne sürmek olanaksız. Bunu açıklayacak iki nedenden birisi, yukarda değindiğim hiçlik-varlık tartışmasıysa, ikinci bir öge de kurduğu dizgenin ve yeniden inşa ettiği yapının bütüncüllüğü ve kendi iç tutarlılığıdır. Sonunda, Yahya Kemal, özellikle sonsuzluk-engin(lik) arayışı ve yorumlayışıyla, hatta oraya yönelik önermeleriyle stoacılığın içinde bir '*ataraxia*' (sarsılmazlık) konumuna varmıştır. Yahya Kemal'in stoacılığında 'olmayan', '*apathy*'dir (duyumsamazlık). Hatta, rahatlıkla denebilir ki, Yahya Kemal tüm bir yapıtını o kavrama karşı çıkmak için üretmiştir.

Engin kavramı, kendisinin de ifade ettiği gibi, Türk şiirinde bu yanlarıyla ilk kez onun aracılığıyla ifade edilir ve aynı eksen üstünde gelişen Tanpınar-Dıranas çizgisinde daha da çok vurgulanır. Yahya Kemal, bugünkü okuru şaşırtacak kertede bu kavrama gönderme yapar. Hatta, belki de poetikasının önemli bir bölümünü buradan kalkarak ve bu iç tartışmasını büyüterek oluşturur. Üstünde pek durulmayan bu sonsuzluk arayışını, fazla uzağa gitmeden, Yahya Kemal'in içinde yaşanılan gerçekliği öteleme ve bir farklı noktadan geriye dönerek evrensel olanı yakalama çabasıdır diye tanımlayabiliriz. Tanpınar, bu olanağı Türk şiirinde zaman perdelerinin ortadan kalkması olarak görüyor. Yanlış olmadığını söylememiz gereken bu tanımlamayı Tanpınar, gene ne yazık ki, ikinci adımda, '*yaşayan bir zevkin maziyi nasıl değiştirdiğini*' (YK/s.188-189) göstermek için kullanıyor.

Yukarıda geçmişin yerinden oynamayacağını ve geçmişle

oynanamayacağını söylemiştim. O yönden bakılırsa Tanpınar'ın yaklaşımı tümüyle ilginç bir açılım olarak görülebilir. Ne var ki, dikkat edilirse Tanpınar bugünden yola çıkarak geçmişin eldelenmesinden söz açıyor. Geçmişin, doğrudan geçmiş olarak yoğrulması elbette olanaksız. Bu biraz da *"insanın ölümünü yaşayamayacağı"* türünden bir yaklaşımdır. Dolayısıyla Yahya Kemal'in neoklasisizmini tartışırken de, onun geçmişe yönelimini ele alırken de bu iki uç arasında bir yerde bulunduğunu sürekli anımsamak gerekir.

Yahya Kemal aslında her şeyiyle 'bugünün' şairidir. Bütün sancısı da bu noktada düğümlenir. Çünkü, kendisi hem bunun bilincindedir hem de bu gerçeği kabul etmemektedir. Etmemektedir, çünkü, onu benimsemesiyle birlikte aşılabileceğini, bugünün ardından gelen bir yarın olduğunu anımsayarak, ona göre de davranması gerektiğini düşünecektir. Oysa Yahya Kemal dondurulmuş bir bugünde kalmak yanlısıdır. Nitekim geçmişin alımlanması da O'nda aynen böyledir. Yahya Kemal'de yarının sorgulanması diye bir şey görülmez. Yarın bellekle ilgili bir şey de değildir. Yahya Kemal ise bütün kaygıları, çabalarıyla Benjamin'in o kadar sıklıkla vurguladığı ve Proust'u anımsadığı her yerde kullandığı 'istençsiz bellek' tanımı karşısına Yahya Kemal 'istençli bellek'i çıkarmaktadır.

Yahya Kemal işte bu noktada geçmişin ağdalanmasını sonsuz bir bugün olan içsellikte (derunilikte) tamamlamak ister. Derunilik, O'nun için başka hiçbir şey değilse de bugündür. Dünü de yaşayan ve yaşatan bir bugün. Zaten insanın sürekli bir anımsama olduğunu varsaymaktadır. Öyleyse insan bir büyük geçmiştir. Gelecek ise bir bilinmezliktir; o nedenle de sonsuz duygusu ve düşüncesiyle tanımlanabilir. İşte Yahya Kemal'in geçmişe sıçradığı nokta, sonsuz'dan güç aldığı noktadır.

Bu bağlamda ele alınırsa, Yahya Kemal'in şiirsel-ideolojik konumunu, yani modernliğini bir bellek savaşımı olarak saptamak niçin olanaksız olsun? Tersine, Yahya Kemal bütün 'mazi' olgusunu belleğin yeniden kurulması olarak koymaktadır. Bu bilinçli bir seçimdir ve o nedenle de sınırlı bir davranışı öngörür. Oysa bunun bir adım ötesinde 'mazinin' değil, hiç ol-

mayan bir 'atinin' gerçekliği başlar ki, Yahya Kemal, tam o noktada susar.[76]

Kuşkusuz, Yahya Kemal 'baktıktan' ve 'gösterdikten' sonra mazi değişmiştir; bizde artık öncekinden daha farklı –Yahya Kemal'in gözlüğüyle oluşmuş– bir 'mazi' olarak yer alır fakat, herhalde Yahya Kemal'in o bağlamdaki kaygusu geçmişi değiştirmek değildir. Onu bir tiyatro dekoru olarak kullanırken Yahya Kemal daha çok, 'sonsuzun anlık olanda tezahürü' diye ifade edilebilecek bir modern anlayışı kendi içinde tartışıyordu.

Yahya Kemal, eğer dikkatle ve derinlemesine okunursa görülecektir, sonsuzluk duygusunu hiçbir zaman sonsuzluk kavramı içinde ele almamıştır; onu yalnızca bir öneri olarak sunarken de, başka bir şeyi yapmış, insanın 'kendisinden boşanmasını' dile getirmiştir. Böylelikle hem doğallığa aşkınlık kazandırmış, hem de, sonsuzluğun, şiirindeki temel göstergesi olan denizi bir tür insancılaştırmayla ele almıştır. O kadar ki, hangi şiirindeki deniz olursa olsun, deniz kendi boşluğunu değil, adeta insanın sınırlılığını yaşayan, nesneleştirilmiş bir varlık olarak devinir gözümüzün önünde. '*Şekvanı dinledim ezeli mustarip deniz*' derken artık büyüklüğü bir yana, varlığını sorgulatan, 'ezik', 'sancılı', 'acılı' bir gerçekliktir karşımızda duran... Çünkü, bu dizenin bir öncesinde "*ruhunla karşı karşıya kaldım o med günü*" diyecek, bir sonraki dizesinde de "*duydum ki, ruhumuzla bu gurbette sendeniz*" dizesini kurarak özdeşleşmenin bıçağını yüreğine saplayacaktır. Ne ki, özdeşleşme bunlarla bitmiyor. Özdeşleşilen varlığın betimlemesi geliştirilirken bir temel kaynak daha vurgulanır: Hüzün... Y. Kemal, denizi, "bin başlı ejderi" bu yanıyla 'sezecektir': "*Bin mağara ağzı açmış ulurken uzun uzun/Sezdim bir aşina gibi heybetli hüznünü...*" *Şiir ise, bir kez daha değinilen o sonu gelmez kavramla 'ağrı'yla sonlanacaktır: "Dindirmez anladım bunu hiçbir güzel kıyı/Bir bitmeyen susuzluğa benzer bu ağrıyı.*"

Deniz, Yahya Kemal'de, bana göre, bütün bir şiirin ve düşünce dizgesinin üzerine oturduğu ana imgedir. Tanpınar, Y. Kemal'i çözümlerken denizin sözünü etse de daha çok 'su' ol-

gusunu vurgular. Ne ki, onun da önemli bir gerçek olmasına karşın, deniz Y. Kemal'de çok daha farklı bir noktada yer alır. Bunların ilki, kendisiyle kurduğu özdeşliktir. Bu özdeşlik bazen, ağrı, hüzün, yalnızlık, isyan duyumlarıyla, bazen de deniz, sonsuzluğun başladığı, 'ruh'un, 'teselli' bulduğu bir ufuk yarattığı için kurulur. Deniz, kısacası, Yahya Kemal'de kesinlikle bir metafiziktir; ya da şöyle söyleyeyim, tüm metafizik ögelerin kesiştiği bir düzlemdir, bir alandır, fakat daha çok da bir 'derinlik'tir.

Bu yaklaşım, tartıştığımız çerçeve içinde örneğin Baudelaire'e de yabancı değildir. Gene Sartre'a göre, Baudelaire de denizi sever: "*Deniz sevgisi de denizin devingen bir maden yatağı oluşundandır.*[77] *Parlak, içine girilmez ve soğuk deniz, maddenin ötesindeymiş gibi birbirini izleyen biçimlenişleriyle, hiçbir şeyi değiştirmeyen değişmesiyle (abç/hbk) ve kimi zaman da saydamlığıyla aklın en güzel imgesini (abç/hbk) vermektedir bize; akıldır bu (mç).*" (B/s.84) Yalnız bu tanım dahi, Yahya Kemal'deki deniz-sonsuzluk-madde-içreklik kavramlarının başlangıç ve bitiş noktalarını işaret ve tespit etmektedir. Kısacası, Yahya Kemal, şiirin hiçbir noktasında aklın ve imgenin dışına çıkmamıştır. Bütün bir âlemi şiirin ve imgenin içinden görmüş ve yoğurarak yeniden kurmuştur. O kadar ki, Sartre'ın başka bir yerde yaptığı bir tek tanım tüm bir Yahya Kemal 'ağrısını' açıklayacaktır: "*Geçmiş ona varlık ile varoluş arasındaki olanaksız bileşimin imgesini (abç/hbk) vermektedir.*" (B/s.137)

Yahya Kemal, daha sonra onu yorumlayanlardan ve onu belli ve kısıtlı anlam çerçeveleri içine yerleştirenlerden çok daha fazla kendisinin ve sorunsalının farkındadır. Yahya Kemal, bir olanaksızın eşiğinde durduğunu bilmektedir. Onun aşılamayacağını da çoktan fark etmiştir. Bu, eğer yalnızca bu noktada bırakılırsa büyük bir sancının ve daha da önemlisi tükenişin başlangıcıdır. Onu aşmanın yalnızca bir yolu vardır. Her şeyi büyük bir evren imgesinin içinde algılamak ve onun kırıntılarını şiir olarak söylemek. İkincisi, Yahya Kemal bu şiirsel olmayan durumun 'aşılmasını' tek yollu, biricik çözümlü görmüştür: Onu, onunla örtüşen bir şiirin malzemesi yapmak. Bu,

hem şiiri değiştiren, şiiri dilin içinden türemiş bir olguya dönüştüren büyük atılımdır hem de bireyin evrenselliğe açılan kapıdan geçmesi demektir.

IV

Have you guessed you yourself would not continue ?
Have you dreaded those earth-beetles?
Have you feared the future would be nothing to you?
Is today nothing? Is the beginningless past nothing?
If the future is nothing they are just as surely nothing?
W. Whitman

1.

Yahya Kemal çevresinde kalarak bunca noktaya değindikten sonra yeniden başa dönüyor ve asıl soruyu bir kez daha sorarak ancak yanıt seçeneklerinden birisi olabilecek tartışmamı tümüyle başka bir çizgiye çekmek istiyorum: Yahya Kemal Rimbaud'yu okudu mu?

Diyorum ki, 'görünen' soru bu olsa da asıl soru daha başka bir şeydir: Neden, Yahya Kemal, Enis Batur'un kitabında ardarda yer alan denemelerinin birisinde saptadığı, ötekilerde de alttan alta değindiği üzere, aynı kahvede yanyana oturduğu Max Jacop gibi, Apollinaire gibi şiir yazmadı? Ve gene, neden, Yahya Kemal, aynı kahvede birlikte olduğu Picasso'yu 'görmedi', aynı üniversitede ders veren Bergson'u fark etmedi, çevresinde gelişen ve yüzyılı damgalayacak olan öteki değişimleri tanıyamadı, algılayamadı? Neden Yahya Kemal de, Yalçın Küçük'ün 'çarpı-

cı' saptamasıyla belirttiği gibi, Marx'la belki de iki sokak arayla oturan Namık Kemal'in onu hiç bilememesine yol açan 'yazgı'yı yaşadı?[78]

Bu soruların ortak paydasını alırsak belki hepsini toparlayacak daha kavramsal bir soru üstünde konaklayabiliriz: Yahya Kemal niçin 'açılış' döneminde, içine girmesine, yaşamasına mekân ve zaman olarak olanak bulunmasına karşın *modernizmin* içinde yer almadı?

Buradan bakılırsa, bunca söylediğimle ve buraya değin saklaya saklaya, bir bulmacanın ipucunu verircesine ancak parça parça değindiğim bir başka tanımla birlikte ele alınırsa, yani Yahya Kemal'in *'modern'* bir şair olduğunu vurgulamam anımsanırsa acaba bir çelişkinin içinde boğuluyor muyum?

Eğer modern-modernist, modernlik-modernizm farkları yeterince bilinmezse bu değerlendirmem olumlu bir yanıtla karşılanabilir. Ama, sorunun bam teli tam da orasıdır: *Yahya Kemal modern fakat modernist olmayan bir ozandır* Dolayısıyla, bundan sonraki bölümde ağırlık noktasını bu ayrım oluşturacaktır. Fakat oraya gelmeden önce şu saptamayı da yapmalıyım: Türkiye'de modern-modernist farklılığı yeterince bilinmediğinden Yahya Kemal de aynı yaklaşımla ele alınmıştır. Bu değerlendirmeden kalkılarak irdelenirse ve Yahya Kemal'e yönlendirilen temel suçlamaların altındaki savlar dikkatle izlenirse getirilen en önemli yargının, modernizmden bile bir adım ötede verildiği görülür: Yahya Kemal niçin avangart bir şair değildir, ya da olamamıştır?

Örneğin Enis Batur da bütün değerlendirmelerini modernizm etrafında yapmakta ve bana kalırsa Yahya Kemal'i 'yanlış' bir noktadan sorgulamaktadır. 'Ağır' yani yüklü ve çok önemli saptamalarda bulunduğu ilginç denemesinde[79] Batur, "***modern olmadı,*** *(abç/hbk) belki de olamadı. Hiç değilse* ***çağdaş,*** *(abç/hbk) çağdaşımız olmak için çaba harcayabilseydi: O zaman Apollinaire ve Picasso'yu, Lorca'yı ve Wietkiewicz'i bilmem, en azından Nâzım'ı ve Orhan Veli'yi, Sait Faik'i ve en önemlisi yanıbaşındaki Tanpınar'ı farkedebilecekti, diye düşünüyorum*" (YU/s.48-49) diyor. Eğer bu saptamada 'bizim' edebiyatçılarımızı bir yana bırakırsak, çün-

kü onlar Yahya Kemal'in 'geç' dönemlerine tekabül ediyorlar, o takdirde adları geçen öteki kişileri 'modernist' *de* olmalarına karşın daha çok 'avangard' saymak gerekir ki, soru tümden değişir: Yahya Kemal neden avangard şiir yazmadı?

Evet, öyle sanıyorum, bugüne değin Yahya Kemal'in en çok 'sıkıştırıldığı' eleştiri ve tartışmanın asıl can alıcı kavramı budur: avangard!... Peki, acaba bu olanaklı mıydı?

Bu sorunun yanıtını şimdi modern-modernizm, o arada da avangardizm tartışmalarını yaparak bulmaya çalışalım.

2.

Elbette, avant-gardism de modernizmin bir 'bölümü'dür ve onun büyük paradigması içinden, onun temel ilkelerini benimseyerek doğmuş, çıkmış ve gerilemiştir ya da belli, somut ve hatta kısıtlı bir anlayış çerçevesinde sürmektedir. Dolayısıyla, Yahya Kemal'in çevresine 'bir açıdan' bakmadığı ne kadar doğruysa ve Batur'un bu olguyu çözümlemek için öne sürdüğü göstergeler ne kertede önemli ve geçerliyse, Yahya Kemal'in avangard olamayacağı da o derecede 'belirlenmiş' bir olgudur. Neden 'belirlenmiş' dedim? Bu sorunun yanıtı, avangardizmin temel varoluş ögelerinde saklıdır.

Çok ayrıntıya girmeden, Poggioli'nin klasikleşmiş kitabındaki[80] kavramlarla bakacak olursak, ilkin onun yaptığı gibi Ortega y Gasset'ye, onun o çok bilinen denemesi '*Sanatın İnsansızlaştırılması*'na[81] kadar gitmek gerekiyor.

Aslında modernizmin erken dönemlerinde, onun getirdiklerine cepheden bir saldırı oluşturan, bu artık biraz da 'kurumuş' denemenin, –'kurumuş', çünkü orada birer 'hayret' nidasıyla değinilen hususların neredeyse tümü nice uçlara taşındı, sonra geriye döndüler ve çemberlerini tamamladılar,– adında da geçen kavram 'insansızlaştırma' modernizmin de avangardizmin de çıkış noktasıdır. Bu ise, çok köklü bir Yahudi-Hıristiyan/dinsel ve kapitalist/toplumbilimsel temele dayalı süreçtir. Algılanması, yeniden üretilerek tüketilmesi zorlu ve kapsamlı

bir çabayı gereksinir. Eğer, örneğin Türkiye insanı için konuşacak olursak, bu bağlamda avangardizmin henüz tüketildiğini, bırakın tüketilmesini, yaşandığını dahi söylemek olanaksızdır. O nedenle Yahya Kemal'in o çerçeveye oturan ozanlara, yazar ve sanatçılara bakması, baktıklarını görmesi güçtü.

İkincisi, avangardizmin gene bütünüyle bu zeminde gelişen bir diğer 'sine qua non' kavramı olan '*putkırıcılık*' (iconoclasm) çok teknik bir düzeyde bakılırsa elbette Yahya Kemal'e, dönemi ve birikimi içinde yabancı gelecekti, ama, O'nun, bu yaklaşımı farklı bir biçimde sergilediğini, kendi koşulları içinde, zorladığını göstermeye çalıştım. Kuşkusuz, Yahya Kemal'in 'yıkıcılığı', doğal bir 'ayıklamaya' dayanır ve bir devrim anlayışından çok, süreç tercihinden güç alır.

Belki de 'böyle' olması 'gerekir'; çünkü, o putkırıcılığın ardında örneğin Nietzsche'nin olduğunu, bu çok tartışmalı felsefecinin getirdiği aşkınlaştırma anlayışının egemenliğini bilmek zorunluluğu vardır. O '*aşkınlaştırma*' en azından "*insan aşkınlaştırılması gereken bir varlıktır*" anlayışından türer.[82] Kaldı ki, onun çok öncesinde de Kant estetiği ve onun gene aşkınlaştırma anlayışı yer alır. Modernizmin doğuş çizgisini çeken öteki felsefeci Hegel'in bu değerlendirmeyi nerelere kadar götürdüğü ve çemberi getirdiği 'son' düşüncesiyle nasıl kendi üstüne doğru kapadığı bilinmektedir. Böylesi sorunlu bir alana Yahya Kemal'in, henüz bir dil kurma çabası, bir tanımlama hazırlığı, kısacası bir 'başlatma' edimi içindeyken sıçraması elbette olanaksızdı.

Bu değerlendirme ve bu ele alış, Batı-Hıristiyan bilincinde ne derecede özgül anlamlar içerir, bilenler bilecektir. Kaldı ki, Yahya Kemal'de bir aşkınlaştırma anlayışı yok değildir; fakat, bu kavrama yaklaşımın nasıl Doğulu bir kökten beslendiğini, belki tümüyle değil ama, belli başlı izlekleriyle göstermeye çalıştım. Bu nedenle, avangardizmin dayandığı Nietzscheci aşkınlaştırma eyleminin daha sonra Eliot tarafından geliştirilen '*kişisizleştirilen şiir(sellik)*' (impersonalizing poetics) kavramının Yahya Kemal bağlamını da kuşatması hem olanaksızdı, hem de O'ndan bunu beklemek haksızlıktı. (Niçin 'haksızlıktır' dediği-

mi az sonra 'değişme'nin biçimi sorununu tartışırken ele alacağım.) Burada geçerken şuna da değinmek gerekir: Sorun hep Yahya Kemal görüngüsünden koyulmuştur: Niçin avangardizme yönelmedi ve onu kuşatmadı. Oysa tersinden ele alınması ne kadar çok şeyi açıklayabilecektir: Acaba avangardizm temel izlekleri ve istemleri yönünden bakılırsa örneğin bir Yahya Kemal estetiğini ve o estetiğin arayışlarını, üstüne kurulduğu temeli kuşatabilir miydi?

Bu zincir, avangardizmin iç gelişmesindeki sürekliliğini Gasset'nin tartıştığı *'altgerçeklik'* (infrarealism) kavramıyla ilişkilenerek sürdürür.

İspanyol felsefecinin değindiği altgerçeklik, modernizmin daha ham, daha biçimsiz/biçimlenmemiş (unformed), insana uzak (subhuman) imgeleri ele almasıyla başlamıştır ve *'küçültici/değersizleştirici imge'*yle (denigrating image) kendisini simgeleştirmiştir. Elbette, bu noktada modernizmin ve onun bir alt kültürü olan avangardizmin groteske, karikatüre, alaya ve yergiye açılımı vardır ki,[83] Osmanlı toplumunun koşullanmışlığı ve yerleşikliliği Yahya Kemal için bile olsa, böylesi bir açılıma herhalde izin vermeyecekti.

Üstelik, avangardizmin imge ve biçimsellik ekseninde yaşadığı asal sorun bu değindiğim kavramların ötesinde, Poggioli'nin, Troçki'ye kadar gerileyerek değindiği *'abartılmış imge'* (hyperbolic image) kavramında kendisini gösterir: Bu, Poggioli'ye göre, yalnızca Mallarmé'de öne çıkan aşkınlaşmış şiirsel ülküye doğru götürmez insanı, daha ileriye taşır: İnsanın ve doğanın sınırlarını aşmaya zorlar, o anlayışın ve arayışın bir uzantısı olarak doğar. Ne var ki, buradaki aşkmlaşma, daha çok insansızlaştırma, kişisizleştirme, grotesk anlamındadır. Nitekim, Troçki'nin abartılmış imgeyi *"çağımızın 'öfkesini' yansıtan öge"* olarak tanımlaması tam da bu nedenden ötürüdür.

Avangardizmin, galiba Yahya Kemal'in izlemesi olanaksız ve belki bir ölçüde de 'gereksiz' bu biçimsel ve biraz da şiire özgülleştirilmiş kavramlarının dışında iki büyük çıkış noktası daha vardır...

Yüzyılın başındaki bu büyük ve 'yıkıcı yaratıcı' akım, bir

yandan *'nesneye dayanmayan'* (nonobjective) bir sanat anlayışına doğru koşarken, öte yandan da *'temsili (yenidensunumsal) olmayan'* (nonrepresentational) bir sanat anlayışını yerleştirmeye çalışıyordu.[84] Bu iki, birbirini bütünleyen kavramın arasındaki köprüyü ise sanatlar arası bir uzlaşma ya da *uzlaşımsal sanat* (syncretism of the arts) anlayışı kuruyordu. Resmin şiire (Cendrars'ın 'gazete şiiri', 'telgraf şiiri', 'radyo şiiri', 'fotoğraf şiiri' kavramlarını anımsayalım, kübizmin kolajlarını düşünelim), şiirin müziğe, müziğin görselliğe açıldığı bir noktada tümünün beslendiği havza ise bilimlerde ve düşünce sisteminde yaşanan atılım ve sağlanan gelişmelerdi. (Bu, bütün akımlar için geçerlidir; tüm sanat akımları her alanda birden doğmuştur ve hepsini birbirine bağlayan genel bir felsefe söz konusudur.)

Bu çerçeve avangardın genel izleklerini saptamaya yetecek ögeleri sıralayacak kadar geniştir. Paul Mann'ın değerli çalışmasında ayrıca açıkladığı temel ögeler kısaca şöyle devşirilebilir: 1/Yeni espiri, 2/karşı sanat(anti-art), 3/karşı sanat anlayışının temellendirilmesi ve güçlendirilmesi, 4/bu ediminin aşırı doygunluk noktasına ulaşması ve güçlendirim bunalımının ortaya çıkması, 5/yalıtma-ayrıştırma (atomizasyon), merkezden koparma ve dolayısıyla bir yenidendüzenleme (reorganisation) çabası, bu amaçla bir dizi şeyin ortadan çekilmesi.[85]

Bu tanım çerçevesi Poggioli'nin kitabında avangart için geliştirdiği dört basamaklı tanımla bir anlamda örtüşmektedir. Poggioli, avangardı, eylemcilik (activism), çatışmacılık (antagonism), nihilizm ve acı çekmecilik (agonism) olarak tanımlıyordu. Buradan bakılırsa, Bürger eylemciliği yalnızca sanat kurumuna karşı yönlendirilmiş bir anlamda ele alıyor ve bu muhalefet bağlamında gelişmeyen öteki eylemleri gerçek avangart çıkışlar olarak tanımlamaktan kesinlikle kaçınıyordu.

Bu olguların hazırladığı koşullar içinde en çok öne çıkanı ve aslında modern ya da avangart sanat denildiğinde ilk elde bilinçli-bilinçsiz anımsananların üstüne oturduğu ana temel karşı sanat kavramıdır. Peki öyleyse nedir karşı sanat? Neye karşıdır? Kendisine mi, bugünkü sanata mı, dünyaya mı? Bu soruları sorduktan sonra Mann, özeti şu dört maddede yapı-

yor: *"Karşı sanatın varlıksal koşullarına bakıldığında bu açılımın 1/gelenek karşıtlığına 2/ kurumsal sanat karşıtlığına, 3/toplumsal düzene karşı olmaya, 4/sanatın kendisini siyasal olana daha fazla açmasına, hatta ona bağlanmasına dayalı olarak geliştiği görülebilir."*[86]

Böylesi bir oluşumun kendiliğinden ortaya çıkmadığı besbellidir, doğurucu koşulları vardır ve bu da çok somut olarak bilinir. Önemli olan bu gerçeğin bir kez daha vurgulanması değildir. Önemli olan, bu oluşumun hangi koşullarda karşı sanat/avangart sanat etkileşimini yarattığıdır. Çünkü, bir açıdan bakılırsa, sanatını bir önceki anlayışa karşı çıkarak kurmamış hemen hiçbir önemli sanatçı gösterilemez. Bu bağlamda Yahya Kemal de bir avantgart sayılabilir. Oysa, sorun avangartın neyi bünyesine aldığı ya da almadığıdır. Hele, Mann'ın kitabının bir başka yerinde *"avangart, her şeyden önce bir geleneğe saldırıcı aracı olarak görülmelidir ama bu saldırı geleneğin fiilen kendisi tarafından yönlendirilmektedir"* (s.11) tanımı anımsanırsa iş daha da çapraşıklaşır. Üstelik, bu yaklaşımının öncesinde de daha etkileyici bir değerlendirmede bulunmuş ve burjuva sanatının tek boyutlu değil çift boyutlu olduğunu, kendi iç çelişkilerinden beslendiğini, modern kültürün ise varlığını sürdürebilmesi için de içselleştirilmiş bir şiddete (internalized violence) gereksinim duyduğunu ve bunu kendisine saldırmak suretiyle gerçekleştirdiğini saptamıştır. Dolayısıyla bu saldırının burjuva estetiğine yönelik olup olmadığı sorusu da anlamını yitirmiştir.

3.

Yahya Kemal ise, yüzyılın başında gene Batur'un vurguladığı gibi, dünyaya kendi sorunları etrafında bakan, onlara yanıt arayan, onları sorgulayan ve bireşimlerini o ölçekte gerçekleştirmeye çalışan birisiydi. Buna karşın Yahya Kemal'in geliştirdiği bir karşı çıkışın bulunduğunu yadsımak olanaksız. O da, örneğin en yakınındaki Fikret'ten başlayarak bir dizi kişiye karşı çıkmıştı. Ne var ki, tepkilerinin dibinde kuruma karşı çıkmak ve o karşı çıkış bağlamında yeni ve sorunsal bir dil geliştirmek

arayışı yer almıyordu. Tersine, Yahya Kemal bir kurum oluşturma çabası içindeydi. Kendi yönlendirdiği ve tanımladığı sanatın kitleselleşmesini büyük bir özlem ve hırsla arıyor ve istiyordu.

Oysa, avangart sanatın temelinde yer alan belki de en önemli husus karşı çıkışla bütünleşmiş bu ayrıksılık noktasında kendisini gösterir. Bu yanıyla da dogmatik modernizmle tam bir bütünleşme içine girer. O kadar ki, avangardizmi de 'kononik' olmasından önceki modernizmdir diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok. Dilin böylesi bir alımlama içinde kendisine dönük sorunsalları, Schulte-Sasse, Bürger'in kitabına yazdığı önsözde tam da bu noktada(n) açıkça vurgulamıştır: "*Sanatsal modernizmin yazma edimi yazarın sanatsal yaratım sürecine anlam sağlayan bir merkez olmasını sorgulamak suretiyle anlamı sürekli olarak bozmuştur (decontructs). Böylelikle de yaratıcı edimin üstündeki vurguyu gösterilenler zincirinden bir gösterenler zincirine taşımıştır. Bu da dilsel olarak üretilen metinlerin temsili/yenidensunumsal metinlere tercih edilmesi anlamına gelir.*"[87]

Oysa, dikkat edilirse Yahya Kemal'in aslında bir modern olarak kaçındığı tam da budur: Dilselden çok yenidensunumsal olan üstünde oyalanmıştır. Gösterenler zincirini değil, gösterilenler zincirini de doğallıkla, bu muhakemenin bir uzantısı olarak benimsemiştir. Başka bir şeyi ise özenle dışlamıştır. İşte, Batur'un O. Veli ya da S. Faik'le ilişkili olarak Yahya Kemal'e yönelik saptaması bu noktada farklı bir bağlamda karşılığını bulur: Yahya Kemal, örneğin bir Orhan Veli şiirine, kendi kurduğu şiirin zihinsel öncülleri nedeniyle de uzanamazdı. O şiirin üstgerçekçi şiirden kaldırdığı ögeler, aslında Artaud'nun arayışında yankısını bulmuştur. Artaud, "*sorun, konuşulan dilin yeni bir doğa diliyle değiştirilmesi sorunudur. Bu yeni dilin ifade olanakları sözel dilin ifade olanaklarıyla eşitlenecektir*" diyor ve kelime hazinesinin de 'soyut niteliği' ile belirleneceğini açıklıyordu.

Yahya Kemal bu nedenle kendi dışındaki bir şiire dönemezdi. Şiirin temel özelliği somutlamaya dayanıyordu. Fakat, bu, elbette kendisine özgü bir metafiziğin içinden alımlanan bir somutluktu. Yahya Kemal, bu anlamda örneğin tarihi dahi bir

temellendirme 'projesinin' parçası olarak görürken hiç kuşkusuz tümüyle farklı bir zihinsel yorumun etrafında gelişen farklı bir dile dayalı hiçbir poetikaya açık olamazdı. Hele avangardın söylevden sürekli olarak bir şeyleri dışladığını, sürekli olarak bir şeyleri atladığını, yitirdiğini, yok saydığını, görmezden geldiğini anımsarsak, söylevi bu yoksamalarla kurduğunu düşünürsek, bunların tam tersi bir bütünleştiricilik edimini kendisine çıkış noktası olarak alan Yahya Kemal'in çevresinde yüzünü gördüğü gerçekliğe dönmesi daha başlamadan biten bir serüvendi.

Aslında tüm bu çözülüş-kuruluş sürecinin avangard sanat için Hegelci bir temeli olduğunu vurgulamak gerekir. Öyleyse, Yahya Kemal'in gizi de burada doğacaktır. O, Hegelci bir estetiğe kesinlikle kapalıydı. Doğal olarak yaşadığı bir tükenme sürecinin yeniden kurulmasıyla ilgiliydi. Bu, onu modern yapmaya yetiyor ama bir adım öteye gitmesine de olanak vermiyordu.

Kaldı ki, Yahya Kemal'in 'optik' olarak da çevresinden akanları yakalamasına olanak yoktu. Örneğin kübizmin getirdiği estetiğin ilkeleri, öncülleri onun kavrayabileceği bir zihinsel düzlemde ve bir zihinsel ilişki içinde yer almıyordu. Yahya Kemal, örneğin zamanın sürekliliğini, bütüncüllüğünü ararken ve onu bir yitikliğin içinde yeniden kurmaya çalışırken zamanın göreliliğini saptayan ve 'insan geleceği neden anımsamaz' sorusunu soran bir gerçekliği anlayamaz, yalnızca dışlayabilirdi. Dolayısıyla sorun bir biçim değil bir bilinç sorunuydu!...

4.

Daha farklı olamaz mıydı?

Doğrusu bu sorunun 'spekülatif' bir yanıtı var; ilkin onu vereyim: Eğer, Yahya Kemal'in çevresinde, örneğin bir Troçki olsaydı, onun sanatlara eğildiği bağlamı kendisinde içselleştirmiş bir nesnellik düzlemi olsaydı belki o da daha farklı bir çizgi izleyebilirdi. Fakat, dönemin koşullarıyla birlikte düşünüldü-

ğünde, Yahya Kemal'in ancak yapabileceğini yaptığını söylemek gerekir.

İşte bu nokta Raymond Williams'ın, biraz daha değişik bir bağlamda olmakla birlikte ve daha da derinleştirdiğini unutmaksızın, geliştirdiği bir kavramı anımsamanın yeridir: *'Duygu yapıları...'*[88]

Williams, daha sonra Frederic Jameson tarafından geliştirilen ve tümüyle farklı bir bağlamda tartışılan[89] bu kavramla şu önemli ve yol gösterici saptamayı yaparak işaret levhalarını doğru yönlerine çeviriyor: *"Duyguya karşı düşünce değil, hissedilen biçimiyle düşünce ve* ***düşünce olarak duygu*** *(abç/hbk)..."* (ME/s.105)

Sanırım, Yahya Kemal'in gerçeği bu noktada düğümlenir. Fakat, Williams, getirdiği tanımı toplumsallığa da yayar ve şunları söyler: *"Toplumsal olduğu gerçekte çoğunlukla anlaşılmayan, özel, kendine özgü ve hatta soyutlayıcı olarak kabul edilen ama çözümlemede doğmakta olan, bağlayıcı ve egemen özelliklere,* ***kendi özgül aşama sırasına sahip olan toplumsal bir yaşantı*** *(abç/hbk)..."* (EM/s.105)

Bana öyle geliyor ki, bu anlayışı içimize sindirmeden Yahya Kemal'i de, bir başkasını da tartışmak ve o kişi kim ise ne yaptığını anlamak olanağına sahip değiliz. O zaman savrulacağız ve birbiri ardınca üreyen 'neden/niçin' sorularını soracağız.

Oysa, Yahya Kemal'in döneminde bir Osmanlı şairinin kendi anadili henüz oluşmamışken avangardizme sıçraması nasıl mümkün olabilirdi?

Aslına bakılırsa bunun bir yolu yok değildi. Eğer Rimbaud'nun kendi dilinde, kendi imge sistemi içinde yaptığını düşünürsek belki böyle bir şeyi Yahya Kemal'in gerçekleştirebilmesini de olası görebiliriz. Fakat, o türden bir çıkış acaba nedir? Bir devrim olabilir mi? Ya da daha sağlıklı bir ifadeyle devrimci bir buluş mudur?

Popper-Kuhn-Feyerabend-Lakatos çizgisi izlenmeden, o çizginin 'bilimsel buluş' ve bu gerçeğin 'devrimciliği' üstüne getirdiği yoğun tartışma ve yorumlar yerli yerine oturtulmadan bu soruyu yanıtlayamayız.

Bugün bilim felsefesinin (hâlâ) tartıştığı en önemli soru da budur: Bir bilimsel ya da sanatsal sıçrama nasıl yaşanmaktadır? Bir süreç olarak mı yoksa bir kopuş olarak mı?

'Olgun bilim' kavramı etrafında yapılan büyük irdeleme bugün bu soruya verilen yanıtları bu deneminin sınırları dışına itmiştir. Hatta belki oradan bu denemeye taşıyacağımız ögeler bile, o genişliğe karşın, çok sınırlıdır. Ama gene de *Kuhn*'un tanımı bana çekici geliyor ve burada anımsatılması zorunluymuş gibi görünüyor: *Feyerabend*'in tanımlamasıyla *"Kuhn'a göre birbirini izleyen bir olağan dönemler ve devrimler serisidir. Olağan dönemler monistiktir; bilimadamları dünyayı bir tek paradigmaya göre anlama çabalarından doğan bulmacaları çözmeye çalışırlar. Devrimler, yeni bir olağan dönemin temeli görevi yapacak ölçüde yeterli desteği kazanan yeni bir paradigma doğuncaya kadar plüralistiktir... Çoğalma (çeşitlenme,ç.) bir devrimden hemen önce ortaya çıkar ve devrimi ortaya çıkaran bir araç haline gelir... Çoğalma bir devrimle başlamaz; çoğalma, devrimi önceler... Bilim bir geçici olağan dönemler ve çoğalma dönemleri serisi değildir; bu dönemlerin biraradalığıdır"*[90]

Bu çok çetrefil tartışmanın izlekleri ve içerdiği temel kavramlar iyice sindirilirse sanırım Yahya Kemal'in 'devrimciliği' ya da 'olgunluğu' da anlaşılabilir. Yahya Kemal, hiçbir zaman bir 'kopmayı' denemedi; onu yaşadı. Ama değişimin süreklilik içinde olması gerektiğine de inandı. O, belki bir devrimin öncesindeki büyük haberciydi. Ancak 'o kadar' olabilirdi; o kadar oldu!..

Artık bu tartışmayı son(uç)landırmak için klasik kavramına bir kez daha dönmenin yeri ve zamanı gelmiştir.

5.

Tanpınar, bizim klasiklerimizin gerçekte şarkılarımız olduğunu söylemektedir. Doğrusu kolay anlaşılabilecek, benimsenecek bir yaklaşım, yargı ve tanım diye görmek zor bu yaklaşımı. Bu özelliği yanlış, eksik ya da gerçekdışı olmasından kay-

naklanmıyor. Bizim gerek klasik gerekse şarkılarımız, içerikleri, yapıları ve nitelikleri konusundaki bilgilerimizin yetersizliği ve dolayısıyla iki kavram arasında ilinti kurmamızdaki sıkıntı bu sonucu doğruyor. Soyut ve evrensel anlamıyla klasiği bilmiyoruz çünkü, o olguyu temellendirecek bir eklemlenme (articulation) kültürümüz yok. O olmadığı gibi geçmiş kültüre dayalı bir bilinç ve bilinçaltına da sahip değiliz. Türkiye, Cumhuriyet dönemiyle birlikte belleğini yitirdiği ve toptancı bir kültürel yadsıma yaşadığı için geçmiş birikimini de yok saymıştır. O yokumsayış geçmişte bırakılan hacmin ne kadarının kullanılabilir olduğu konusunda en küçük bir hesap yapmamıza olanak vermemektedir. Ne var ki, bu konuda yalnızca Cumhuriyeti suçlamanın bir anlamı yok; Meşrutiyet'le birlikte başlayan dönemin, çoğu kez 'inkâr ve inkıraz' diye anılan bu durumu yarattığını vurgulamak gerekir.

Büyük bir yanılgıyla, çoğu kez sanılmıştır ki, Osmanlı'da, bir ölçüde de Türkiye'de saray kültürü-halk kültürü şeklinde ortaya çıkan bir kültür ikiliğinin varlığı bizi bugün bulunduğumuz noktaya getiren, bizi kültürel anlamda belleksiz bir toplum yapan en önemli etkenlerden birisidir. Oysa bu tümüyle yanlıştır. Eğer bir klasik kavramından ve onun oluşumundan söz açıyorsak, az sonra biraz daha tartışacağımız gibi böylesi bir kültür ikiliğinin varlığı yanlış da değildir, eksiltici, engelleyici de değildir. Aksine, bir klasik oluşumunun en önemli ilk koşulu budur: Bir yüksek kültürün varlığı! Şarkılarla bu koşul arasındaki ilintiyi kurmak, oradan Yahya Kemal'in klasikliğine sıçramak için ilkin klasik kavramını biraz ayrıntılandırarak tartışmak gerekir...

Eliot'un çok önemli, hâlâ geçerli *'Klasik Nedir?'*[91] makalesine dönersek büyük ve özel önem vererek vurguladığı iki noktayı görürüz. İlki, tam da az önce değindiğim şeydir: Eliot, bu klasiğin olgunlaşması için bir dilin bir başka uygarlığın kültür birikimini, o birikimin tortusunu dönüştürmesini gerekli sayar. Bu anlamda Avrupa'nın tek klasiği olarak da Virgilius'u sayar. Virgilius, Latinceyi kullanarak Grek uygarlığını bir kült olarak dönüştürmeyi başarmış tek ozandır. Böyle bir değerlendirmey-

le bakıldığı zaman, örneği Goethe'nin ya da Shakespeare'in aynı niteliği taşımadıklarını da altını çizerek vurgular. Çünkü, der, onlar herkesin bilmesi gereken evrensel önemde ozanlardır, fakat, klasik sayılmazlar. "*Klasik, bir olgunluk sorunudur. Bir uygarlığın ve ona bağlı dilin olgunluğuyla ve* ***evrenselliği verecek olan şairin*** *(abç/lıbk) zihin özgüllüğüyle ilişkili bir gerçekliktir. Almanca hiçbir zaman bu düzeye ulaşmadığı için, bu doruğa tırmanmadığı için, hiçbir Alman ozanının ardında böylesi bir bilinç durumu yer almadığı için evrensel bir ozan olunabilir ama evrensel klasik düzeyine erişilemez.*"[92]

Eliot'un evrenselle klasik arasında bir ayrım yaptığı sanırım anlaşılmıştır. Goethe ve önemleri itibariyle onun benzeri olan öteki ozanlar evrensel, herkesin bilmesi gereken ozanlar sayılabilirler. Ne var ki, bu onların klasik olmasına yetmez. Üstelik klasik de kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Bir ozan yalnızca kendi dilinde, değinilen özellikleri taşıyarak klasik olmuşsa *göreli*, bütün dillerde klasik olma özelliğine sahipse *mutlak* klasiktir. Şunu da eklemek gerekir ki, evrensel olmak, klasik olmaktan daha önemli değildir. Asıl önemli olan büyük bir model oluşturmak anlamına gelen klasikliği yakalamaktır.

Klasiğin bir başka çok önemli özelliğini de saptar, Eliot: Klasiğin muhtasarlık (comprehensiveness) özelliğine de değinir ve bir klasiğin, "*içinde yazıldığı dili konuşan insanların karakter özelliklerinin dışavurumu demek olan duygularının mümkün olan en geniş çeşitlemesini yansıtması gerektiğini söyler.*"[93] İşte, Tanpınar'ın "bizim klasiğimiz şarkılarımızdır" yargısını hazırlayan tam da bu yaklaşımdır.

Şarkılar, bir bütün olarak bakıldığında gerçekten de görülür, öykünün, öykülemenin ve onunla bütünleşmiş bir anlatımın bulunmadığı bir toplumda iki şeyi başarırlar: İlkin belli bir öyküyü anlatırlar, ikincisi o öykünün anlatımını hem bir dil ve duyarlılık sorunu olarak geliştirir hem de onu müziğin tanımlanamayan soyutluğu içinde verirler. Bir kültür formu olarak ele alındığında da şarkıların yüksek kültürün müzikalite, dil gibi tüm özelliklerini koruyan fakat onu geniş kitlenin duyarlılığı

ve o duyarlılığı iletme araçlarıyla birleştiren bir dizi özelliğe sahip kıldığı görülebilir. Bir tek ozanın başaramadığını bu anlamda şarkılar başarmıştır: Geçmiş bir birikimin tüm tortusunu yeni bir anlayış ve temellendirme çabasıyla bir başka alana ve bilince yansıtabilmiştir, şarkılar. Bu nedenle de Tanpınar'ın yargısı sonuna dek doğru ve geçerlidir.

Yahya Kemal bu merdivenin son basamağıdır.

Yahya Kemal, şiiriyle iki büyük adımı atmıştır. İlkin şiirin bir dil kurmasını sağlamış, ikincisi de, o dilin içinden yazdığı şiirin geçmiş-bugün çizgisini oluşturarak bir bellek bütünlüğü yaratmasına ön ayak olmuştur. Şiirinin temel duyarlılığı kendisini gene iki noktada gösterir. Bu şiir bir yandan, gene değineceğim üzere, ona dönük kısır ve tek yanlı, vatan-millet-din yorumlarını daha başlangıçta aşacak ölçüde bir cemaat ruhu yaratmaya çalışır, ikincisi buna bağlı olarak bir 'hikmet söyleme' alışkanlığını sürdürerek yeni bir aşamaya sıçrar. Ayrıca şiirinin daima bir öykü anlatan şiir olmasıyla da gene şarkıların yaptığını gerçekleyen bir özelliğe sahip bulunduğuna değinelim.

Yahya Kemal, Türkçede, Virgilius'un yaptığını yapmamıştır denemez ('beyaz lisan' yaklaşımını bir kez daha anımsayalım). Fakat, yapıtının gücü bunun da ötesindedir. Çünkü, Yahya Kemal, Osmanlıdan Cumhuriyet'e geçen bir ulusta değil, şiirini ilkin bir arayış dönemi olan 1912'lerde kurmuştur. Yapmaya çalıştığının önemini biraz da bu zaman gerçeği üstünde kalarak düşünmek gerekir. Önemli bir kopuşmanın yaşandığı dönemin öncesinde o atılımı salt kendi bilinç ve benliğinde duyarak gerçekleyen bir ozanın modernliği ve onun derecesi ve önemi her türlü tartışmanın üstünde olmak gerekir.

İkincisi, Cumhuriyet sonrasında, öyle sanıyorum ki, Yahya Kemal, tümüyle bir duyuş ve seziş sonucunda atomistik bireye dayalı liberal bir sistemin oluşamayacağını, toplumun henüz ona hazırlıklı olmadığını görmüştür. Bir cemaat dayanışmasının önerilmesiyle geçişin daha az sancılı olabileceğini varsaymıştır. Getirdiği din-vatan-millet yorumunu bu bağlamda ele almak gerekir. Hele, 'nev-Yunanilik' gibi bir eşiğin üstünden

sıçramış olduğunu anımsarsak bu çıkışın boyutlarını da daha iyi kavrayabiliriz. Yoksa, Yahya Kemal'deki vatanın coğrafi vatan, milletin bir tek ulus, dinin de yalnızca dar ve katı bir dinsellik olmadığı açıktır. Yahya Kemal, bu üç olgunun kesiştiği noktada, atomizasyonu aşan bir duyarlılık oluşturmaya çalışmıştır, hepsi de o kadardır.

Yahya Kemal'in şiirinin ikinci önemli yanını 'hikmet' olgusu hazırlar. Hikmetle, şair birkaç şeyi birden elde edebilmiştir. İlkin, değinmiştim, mısra-bütün sorununu çözmüştür, ardından da bellek oluşturma çabasında çok büyük bir yol almıştır. Çünkü, Divan edebiyatının bellekte yaşayan dizeleri bir 'insanlık durumu'na denk gelen somut saptamalardır. O saptamaların her birisi bir öykü anlatır, açık ya da gizli. Yahya Kemal bu gerçeği çok iyi gören ve başaran bir ozan olarak yer ve fakat kozmik gerçekliği de kavrayan bir noktadan sorunu kuşatabilmiştir. Onun her şiiri bir durumu tanımlayan ve çözümleyen bir bağlam sorunsalı oluşturur ki, ortak benlik sorununu çözmenin daha kestirme bir yolu olamaz. Özellikle Itri şiiri bu bağlamda ele alınmalıdır. O şiirde, Yahya Kemal, Itri'nin öyküsünü anlatırken ve çözümlerken aslında kendisinden söz açmaktadır. *"O deha öyle toplamış ki bizi/Yedi yüz yıl süren hikâyemizi/Dinlemiş ihtiyar çınarlardan"* derken nereye baktığını göstermektedir. Zaten, bu dizelerin hemen öncesinde *"Ta Budin'den, Irak'a, Mısır'a kadar/Fethedilmiş uzak diyarlardan/Vatan üstünde hürr esen rüzgâr/Ses götürmüş bütün baharlardan"* diyerek yaklaşımının sınırlarını büyütür. Üstelik onun müziğinde *"Nice seslerle, gök ve yerlerimiz,/Hüznümüz, şevkimiz, zaferlerimiz/Bize benzer o kainat akmış"* diyerek de arayışının hedefini açıklıkla ortaya koyar.

Bütün bu olgularla birlikte ele alındığında Yahya Kemal'in bir klasik sayılmaması için hiçbir neden yoktur. Yalnız burada genellikle yapılan yorumların tersine bir değerlendirmeyi de geçerken eklemek gerekiyor: Yahya Kemal'in gerçek klasik sayılabilecek şiirleri, sanıldığı gibi 'Eski Şiirin Rüzgârıyle' yazdığı şiirler değildir. Elbette onlarda da Yahya Kemal önceki şiirlerinin ortak çabasını temellendirme arayışı içindedir fakat, orada artık bir özdeşlikten ve canlandırılması olanaksız bir girişim-

den söz açmak gerekir. Divan şiirini, onun biçimleri ve kalıpları içinde söylemenin ne anlamı olabilirdi?

Bu soru sanıldığı gibi yanıtsız değildir. Yahya Kemal'in bu çabası da boş bir çaba değildir. Yahya Kemal geldiği yeri görmüştü. Daha ileriye sıçramasına olanak olmadığını da sezmişti. Geliştirdiği yeni(likçi) şiir şöyle ya da böyle kitleye mal olarak bir biçimde geliştiriliyordu. Hiç değilse şiirin öncülleri her türden tartışmanın üstüne çıkmıştı. O noktadan sonra yapılacak bir tek şey vardı: Ondan sonra kimsenin yapmayacağı 'son' bir şeyi yapmak: Eski şiirin içinden şiir söylemek... Bu, biliyordu ki, bir meydan okuma değildir, bir öneri değildir, bir model de değildir. Bu, yalnızca kendisine kimsenin erişemeyeceği bir konum seçmektir. Kısacası, Yahya Kemal'in yenilikçi bir şiiri geliştirdikten sonra bir kez daha klasik şiirin üstünde konaklaması kesinlikle bir geriye dönüş ya da kendi içinde bir geriye gidiş değildir. İki kültür arasında bir köprü oluşturmuş, öylelikle de klasik olmuş kişinin bu niteliğini billurlaştırmasıydı.

Yahya Kemal, kuğunun şarkısını söylerken çok bilinçliydi ve mezarına doğru yürüyen bir fil olduğunu biliyordu.

6.

Yahya Kemal, evet, Rimbaud'yu mutlaka okudu. Hatta, onu sevdi de. Ondaki imgeselliği kendisine yakın da buldu. Şiirini kurarken Rimbaud'dan yararlandı; çünkü, onun da kendisinin de ne yapmak istediğini anlamıştı; biliyordu. Fakat, Rimbaud gibi şiir yazmadı, tıpkı aynı kahvede yanyana masalarda oturduğu Max Jacob'un, Apollinaire'in şiirine benzeyen şiirler yazmadığı gibi...

Yahya Kemal, ne istediğini ve ne yaptığını biliyordu. Ulusçuluğun geliştiğini, giderek bir imparatorluğu parçalarken oradan Türklerin de kendilerine özgü ulus devleti kurmalarına olanak verdiğini sezmişti. Ulusçuluk beraberinde ulusal kimliği, benliği ve onun en önemli 'organ'ı olan dili getirecekti. Birisi, olmayan bir dili kuracaktı; bu, O olmalıydı.

Yahya Kemal, her şeye karşın, devrimci bir şairdi. Abdülhamit'e karşı Jön Türkler'in yanında yer almıştı. Anadolu'ya geçmemiş ama Mustafa Kemal eylemini desteklemişti.[94] Paris'te yaşadığı yıllarda da çevresinde olup bitenler içinde 'ihtiyacı olan' hiçbir şeye duyarsız kalmamıştı.

Öyleyse dilde yaşanacak büyük atılımı da o başarmalıydı. Kendisini o güne değin gelmiş 'dokuz asırda' doğmuş ve gelişmiş belleğin ve kimliğin son uçu olarak görüyordu. Dildeki dönüşümü şiirin içinden yaparsa etkili ve kalıcı olacağını anlamıştı. Üstelik onu, eskilin araçsallığıyla gerçekleştirirse büyük bir yazınsal serüveni de yaşayacaktı.

Bu işe soyundu ve başardı. Kullandığı ögelerin hiçbir teki o günün öncesine ait değildi. Tümüyle yeni, içinde yaşadığı günün anlağa eklediği yeni olgular, kavramlardı. Kaldı ki, şiirinin üretildiği büyük taban, büyük payda *modern* denilen ve somut olarak değil, soyut ve göreli bir kavramdan güç alıyordu ve modernlik, adı öyle koyulsa da koyulmasa da –ki, koyulmuştu, Paris'teyken herhalde Baudelaire'in düzyazılarını okumuş ve onun moderni nasıl tanımladığını da öğrenmişti– bir 'farklılık'tı ve o farklılık kullanılmalıydı. Yalnız bir tek koşulla: Nesnel bağlılaşığı olmayan her şeyi dışarda bırakarak!...

İşte, Yahya Kemal'in, Tevfik Fikret'i, "*o devrede Fransa'da Paul Verlaine'in şiiri en şedid tesirini icra ederken bu manzara (Fransızlar'ın orta sınıfına ait zevkler... burjuva zihniyeti) herhalde aşikâr gerilikti*" diye suçlayacak kadar gününden yararlanmanın ne olduğunu bilen bir şairin, niçin Rimbaud ya da başkaları gibi yazmadığının gizi bu kavramdadır: Nesnel bağlılaşık... Yahya Kemal, bir dilin içinde somutlanmayacak, somut karşılığı bulunmayacak hiçbir imgeyi, hiçbir biçimi kullanmadı. Eğer adını geçirdiğimiz 'öteki' ozanlara gitseydi, sonunda bir 'mukallit' olacaktı. Bunun bilincindeydi. Bu nedenle Baudelaire'i bile ayıklayarak kullandı. Geçmişle–bugün arasında sürekli olarak kendisini de, şiirini ve okuru da bir boşlukta bırakması ise, poetikasının felsefi yanını hazırladığı gibi, doğurduğu gerilimle de şiirine üretkenlik kazandırdı. O üretimi kendi üstüne kapanmaktan korumak amacıyla, attığı her adımın önüne ve arkasına

düşünsel–kuramsal bir destek yerleştirdi. Bu nedenle, şiirinin çoğu kez yapıldığı gibi 'sözcükler' düzeyinde ele alınması, eleştirilmesi anlamsızdır.

Kaldı ki, Yahya Kemal'in bu bağlamda gelişen 'serüveni'nin ilginç bir başka konağı daha vardır.

Kimi yazarlarca, birkaç farklı yerde ifade edildiği üzere, Yahya Kemal, Cumhuriyet'in 'ilk' değil, Osmanlı'nın 'son' şairidir. Bu nedenle de onun Cumhuriyet ve getirdikleri karşısındaki tutumu da farklı bir konum ve kimlik gösterir. Enis Batur'un değindiği üzere, Ece Ayhan'ın[95] Yahya Kemal'i *'devlet şairi'* olarak tanımlamasına katılmak 'zorunluluğu' olmadığı gibi (zorunluluk diyorum, çünkü çok büyük bir kesim Yahya Kemal'i bu görüngüden görmüş ve tanımıştır), buna katılmak da kolay değil. Yahya Kemal, siyasal tercihleri açısından da, devletle olan bağını sürdürmesine karşılık, hiçbir zaman devletle anlamsal ve ilkesel bir bütünlük içinde olmadı. Bu, CHP'nin 'estetik müşavirliği'ni yapsa bile estetik tercihlerinin o dönemden çok farklı bir noktada oluşmasından görülebilir. Batur, bu yüzden Yahya Kemal'i *'ilk sivil şair'* ve *'burjuva olmayan şair'* sayıyor. Böyle bir dizi tartışma ögesiyle Yahya Kemal'in 'sivil' diye nitelendirilmesi mümkün müdür sorusunu hemen yanıtlamak güç görünüyor ama, bunun, en azından Yahya Kemal'in ayrıksı konumunu ve bugüne değin onu tanımlamakta kullanılan değer yargılarını kökten değiştirebileceği açıktır.

Böylelikle, Yahya Kemal'in modernliği daha da ilginç bir görüntü kazanmaktadır; çünkü, Yahya Kemal'in poetik tercihlerinde çok belli ve bilinçli bir seçimin içinde olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim hep düşündüğüm bir nokta olarak şunu öne süreyim...

Bilindiği üzere, Baki'nin *Kanuni Mersiyesi*'nin son bendi Yavuz Sultan Selim'e methiye ve duadır. Yahya Kemal ise, *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adını verdiği[96] ve kesinlikle bir tür 'divan' olarak düşünüp tasarladığı kitabında bir Selimname yazmıştır. Bu, herhalde bir rastlantı değildir. Bu derecede 'düşünen' bir şairin Selimname yazmasıyla, son büyük Osmanlı şairi Baki'nin bıraktığı yerden devam etmek istediğini, kendisini o sürece ek-

lemlediğini ve 'asıl' son Osmanlı şairi olduğunu vurgulamaya çabaladığını niçin değerlendirmemelidir? Üstelik, Kanuni-Yavuz çizgisine bakılırsa, Yahya Kemal'in bu sürekliliği zamandizisel (kronolojik) olarak yapmaya çalıştığını da anımsamak gerekebilir.

Bu durumda, Yahya Kemal, 'sorunlu' bir bilincin ozanıdır. Kendi içindeki gel-git'leriyle Yahya Kemal, sürekli bir biçimde derin bir ortak bilinçaltını kurcalamaktadır ve çabası Türk *şiirinin* değil, *bilincinin* erken modernizmden bir *yarılmanın* ötesinde, bir *bütünlenişle* çıkmasına yönelik bir '*umut*' olmamış, 'umutsuzluk' niteliğini korumuştur.

Zaman, herhalde onu haklı çıkarmıştır; hiç değilse, *Eski Şiirin Rüzgârıyle* yazdıklarının artık okunmaması ve bilinmemesiyle ve yalnızca bir 'vatan, millet, din' şairi olarak algılanmasıyla...

Esrar-ı nazmı şerhedemez akl-ı dünyevi
Eflake perr ü bal açan efkar söylesün

NOTLAR

1 Beyatlı, Yahya Kemal: "Eski ve Yeni Şiir" in *Edebiyata Dair* (İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti, 3. baskı, 1990) s.41 (Bundan sonra ED diye anılacak ve sayfa numaraları metinde verilecektir.)

2 Beyatlı, Yahya Kemal: "Fransa'da Şiir" in *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım* (İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti, 3. baskı, 1986) s.116 (Bundan sonra 'H' diye anılacak ve sayfa numaraları metinde verilecektir.)

3 'Devrimci' derken, N. Hikmet'in bağlandığı dünya görüşünün zorunlu sonucu olan siyasal devrimi değil, bir estetiği kökten yenilemek anlamındaki devrimciliği vurgulamak istemiştim. Bu anlamda Ataol Behramoğlu'nun Yahya Kemal'in "XX. yüzyıl dünya şiirinin de önemli şairleri arasında bulundundan kuşku yoktur" şeklindeki yargısı elbette çarpıcıdır. (Behramoğlu, Ataol: *Son Yüzyıl Büyük Türk Şiiri Antolojisi* (İstanbul, Sosyal Yayınlar Ekim, 1991) İkinci Cilt. s.1073) Gerçekten de, yirminci yüzyılda dünyanın önemli ozanları arasında sayılabilecek ve büyük atılımını kendi dilini ve o dilin şiirini yeniden kurmaktan almayan bir tek ozan gösterilemez.

4 Kapitalizme, o arada da burjuva estetiğine bu akımların karşı çıkmasının önemi ya da önemsizliği üstünde ilerideki bölümlerde duracağım.

5 Bu konu Türkçede hiç irdelenmemiştir. Oysa geniş oylumlu irdelemelere yoğun gereksinimimiz var. Çünkü, ilerde de göstermeye çalışacağım üzere bir Türk avangard'ının olmamasının en önemli nedenlerinden birisi, kübizmi doğuran koşullara henüz bilgibilimsel olarak erişememizdir. Bu olanaklı mıydı değil miydi tartışması bir yana, sanatsal alandaki değişimlerin, devrimlerin yapısal özelliklerinin irdelenmesi açısından bknz: Vattimo, Gianni: "The Structure of Artistic Revolutions" in *The End of Modernism*. Vattimo'nun görüşlerinin Kuhn'un 'Bilimsel Devrimlerin Yapısı' başlıklı çalışmadan yola çıktığını ayrıca belirtmeye sanırım gerek yoktur. Aynı konuyu daha derinlemesine ve aynı bağlamda irdeleyen ikinci bir yapıt olarak bknz: Clignet, Remi, *The Structure of Artistic Revolutions* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985)

6 Şiir alanında ortaya çıkan akımların, atılımların neler olduğu biliniyor. Önemli olan yukarda değindiğim üzere kübizmin Apollinaire gibi bir şair tarafından desteklenmesi ve açıklanmasıdır. Bu nedenle hangi akım, hangi yöntem, biçim olursa olsun mutlaka kübizmin getirdiği yeni alımlama ve algılama koşulları içinde düşünülmelidir.

7 Burada asıl önemli olan elbette *De Stijl*'dir. Çünkü, soyut kavramının altını çizmektedir. İndirgemeci, araçsalcı yaklaşımı sonradan çok eleştirilecek olsa bile o dönemdeki atılımını ve yorumlarını gerçek bir devrim olarak nitelendirmek gerekir.

8 'Metafiziğe taşınmaktadır' derken iki şeyi de kastediyorum: Hem, elbette modernist bir estetik metafiziği geliştirilmektedir hem de Kantçı metafiziğin kimi kuralları eleştirilmekte ve sarsılmaktadır. Kaldı ki, Frankfurt Okulu'nun bir adının da 'eleştirel kuram' olduğunu unutmamak gerekir.

9 Bu konudaki kısa bir döküm için bknz: Williams, Raymond: "When Was Modernism?" in *The Politics of Modernism* (London, Verso, 1990)

10 Bu değerlendirmenin bir temellendirilişi olarak bkz: Williams, Raymond: "The Politics of the Avant-Garde" in passim. 7 ve Terry Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, Basil Blackwell, 1990) özellikle 13 ve 14. bölümler.

11 Bu konudaki ayrıntılı bir bibliyografyanın ilk adımı olarak ve getirdiği temel görüşlerin önemi açısından bknz: Williams, Raymond: "Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism" in *The Politics of Modernism* (London, Verso: 1989)

12 Bu saptamayı yapan temel metin olarak bknz: Lyotard, J.F:"Answering the Question:What is Postmodernism" Tr. by.: R. Durand. in *The Postmodern Condition: A Report On Knowledge* (Manchester: Manchester University Press, 1989).

13 Bu gelişmenin nasıl bir düşünsel aşılma içinde ortaya çıktığını irdeleyen çok ilginç bir değerlendirme olarak bknz: Lyotard, J. F: *Duschamp's Trans/Formers*. Trans by: Ian McLeod (Venice, Lapis Press, 1990)

14 Yahya Kemal'in asıl ismi Agâh'tır. İlk şiirlerini 'Esrar' mahlasıyla imzalamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar ondaki bu isim 'saplantısına' değinir ve adını birkaç kez değiştirmesinin ancak onun aile içindeki sorunlarıyla ve bireysel hesaplaşmalarıyla açıklanabileceğini öne sürer. Gerek bu nokta, gerekse Tanpınar'ın değindiği fakat ne yazık ki, bütün öteki yapıtları gibi geliştiremediği, yarım bıraktığı öbür psikolojik eksenli çözümlemeler derinleştirilebilirse yalnızca Yahya Kemal'le ilgili değil, Türk edebiyatının bilinçaltıyla ve psikolojik yapısıyla ilgili çok ilginç saptamalara ulaşılabilir.

15 Din konusunda oldukça çetrefil bir gelişme göstermiştir. Annesinden ilk dini bilgileri almış, onun okuduğu Muhammediye ile 'müslümanlık kapısından girmiş'tir. Fakat, Paris'teki yıllarını anlatırken oldukça şaşırtıcı şeyler söyler: "*İstanbul'dan çıkarken zaten dine karşı kafamda şedid bir aksülamel vardı. Paris'te dinsizliğim arttı (abç/hbk).*" Bu, işin onda yaşayan yanıdır. Bir de içinde bulunduğu toplumun 'durumu' vardır. O yıllar Paris'te "*kilise ve din düşmanlığının azdığı ve sosyalist cereyanın sert bir rüzgâr gibi estiği*" yıllardır. O da, yukarda andığı arkadaşını, örneğin, bulur. (Aslında, belli ki, arkadaş olmasının asıl nedeni, O'nun Mallarmé tutkunluğudur. Nitekim ondan çok yararlanır.) Fakat, kendisini 'rüzgâra' da kaptırmamış değildir. Çünkü "*mitinglere ve nümayişlere karışıyordum. Sokaklarda 'International'i dinlerken kalbim geniş bir insanlık sevgisiyle doluyordu ve gözlerim yaşarıyordu. Jaures, Presence, Vaillant, Alman, anarşist Sebastian Faure ve Malato'nun nutuklarını hararetle dinliyordum. Dinsizlik ve ihtilalcilik heveslerim arta arta anarşist Jean Grave'ın Temps Nouveaux gazetesinin ateşli bir karii ve müfrit bir tilmizi oluverdim(abç/hbk),*" demektedir (H/s.102).

16 Burada biçim olgusundan söz ederken Yahya Kemal'in bir tek noktada takılıp kaldığını ima ve modernizmin biçime verdiği önemi göz ardı etmiyorum. Aksine modernizm daha çok biçimsel bir arayış olarak 'sonuçlanmıştır.' Hele iş bir 'dil' sorunsalına dayanınca büsbütün modernizmin içine yuvarlanmaktadır. Modernizmin bir dil açılımı olarak doğduğu ve hatta tümüyle bir 'dil' olarak geliştiği dahi kolaylıkla öne sürülebilir. Ne var ki, sorun tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Yahya Kemal acaba ne kadar *modernisttir*? Yoksa, Yahya Kemal hep öyle görülmesine karşın acaba başka bir olgunun içinden mi yazmıştır, yazacağı şiiri. Bu denemenin ilerideki bölümlerinde de yanıt arayacağı temel soru budur.

17 Yalnızca bir inşaat tekniği olarak, bir anlamda 'betonarme'nin karşıtı olarak kullanıyorum, 'yığma' sözcüğünü. Bu anlamda, günlük dildeki bütün karşılıklarına kapalıyım.

18 Daha sonra yaşadıklarını yazmaya ve anlatmaya başlar. En sonunda da yazacağı bir romana malzeme olarak anlatmasını isteyen Yakup Kadri'ye yazdığı bir mektupta dile getirir onları. Bknz: *Mektuplar Makaleler* (Istanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti. Gözden geçirilmiş 2. baskı, 1990) s. 87 Ne var ki, galiba mektup yarım kalmış ve muhatabına gönderilmemiştir.

19 Dönemi daha sonra 'şiirleştirirken' ne aradığını çok açık biçimde ifade etmiştir: *"Jaures'in güir sadası devrinde/.../Eski Paris'te bir ömür geçti/Ideal rüzgariyle hür geçti"*(abç/hbk)" (Yahya Kemal: "Eski Paris" in *Kendi Gök Kubbemiz*: İstanbul, Devlet Kitapları/ 1000 Temel Eser-19, s.155-156)

20 Tanpınar, Ahmet Hamdi: *Yahya Kemal* (Istanbul, Dergah Yayınları, Ocak 1982) s. 150 (Bundan sonra 'YK' diye anılacak ve sayfa numaraları metinde verilecektir.)

21 Bu konunun özellikle Fikret-Kemal çizgisindeki gelişiminin somutlaştırılabilmesi için mutlaka incelenmesi gereken birinci elden bir kaynak olarak bknz: Fikret, Tevfik: *Dil ve Edebiyat Yazıları* Haz: İsmail Parlatır (Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları: 534, 1987)

22 'Ateşin' değil, a'nın ve i'nin üzerindeki uzatmayla başka bir sözcük olarak okunmalı ve yazılmalıdır; fakat, ne yazık ki kullandığım bilgisayarın inceltme işaretleri yok. Bu, neyi nerede yitirdiğimizi yeteri kadar açıklayan acı, Yahya Kemal'le ilgili bir yazıda daha da acılaşan, çarpıcı bir durumdur herhalde...

23 Böyle demesine karşın asıl edebiyatın nesir olduğunu söyleyen de odur. Demek ki, bir edebiyat çabasından çok bir dil çabasının içindedir.

24 Porter, Laurence M: *The Crisis of French Symbolism* (Ithaca and NY: Cornell University Press, 1990)

25 Ortaç, Yusuf Ziya: *Portreler* (Istanbul, Akbaba Yayınları, 1966)

26 Bir şiirine doğrudan doğruya 'Ses' adını vermesi son derecede ilginçtir. Ayrıca sesten çeşitli anlamlarda söz açmıştır.

27 Habermas, Jürgen: "Modernity - An Incomplete Project" in *Postmodern Culture* Ed by: Hal Foster, trans. S.Ben-Habib (London, Pluto Press, 1985) s. 9

28 Ece Ayhan'ın "modern Türk şiiri A. Haşim'le değil, Y. Kemal'le başlayacaktır" şeklindeki çok önemli ve iddialı saptamasını anımsayalım.

29 Benjamin, Walter: "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair" ve "Baudelaire'de Bazı Motifler Üstüne" in *Pasajlar* Çev: Ahmet Cemal (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1993)

30 Taylor, Charles: *Sources of the Self: Making of the Modern Identity* (Cambridge, Massachusets: Harvard University Press, 1989
31 Bermann, Marshall: *All That is Solid Melts Into Air* (London, Penguin Books, 1991)
32 Touraine, Alaine: *Modernizmin Eleştirisi*. Çev: Hülya Tufan (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994)
33 Langan, Janine D.: *Hegel and Mallarmé* (Lanham, NY,London: University Press of America, 1986)
34 Yakından tanıdığı derken, bunu Enis Batur'un eleştirdiği ve Y. Kemal çevresinde sıkça kullanılan 'ciddi tahsil' yaklaşımıyla ele almıyorum. Ayrıca, Batur'un saptadığı 'başarısız öğrencilik' olgusunun önemini de yadsımıyorum. Gerçekten de, Y. Kemal, yazılarında hiçbir zaman bir düşünce adamı olarak görünmez. Öğrendiklerini bir 'tanıklık' olarak bile anlatmaz. Çünkü, onun her şeyi üstüne oturttuğu, her şeyi kapsayan bir tek yapıtı vardır: Şiiri. Y. Kemal'le ilgili olarak tartışılacak ne varsa, orada, şiirde aranmalıdır. Y. Kemal ötesine daha baştan kapalıdır.
35 Burada çok ilginç bir nokta var: *Dergah* dergisi bütün bu ozanlara/yazarlara kaynaklık etmiştir. Örneğin bir Tanpınar ve Ataç, bir Falih Rıfkı oradan doğmuştur. Tecer'in ilk ürünleri orada yayınlanmıştır. Haşim'in bütün etkinliği orada başlamıştır. Bütün bu isimler derece derece ama örneğin bir Ataç hepsinin ötesinde modernist paradigmanın temsilcisi olmuşlardır. Bu nedenle Türk edebiyatındaki 'modernizm' kavramını artık göreli yenilenme/ yenilik anlayışının ötesinde doğrudan bir modelin temellendirilmesine yönelik olarak kullanmak gerekir ve o sürecin başlangıcı olarak da elbette Namık Kemal'i almakla birlikte *Dergah* dergisini seçmek doğru olur.
36 passim 24 (bundan sonra H diye anılacak ve sayfa numaraları yanında verilecektir.)
37 Poggioli, Renato: *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Massachusets: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968)s. 217 (Bundan sonra metinde AG olark geçecek ve sayfa numaraları yanında verilecektir.)
38 Greenberg, Clement: "Modernist Painting" in *Modern Art and Modernism* Ed. by. F. Frascina and C. Harrison (New York: Harper and Row Publishers, 1982)
39 Storr, Robert: "No Joy in Mudville: Greenberg's Modernism: Then and Now" in *Modern Art and Popular Culture* Ed by: Kirk Varnedoe, Adam Gopnik (New York, Museum of Modern Art, 1990).
40 Greenberg, Clement: "Avant-garde and Kitch" in *Art and Culture* (Boston, Beacon Press, 1965 5.194)
41 Anderson, Perry: "Modernity and Revolution" in *New Left Review*, no.144 (March/April, 1984) s. 96-113
42 Zukin, Sharon:"The Postmodern Debate Over Urban Form" *Theory, Culture and Society* 5.2-3. 1988, s.431-46
43 Frow, John: "What was Post Modernism?" in *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism* Ed. I. Adam and H.Tiffin (Hertfordshire: Simon and Schuster, 1991)
44 Kuspit, Donald: "The Decadence or cloning and coding of the Avant-garde: appropriation Art in The Cult of the avant-garde" (Cambridge: Cambridge University Press), s. 103

45 Bir Fransız yazarın Eyfel kulesinden kurtulmanın tek yolu onun içindeki lokantada oturmaktır yaklaşımı, asılında modernist bir yapı olan bu kuleyi benimsemeyi ifade etmektedir. Bu dışavurumun mantdizge olarak modernizmi benimsemenin, benim saptadığım mantığı arasında hiçbir fark yoktur.
46 Kuspit, passim 44
47 Williams, Raymond, passim 9
48 Williams, Raymond: "Beyond Cambridge Engilish" in *Writing in Society* (London, Verso, s. 103)
49 Eagleton, Terry, passim s. 320-321
50 Rignall, John: "Benjamin's flaneur and the problem of realism" in *The Problem of Modernity* Ed. Andrew Benjamin (London, Routledge, 19899) s. 114
51 Baudelaire, Charles: "The Painter of Modern Life" in *Modern Art and Modernism* Ed. F.Frascina end C. Harrison (New York, Harper and Row, Publishers, 1982)
52 Owens, Craig: "The Alegorical Impulse" in *Art After Modernism: Rethinking Representation* Ed. Bruan Williams (New York, The New Museum of Contemporary Art) s.211-212
53 Taylor, Charles: *Sources of Self*. Bknz dipnot 30
54 Arslan, Hüsamettin: "Metodolojizm, Türkiye'de Toplumsal Bilimler ve Eleştirinin Sefaleti" in *Dergah*. Cilt: V. Sayı 52. s.15.
55 Sartre, Jean Paul: *Baudelaire* Çev. Bertan Onaran (İstanbul, Yazko Yayınları, 1981) s.137 (Bundan sonra 'B' diye anılacak ve sayfa numaraları metinde verilecektir.)
56 Koçak, Orhan: "Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra" in *Defter* Temmuz-Ağustos 1990, sayı:14, s.24;33.
Beyatlı, Y. K.: "Acıların Tadı" in *ED*/s.156-158.
57 Benjamin, Walter: 'Horkheimer'e 16.4.1938 tarihli mektup' in *Pasajlar* Çev. A. Cemal (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1993) s. 243. (Bundan sonra P diye geçecek ve sayfa numaraları metinde verilecektir.)
58 Böyle bir ele alış, sol yaklaşımların Yahya Kemal'i 'mahkûm' ettiği ilericilik-gericilik tartışmasının dışındadır. Çünkü, yeniye karşı çıkışı ben tümüyle Baudelairyen bir alımlamayla değerlendiriyorum ve bu tavrın modernle ne kertede ilintili olduğunu, az sonra bizzat Baudelaire'in bu doğrultudaki yaklaşımlarına ve ona yönelik yorumlara giderek göstereceğim.
59 Deniz olgusuna ileride yeniden değinilecektir.
60 Taylor, Charles: passim 30
61 Burton, Richard: *Baudelaire in 1859: A Study in the Source of Poetic Creativity* (Cambridge, Cambridge University Press, 1988) s.199
62 Bu konuda ayrıca bknz:Pichos, Claude: *Baudelaire* (Additional Research by Jean Ziegler) Tr. by:Graham Robb (London, Hamish Hamilton, 1989) s. 211-256
63 Bu konuda 'eski' ve 'klasik' bir kitabın yeni baskısından geniş ölçüde yararlanılabilinir: Focillion, Henri: *The Life of Forms in Art* (New York: Zone Books, 1992)
64 Yavuz, Hilmi: "Yahya Kemal ve Mehmet Akif" in *Yazın Üzerine* (İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987) s.94
65 Daha sonraki yıllarda şiirdeki yenlikçi girişimlerini nasıl başlattığı sorulduğunda onları "*gençlik devresinde bıraktığı bir balıs*" olarak nitelendirdiği gibi vardığı yeri de olanca çıplaklığıyla tanımlamaktadır: "*Yirmi seneden beri her türlü çığır hevesleri haricinde yaşıyorum.*" Zaten yöntemini de bulmuştur: "*Tek başıma düşün-*

meyi, birkaç sahife yazmayı, beş on mısra söylemeyi tercih ediyorum." (ED/s.257)

66 Bknz: Yavuz, Himi: "Yahya Kemal ve Dil" in *Yazın Üzerine* (Istanbul, Bağlam Yayınları, 1987) s. 90

67 Yahya Kemal'in belki de en çok bilinen iki özelliğinden birisi 'tembelliği', öteki geç ve güç söylemesidir.Bu iki husus da Gene Baudelaire'de aynen görülür. Nitekim Sartre da bu nedenle üstüne üstüne gider ve sorunu hem Baudelaire'in doğadan ve doğal olandan kopukluğuna bağlar hem de fiziksel tembelliğe karşın şairin şiirle uğraşırken aynı özelliği göstermediğine bağlar. Iki farklı alıntıyla gösterelim:: "*Bu tembel adam yaratıcı kendiliğindenlikte değil, uğraşmada ve çalışmada görür yazarlığın vergisini. Yapmacığın ufak ayrıntıları üzerinde uğraşma tutkusu, onun, yenisini yazmaktansa en eski ve gerilerde kalmış bir şiiri düzeltmek için uzun saatler harcamasını anlatmaya yeter... o işçi arı mutluluğunu tattığında...doğadan en uzak, en bedelsiz... en özgür olarak duyuyordu kendisini...*" (B/s.87) "*Şöyle der: 'İki kez görülemeyecek şeyi severim. Bununla mutlak kısırlığa övgüde bulunmak istemektedir...Öte yandan doğaya benzememek için (abç/ibk), pek bol da yaratmamak (abç) gerekir...Az yazması güçsüzlüğünden değildir... Baudelaire ömrü boyunca verimsizliği aramıştır.*" (B/s.82-83). Bu noktaya yönelik olumsuz eleştirilere Tanpınar değinir ve nihayet Yahya Kemal, kendisi bu hususta fıkralara konu olduğunu uzun uzun anlatır; bknz ED/s.266. Ben yalnızca bunun bir rastlantı olup olamayacağı üstünde durmak, öylelikle de Yahya Kemal'i kesinlikle daha farklı bir açıdan ve yönelimlerle görmek gerektiğini vurgulamak için andım.

68 Adorno, Th.W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschadigten Leben* (Frankfurt, 1969) p. 291 anan Peter Burger: "*The Decline of Modernism*" in The Decline of Modernism (Cambridge, Politiy Press, 1992) s.33

69 passim, 68 s. 34

70 Nitekim bu oluşum günümüz dünyasında da, bugünkü sanatsal üretimde de ciddi bir köşe başıdır. Çünkü, yüksek gerçekçilikten (hyper-realism) başlayarak yeniden yapımlara (re-make) kadar uzanan ve çoğunlukla postmodern bir anlayışın uzantısı olarak ortaya çıkan ögeler bu bağlamda modern çabalardır. Niçin modern ya da postmodern olduklarını ise bu iki kavramın iç ögelerine bakarak değerlendirmek gerekir. Bu nedenle kopuşma modern-postmodern arasında değil, bana kalırsa avangard-neo-avangard arasındadır. Öyleyse şu söylenebilir: Yüksek gerçekten yenidenyapımlara kadar uzanan çizgi kesinlikle modern(ist) fakat avangard değil, neo-avangard bir yaklaşımdır.

71 passim 27. s. 166

72 Ayrıca bknz: Poulet, Georges: "Exploding Poetry:Baudelaire" in *Charles Baudelaire* Ed. by: Harold Bloom (New York, Chelsea House Publishers, 1987) s.228

73 Eliot,T. S.: "Baudelaire" in *Selected Essays.* (London, Faber and Faber, 1953 baskısı) s. 244. Gerçi, Eliot'u, Baudelaire'i Goethe'ye doğru iterken daha çok 'maraziliksağlıklılık' ekseninde kalmıştır fakat, bu çağrışımı Tanpınar'ın paylaştığını da biliyoruz. Bu konuda ayrıca ilginç bir değerlendirme için bknz: Greenberg, Clement "Review of Eugène Delacroix: His Life and Work by Charles Baudelaire" in *The Collected Essays and Criticism,* Volume 2, Arrogant Purpose 1945-1949. Ed. by. J. O'Brian (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986), s. 155-157

74 Julian, Young: *Neitzsche's Philosophy of Art* (Cambridge:Cambridge University Press, 1992) s.144

75 ibid.30 s. 440. İlginç olan şudur: Taylor'un Baudelaire'e yönelik yorumlarında kullandığı 'araçların' tümü olduğu gibi Hulme göndermesi de Eliot'ta vardır. Taylor'un yazısı, Eliot'un yazısındaki temel önermelerin çağdaş bir toplumbilim 'optiğiyle' yeniden ele alınması gibidir.

76 Yahya Kemal'in sustuğu o noktada Türk şiiri başka bir dönemece girer. Artık o noktadan sonra Türk şiiri modern ustalardan çıkar, yavaş yavaş, ne ölçüde olduğu henüz yeterince aydınlatılmamış ve henüz tamamlanmamış bir süreç olan modernizmin içine yuvarlanır. İşte bu iki olgu arasındaki fark, ileride başlıbaşına bir bölüm olarak ele alınacaktır.

77 Yahya Kemal 'kökünden' gelen Ahmet Hamdi Tanpınar için su ve deniz başlıbaşına birer olgudurlar. Sayısız tanımı ve betimi vardır denizin Tanpınar'da. Fakat, özellikle Yaz Yağmuru'nda 'akşamla ağırlaşan sular' yaklaşımıyla Tanpınar, deniz-maden özdeşliğini bütün çıplaklığıyla yeniden kurar.

78 Raymond Williams, bir anımsatmada bulunur: Dada'nın kurucularından Hugo Ball, 1916 yılında, Zürih'te, Spiegelgasse sokağı 1 numara'da her akşam Dadacı müzik yapar ve Dada'cı tiratlar okurlarken, tam karşı binada, 6 numara'da Lenin'in oturduğunu ve bağırıp çağırmalarını dur durak bilmeden dinlemek zorunda kaldığını söylemiştir. Ne var ki, Lenin, daha sonra bir Rus (Sovyet) avangartı doğsa ve çok etkili olsa bile, herhalde karşı binadaki Dadacıların farkında olmamıştır. Bu 'durum' Namık Kemal'in ve Yahya Kemal'in durumuna oldukça benzemektedir. (Raymond Williams, passim 11. s.81)

79 Batur, Enis:"Yakın Mercek" in *Yazının Ucu*. (Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1993)

80 Poggioli, Renato: *The Theory of the Avant-Garde*. Translated from the Italian by Gerald Fitzgerald (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968)

81 Gasset, Ortega y: *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture and Literature* (Princeton, Princeton University Press, 2nd printing, 1972)

82 White, Alan: *Within Nietzsche's Labyrinths* (London, Routledge, 1990) s.188

83 Nitekim, Mayakovski'nin doğrudan bu amaca yönelik olarak yazdığı şiirlere Troçki'nin yoğun ve yüklü bir eleştirisi için bknz: Troçki, Leon: *Edebiyat ve Devrim*. Çev: Hüsen Portakal (Istanbul: Köz Yayınları, Nisan 1976) s.145

84 Burger, Peter: *Theory of the Avant-Garde*. Tr. from German by: M. Shaw (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984), s. 78

85 Mann, Paul: *The Theory Death of the Avant-Garde* (Bloomington and Indianapolis, Indiana Universitiy Press, 1991) s.65

86 passim, s.81-82

87 Schulte-Sasse, Jochen:" Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde" in Burger, Peter: *Theory of the Avant-Garde*. İbid 84: s.xxii

88 Williams, Raymond: *Marksizm ve Edebiyat*. Çev: Esen Tarım. (Istanbul, Adam Yayınları, Ağustos, 1990).

89 Jameson, Frederic: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham:, Duke University Press, 1991) s. xiv

90 Feyerabend, Paul: "Uzlaşma Yanlısı İçin Teselliler" in *Bilginin Gelişimi ve Bilginin Gelişimiyle İlgili Teorilerin Eleştirisi*. Ed: I.Lakatos-A.Musgrave. Türkçesi: Hüsamettin Arslan (Istanbul, Paradigma, 1992) s.261

91 Eliot, T. S.: "What is a Classic? in On Poetry and Poets. (London, Boston, Faber and Faber, 1990), s. 57
92 Kahraman, Hasan Bülent: "Evrensel, Klasik ve 'Türk Şiirinin Evrenselleşmesi' Üstüne" in *Varlık*, Nisan 1995. Sayı: 1051. s. 55-62
93 Kahraman, Hasan Bülent İbid. 92 s. 59
94 Batur, Enis "Yahya Kemal'in Bavulu" in *Yazının Ucu*, passim 79
95 Ayhan, Ece: "Bir 'Devlet Şairi' Olarak Yahya Kemal" in *Şiirin Bir Altın Çağı* (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 1993)
96 İlk adını '*ıtlı giran*' (ağzına kadar dolu kadeh demektir) olarak düşünmüştür.

"Bu kitap, ne bir edebiyat tarihidir ne de bir biyografidir. Belki her ikisinden de yararlanan fakat daha farklı bir noktada duran bir çalışmadır. Modernizm olgusunun gelişme doğrultusundaki birkaç temel kavramı, özellikle modern/modernizm, avangard/avangardizm gibi ana sorunsalları kendisine çıkış noktası olarak almıştır. (...) Ama hiç kuşkusuz, bu kitap aynı zamanda kesinkes bir Yahya Kemal irdelemesidir. İlginç olanı, Yahya Kemal'in kitapta bir duruşun, bir konumun, bir bilincin simgesi, kendisi ve uzantısı olarak sunulmasıdır."

Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?* incelemesiyle hem Türk "modernizma"sını hem Türk şiirinin bir dönemini ve hem de "vatan-millet-din" şairi olarak tanımlanan Yahya Kemal'i sivil bir mercek altına alıyor.

TEMA
TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
(0212) 381 10 27

ISBN 975-363-577-X

