

MODERN KENTİN İŞİLTİSİNDE SÖNEN AYLAK*

Şevket KADIOĞLU**

MODERN KENTİN İŞİLTİSİNDE SÖNEN AYLAK

Şiir estetiği içinde kötülüğe tanıdığı özgürlükle bir çığır açıcı olan ve yirminci yüzyıl Avrupa şiirinin, sürrealist şiir, hermetik şiir arı şiir vb. değişik yönelimlerine esin kaynağı o olan Baudelaire, şiirinin biçimlenmesinde önemli etken olan modernizm/modernite yaklaşımıyla da dikkatleri çekmiş bir yenilikçi olarak dikkat çeker. Şair olduğu kadar, aynı zamanda bir sanat eleştirmeni olarak da ilgi uyandıran Baudelaire özellikle çağdaşı olan resim, müzik ve edebiyat sanatçılarının yaptıkları üzerine kaleme aldığı eleştiri yazılarında dile getirdiği modernizm, modernite, modernist sanat üzerine görüşleriyle neredeyse adı anılmadan modernizmin tanımının yapılamayacağı bir ikon haline gelmiştir. Baudelaire'in yarısını gelip geçici, uçucu olanın, yakalanamayanın diğer yarısını da kalıcı, evrensel olanın oluşturduğu bir ikilik içinde tanımladığı modernizm onun şiirlerine, kötülüğün yansıtılmasını da elverişli kılan yeni bir görme biçimi olarak gözle görülür bir dinamizm katar. Modernizm anlayışı cehennemin yeni biçimi olarak tanımladığı modern kentle iç içe geçmiş durumda olan Baudelaire düzyazı şiirlerinden oluşan *Paris Kasveti*/ Spleen de Paris adını verdiği derlemesinin birçok şiirinde modernizmin görünümünü modern kahramanlar adını verdiği figürler üzerinden yansıtır. Biz bu çalışmada ilk önce, çoğunlukla birbirine karıştırılan modernizm, modernite, modernleşme kavramlarını açıklamaya çalışıyoruz. Ardından Baudelaire'in modernizm anlayışını kendi modern kahramanları üzerinden tartışıyoruz. Bu bağlamda şair ve birey Baudelaire'in sanatçıya ilişkin imgesini de yansıtan modern kahramanlarla ilintili olarak, modern duyarlığı yakalamada önemli işlevleri olan kalabalıkların adamı flanör ve dandy figürlerine de odaklanıyoruz. Elbette ki en büyük kahramanlar olarak öne çıkan İç Sıkıntısı (Can Sıkıntısı) ve Şeytan'ın kötülük estetiği ve Baudelaire modernizmi içindeki yerine de vurgu yapıyoruz. Modern kahramanları eklemlediği *Paris Kasveti*'ndeki bazı düz yazı şiirleri üzerinden şiirsel ve olağanüstü konular bakımından zengin bulduğu Paris'in somut gündelik yaşamına sinmiş olan modernizmin çirkinliğini lirik bir duyarlıkla nasıl estetik bir deneyime dönüştürdüğünü göstermeye çalışıyoruz. Bu yönüyle modern ve yeni olanın, onun şiirine bir yandan, farklı bir duyarlığın biçimlendirdiği değişik bir bezek olarak katıldığına dikkat çekiyor, şiirin omurgası olan kötülükle örgensel bir bağ oluşturduğunu vurguluyor, diğer yandan bütünüyle teşhirci bir işlev üstlenerek modernizmin vahşetini gözler önüne serdiğini belirtmeye çalışıyoruz.

Anahtar sözcükler: *Baudelaire, modernizm, modernite, kahraman, kent, Paris, flanör*

LE HALO S'ETEIGNANT A LA SPLENDEUR DE LA VILLE MODERNE

Accordant une importance majeure au mal dans sa poésie, Baudelaire, pionnier et source d'inspiration des différents mouvements de la poésie au XXème siècle, telles la poésie surréaliste, la poésie pure, la poésie hermétique, a également attiré l'attention avec son approche du modernisme et de la

* Geliş tarihi: 21.12.2022 – Kabul tarihi: 31.01.2023

** Doç. Dr. Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Öğretim Üyesi

modernité, l'une des composantes de sa poésie. Critique d'art en même temps que poète, Baudelaire est devenu une figure culte dont les opinions sur le modernisme, tout comme sur la modernité et l'art moderniste montrent à travers ses divers écrits critiques (peinture, musique, littérature) sur les œuvres de ses contemporains, qu'il est presque impossible de définir le modernisme sans mentionner son nom. Le modernisme, que Baudelaire définit dans une dichotomie dont la moitié est composée de l'éphémère, du fugitif, de l'insaisissable, et l'autre moitié du permanent, de l'universel, de l'éternel revêt sa poésie d'un dynamisme remarquable en tant qu'une nouvelle manière de voir le monde et les choses. Le modernisme chez Baudelaire est intimement lié à la ville moderne, qu'il définit comme une nouvelle forme d'enfer. Le poète reflète dans *Le Spleen de Paris*, les apparences du modernisme à travers les figures qu'il appelle les héros modernes. Dans ce travail, nous essayons d'abord d'expliquer les concepts de modernisme, de modernité et de modernisation, lesquels sont souvent confondus. Nous discutons ensuite du modernisme de Baudelaire à travers les héros qu'il tire de la vie moderne de son temps. A ce stade, en rapport avec les héros modernes, qui reflètent aussi l'image du poète artiste et celle de Baudelaire l'individu, nous essayons d'attirer l'attention sur les figures du dandy et du flâneur défini comme l'homme de la foule pour capter la sensibilité moderne. Bien sûr, nous soulignons aussi la place de l'Ennui et de Satan, qui s'imposent comme les plus grands héros, dans l'esthétique du mal et le modernisme baudelairiens. À travers certains poèmes en prose de *Le Spleen de Paris*, dans lesquels il intègre des héros modernes, nous essayons de montrer comment il transforme avec une sensibilité lyrique les hideurs de la vie parisienne qu'il trouve riche en sujets poétiques et extraordinaires en expérience esthétique. Le moderne et le nouveau étant incorporés dans sa poésie sous leurs multiples aspects forment une interconnexion avec le mal, axe principale de sa poésie, qui représente les horreurs du modernisme.

Mot-clés: *Baudelaire, modernisme, modernité, héros, ville, Paris, flâneur*

FADING HALO IN THE GLITTER OF THE MODERN CITY

Attaching unquestionable freedom to evil in the aesthetics of poetry, Baudelaire, who was a pioneer and source of inspiration for the various inclinations of 20th century poetry throughout Europe, such as surrealist poetry, pure poetry, hermetic poetry, etc., also drew attention to his modernist/modernist approach, which is also an important factor in the formation of his poetry. Arousing interest as an art critic as well as a poet, Baudelaire has become a cult figure whose views on modernism, modernity, and modernist art, especially in his critical writings on the works of his contemporaries in painting, music, and literature, make it almost impossible to define modernism without mentioning his name. Modernism, which Baudelaire defines in a dichotomy, half of which is composed of the ephemeral, the fleeting, the elusive, and the other half of the permanent, the universal, and the eternal, endowed his poetry with a remarkable dynamism as a new way of seeing that also allowed the reflection of evil. Baudelaire's understanding of modernism is closely linked to the modern city, which he describes as a new form of hell. For example, in many poems in his collection of prose poems, *Le Spleen de Paris/ Paris Spleen*, he reflects the aspects of modernism through figures he calls 'modern heroes'. In this article, we first try to explain the concepts of modernism, modernity, and modernisation, which are often confused with each other and used interchangeably. We then discuss modernism in Baudelaire's way through his modern heroes. At this point, in relation to the modern heroes, which also reflect the image of the poet-artist and that of Baudelaire the individual, we try to draw attention to the figures of the dandy and the "flâneur" defined as the man of the crowd, which have important functions in capturing the modern sensibility. Of course, we also highlight the place of Ennui and Satan, who stand out as the greatest heroes, in Baudelaire's aesthetics of evil and modernism. Through some of the prose poems of *Spleen de Paris*, in which he incorporates modern heroes, we try to show how he transforms with lyrical sensitivity the social hideousness permeating the common and concrete life of Paris, which he finds rich in poetic and extraordinary subjects, into an aesthetic experience. In this regard, we point out that, on the one hand, the modern and the new

are incorporated into his poetry as a different ornament shaped by a different sensibility, and we point out that they form an interconnection with evil, which is the main axis of the poem, and on the other hand, we try to point out that they reveal the horrors of modernism by assuming a completely exhibitionist function.

Keywords: *Baudelaire, modernism, modernity, hero, city, Paris, "flâneur"*

Kaygan Bir Zemin olarak Modernizm

Maddenin doğası değişime en fazla direnç gösteren, hatta özünde değişim düşüncesini bile reddeden ve böylece özünü bir kendilik olarak belirleyen bir yapı sergiler. Zira maddenin doğasının değişimi o maddenin aynı madde olamayacağı anlamına gelir ve bu da kendilik yasasına aykırı bir durum oluşturur. Maddenin kendi olabilmesinin sırrı, bu değişime direnmesi daha doğru bir deyişle değişime kayıtsız kalışıdır. Oysa toplumsal, insan etkinliğinin sonucu olarak varlık alanı bulan, yaşantının bir çıktısı olarak kendini gösteren "oluşum"larda durum hiç de böyle değildir ve Rousseau'nun *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782) adlı yapıtının 9. Gezintisi'nde belirttiği gibi yeryüzünde her şey sürekli bir akış içindedir ve bu da onların değişmez bir yapı kazanmalarına olanak tanımaz (Rousseau, 1964: 155). "*Evrenin birdenbire bir oluş ve yok oluş olgusu olarak görülmesi*" gerektiğini vurgulayan İlk Çağ Milet Okulu sonrası düşünürlerinden Herakleitos da (540-475) felsefesini hiçbir şeyin sabit olmadığı her şeyin sürekli bir değişim sergilediği (Aster, 1999: 91) düşüncesi üzerine temellendirir. Herakleitos'a "*göre nerede bir sabit şey olduğuna inanırsak, bu inancımız her zaman bir kuşkuya, bir aldanmaya dönüşecektir*" (1999: 92). Sadece yaşam etkinliğinin ürünlerinin değil maddenin de sürekli değiştiğine dikkat çeken Herakleitos değişmeyen şeyin madde değil tüm değişimi yöneten yasa olduğunu söyler (Aster, 1999: 92). Bir ilk çağ düşünürü olan Herakleitos'tan bu yana bilimsel gelişmeler maddenin dış yapısının değişebilmesine karşın iç yapısının yani doğasının değişmeden kaldığını, buna karşılık iki farklı maddenin tepkimeye girerek farklı bir madde oluşturabileceğini göstermişlerdir. Oysa toplumsal ve insan etkinliğinin ürünü olan ne varsa Rousseau'nun sözünü ettiği akışın etkisi altında Herakleitos'un dile getirdiği yasa gereğince sürekli değişir ve dönüşürler. Ama bu değişim, dönüşüm ya da başkalaşım öyle "ol" denildiği için birdenbire ortaya çıkan, direnç göstermeden, gerçekleşmeye dünden razıymış gibi oluşan bir yapı sergilemez. Değişime yatkınlıkla birlikte değişime direnmek toplumsal olguların özünde bulunmaktadır ve toplumsal dinamiği, toplum olgularında gözlemlenen yaşamsal canlılığı ve insanın toplum içindeki etkinliğini sürekli kılan şey de bu iki karşıt eğilimin bir arada bulunuşu, oluşturdukları gerilim ve armonidir. Gökberk'in aktardığı gibi "*Tarihin karşıtları çöze çöze ilerleyen diyalektik bir gidiş*" (Gökberk, 2010: 411) olduğunu söyleyen Marx Bilimsel Sosyalizm kuramını toplumsal olgularda karşıtların bir aradalığına, tez ve antitez arasındaki çatışmaya ve bu çatışmadan yeni bir oluşuma, değişime, senteze ulaşılacağı savı üzerine temellendirir. İşte modernizm olarak adlandırılan olgu da Marx'ın yaşamın özünde bulunduğunu söylediği ve onu dönüşüme zorlayan keskin çelişki sonucunda ortaya çıkacak

olan kökten değişikliğe değilse bile ortaya çıkıp sönen, yerini başka yeniliklere bırakan küçük çaplı değişikliklerle ilgilidir.

Larousse (1989: 665) sözlüğüne göre kökeni tam içinde bulunulan zamanı işaret eden ve şimdilerde anlamına gelen Latince *modo* sözcüğüne dayanan “modern” şimdiki zamana veya göreceli olarak yakın bir zamana ait olan anlamına gelmektedir. Bu çalışmamızda daha çok bu anlamı çerçevesinde ele alacağımız modern yine Larousse sözlüğünün tanımına göre en yeni gelişme ve oluşumlara kendini uyumlayan kişi ve içinde yaşanan zamana ait olan anlamına da yansımaktadır (1989: 665). En geniş anlamıyla “yeni” olanı ifade etmek için kullanılan bu sözcük ilk kez 1127 dolaylarında Abbot Suger’in restore ettiği Paris’teki St. Denis manastır bazilikasına kazandırdığı “yeni bakış”ı tanımlamak için kullandığı *opus modernum* (modern yapıt) ifadesinde yer alıyor¹. Bu biçimde kullanılışından da anlaşılacağı üzere modern ile “yeni” yeni olan arasında hiçbir zaman kopmayan bir bağ bulunmaktadır. Bu bağın kalıcı olabilmesi için yeni olanın eskimeye başladığı andan itibaren yerini bir başka yeniyeye bırakması gerekmektedir. Böylece modern, sıfat işleviyle bir nesneyi, olguyu, durumu...vb. ancak iğreti bir biçimde, gelip geçici olarak niteler. Yeni bir nesne her zaman yeni olarak kalamayacağı gibi, “modern” de görünüp kaybolacağı belli bir zaman dilimi içinde varlığını sürdürebilir. Bu nedenle her dönemin kendine göre “modern”i vardır demek çok da yanlış olmayacaktır. Toplumun yeni olana karşı aldığı tavır ölçüsünde, onu benimseme derecesine, halihazırda modern olanla kurduğu bağa, onun yerini alma talebinde bulunan “taze” yeniyeye gösterdiği dirence bağlı olarak modern olanın değişme periyodu uzayabilir ya da daha küçük zaman dilimlerine bölünebilir. Ama hiçbir “yeni” sürgit yeni, hiçbir modern de sonsuza kadar modern olarak kalamaz. Bu nedenle modernin geçmişle sürekli bir problemi olmuştur. “*Octavia Paz’ın dediği gibi, geçmişten öylesine koparılmış ve habire öylesine baş döndürücü bir hızla koşturuyor ki, kök salamıyor; bir günden ertesine ayakta kalabilmekle yetiniyor*” (Berman, 2013: 57). Bu durum yine Berman’ın aktardığı biçimiyle Marx tarafından şu tümcelerle dile getiriliyor: “*yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp gidiyor*” (2013:35). İnsanın yeniyeye olan ilgisi denilebilir ki eskiyi muhafaza etme isteğinden daha güçlüdür. İnsan, “*her şeyin geçip gitmesine, yeni yaratışlara yol açmak için o ana kadar yaratılmış olan her şeyin -hatta gelecekte de yaratabileceklerinin- yıkımını kabullenmeye hazır olmadığı sürece hiçbir şey yaratamayacaktır. Modern insanın hareket edebilmek ve yaşayabilmek için kucaklamak zorunda olduğu diyalektiktir bu*” (2013: 75). Ters bir durum zaten özü bakımından değişim demek olan yaşamın doğasına aykırıdır. Moderni ortaya çıkaran bu diyalektik, bu ikilik aynı zamanda insan ikiliğinin, kutupsallığının sonucudur. Ruh ile beden arasına sıkışmış, sonsuzluk özlemi ile sonlu olma yazgısı arasında parçalanmış, özgürlüğü ile kısıtlanmışlığı arasında bocalayan, geçmişin düş kırıklığı ile gelecek beklentisi arasında içinde yaşanan zamanı ıskalayan, iyiliğin gerekliliği ile kötülüğün çekiciliği arasında ne yapacağını şaşırılmış, bir yandan şerefli bir yandan da aciz ve aşşağılık, hem sonsuzca büyük hem de sonsuzca küçük, gülmek

isterken ağlamak zorunda bırakılan bir yaratık olan insan, bir taraftan sürekli yeniyi arzulamak, bir yandan da eskiye bağlanıp kalmak sıkışmışlığında da çözümsüz bir ikilemi yaşamaktadır. Kimi zaman yeni, yaşananın verdiği bikkınlık duygusundan kaçış, tekdüzeliğin yarattığı bungunluğa, can sıkıntısına karşı bir sığınak olarak karşılanırken kimi zaman da insan kendini yeninin içine sürülmüş olarak bulur, yeniyi maruz bırakılır adeta. Özellikle yaşlı kuşak bu durumu çok yoğun bir biçimde duyumsar. Yaş grubu ne olursa olsun, yeni olan neredeyse baskıcı bir nezaketle çoğunlukla toplumsal bir “kaçınılmazlık” olarak dayatır kendini. Bu noktada toplumu oluşturan tek tek kişilerin bireysel iradeleri pek belirleyici olamaz. Bireysel karşı duruşlar, kişisel itirazlar toplumsal asidik ortamda ya eritilir ya da ideolojik baskı gruplarınca marjinalleştirilirler. Bu noktada kapitalist üretim-tüketim döngüsü belirleyici olur ve bireylerin iradeleri, kapitalizmin çok kazanma hırsına teslim edilir ve bireyler yeniyi (ister nesne, isterse düşünce, görüş ya da yaşam tarzı olsun) arzulayan, kabul edip benimseyerek tükettikten sonra bir başka yeninin ihtiyacını duyan otomatlara dönüştürürler. 19. Yüzyılın başından itibaren toplumun yaşamın temel gerçekliği olarak kabul edilmesiyle birlikte bireyin varsayımsal bir varlığa indirgenir (Simmel, 2017: 60), toplum içinde sürü insanına dönüşmesiyle de kendi iradesini kullanamaz hale gelir. Diğer yandan, bireyin kimi zaman toplumun dayatması olmaksızın yeniyi düşkünlük göstermesini de yalnızlığını toplumsal bir aktivasyon içinde aşma, kendine bir varlık alanı oluşturma çabası olarak değerlendiren düşünürlerin varlığı toplumsal olgularda matematiksel kesinliğin ve nedensellik ilkesinin olamayacağını ve her zaman kaygan bir zeminin bulunduğunu göstermektedir.

Yeni ve bununla bağlantılı olarak modern olanın yarattığı etki toplumsal düzlemde, insanların yaşam etkinliğinde, bireyin yaşantı içeriklerinde bir görünür bir kaybolur olmakla sınırlı, doğurduğu heyecan ve neden olduğu karşı çıkışlarla yol açtığı çalkantılardan ibaret değildir. Yeni ve modern olan yaşamı dönüştürdüğü noktada ve hayatın dinamiklerini değiştirdiği andan itibaren, bunun sistematüğini, bunun insansal ve toplumsal belirleyicilerini, bununla ilgili olarak toplumun beklenti ve özlemlerini de zamanla varoluş süresince kendi içinde hazırlar, olgunlaştırır ve zamanı gelince dışa vurur. Belli bir süreç içerisinde bunun kendine özgü bir ortaya çıkış biçimi, esas ve usulü, karakteri ve bir geleneği oluşur. İşte belli periyotlar çerçevesinde kendini tekrar eden bu olguyu belki de modern dönüşüm dinamiği olarak adlandırabiliriz. Bu noktada, çoğu kez yanılıyla, ya da özensizlikten birbirlerinin yerine kullanılan, birbirlerine karıştırılan modernite, modernizm ve modernleşme kavramlarının arasındaki sınırı belirlemek gerekir. Rönesans ve reform çağıyla başlayan modernite (Berman, 2013: 150) Gencay Şaylan’ın John Mc Gowan’dan aktardığı biçimiyle “toplumun herhangi bir dış otorite ya da tanrısal kökenli otorite söz konusu olmaksızın kendi kendine ürettiği ilkelere dayanarak meşruluğunu temellendirmesidir” (Şaylan, 2009: 73). Şaylan’a göre modernite 16. Yüzyıldan itibaren başlatılabilmesine karşın Batı’nın kapitalist dönüşümle belirginleşerek yirminci yüzyıla kadar uzanan üç yüz yıllık dönem modernite çağı olarak adlandırılmaktadır (2009:

73). Buradan anlaşılacağı üzere modernite temel ve felsefi bir süreç olarak Batı Avrupa’da belli bir tarihsel döneme işaret etmekte, merkezinde inanç ve öte dünya bulunan tanrı ya da vahiy kaynaklı bir evren algısı ve yorumunun terk edilerek, merkezinde insan ve bu dünyanın yer aldığı akılla açıklanabilir bir evren algısının konulmasını amaçlamaktadır. Bilindiği gibi 14. Yüzyılın sonundan başlayarak hümanizma ve rönesans hareketleri ile birlikte “antikite”nin kaynaklarına dönüşün etkisiyle o dönemin Avrupa’sında bir yeniden doğuş yaşanmış ve bu da yukarıda değindiğimiz gibi, evrenin, dünyanın, yaşamın algılanışıyla ilgili temel paradigmaları değiştirmiştir. Hümanizmanın etik temelini oluşturduğu moderniteye akıl, ilerleme, özgürlük ve özgürleşme gibi yine hümanist değerler damgasını vurmaktadır. Rönesans ve reform hareketlerinden sonra Descartes’ın rasyonalizmi ile birlikte kendisine sağlam bir zemin edinen moderniteyi, 18. Yüzyıl Aydınlanma projesi ve Kant’ın nesnel aklının büyük oranda belirlediğini söylemek yanlış olmaz. 18. Yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve 19. Yüzyılda büyük ivme kazanan kapitalist dönüşüm ise moderniteye son biçimini vermiştir diyebiliriz. Zira Şaylan’a göre “*kapitalist dönüşüm salt ekonomik yaşam ve ilişkilerde değil insan ve toplum yaşamının her alanında ortaya çıkan kapsamlı derin değişimi ifade etmektedir*” (Şaylan, 2009: 75). Bunun yanında kapitalist “dönüşüm içinde ortaya çıkan büyük söylemlerin, örneğin liberalizm ve Marksizm gibi, modernitenin (2009: 77) oluşumunda yer alan önemli bileşenler olduğu da birçok düşünür ve sosyolog tarafından dile getirilmektedir. Modernizm ise “*Avrupa’da 19. Yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve giderek egemen bir konuma gelen belli bir türde sanat estetik anlayışını ifade eden bir kavramdır*” (Şaylan, 2009: 79). Daha çok sanat alanındaki modern kompozisyonlar, modern üretimler üzerinden düşünülebilen modernizm belli bir sanatsal estetik anlayışı olarak bütün modernite dönemi için değil, oldukça yakın bir dönem için geçerli olmuş gözükmektedir (2009: 79, 80). Sanatta “iyi”, “doğru”, “güzel” gibi etik ve estetik dayatmalardan özgürleşmeyi de ifade eden modernizm belli bir özgünlüğü de ifade etmektedir. Bunun yanında modern sanatta konunun sanatçının bakış açısıyla yansıtılması önem kazanmakta bu da sanat eserinin dışarıdan dayatılan her türlü belirleyiciden özgürleşmesi anlamına gelmektedir. Modern sanatın bir başka özelliği, özellikle kapitalizmle birlikte düşünülmesi gereken yeniden üretim teknolojisinin etkisiyle sanat eserinin metalaşmasıdır. Artık alınıp satılan bir metaya dönüşen modern sanatın ve sanatçının işlevi de dış dünya ile kurduğu ilişki de değişmektedir. “*Bu çerçevede estetik anlayışın özgünlük ve o özgünlük dışında kalanların yadsınmasına dayandığı söylenebilmektedir*” (2013: 106). Seçkin yaklaşımı modern sanatın dördüncü öncülü olarak gösteren Şaylan’a göre modern sanat anlayışında sanat, her ya da ortalama insanda bulunmayan bir yaratıcılık yeteneğinin yansımaları olarak düşünülmektedir (2009: 107) Böyle olunca da sanatçı kendini toplum içinde farklı bir yerde konumlandırmakta, içindeki yaratıcılığı harekete geçirecek, özgünlüğünü ortaya koyacak ortam ve fırsatların peşinden koşan, kendini farklı bir yerde konumlandıran az çok marjinal

biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütüncül olarak bakıldığında Ali Artun'un şu tümceleriyile modern sanat klasik sanattan topyekûn bir kopuşu ifade eder:

Eski silinmeli yeni hükmetmelidir. Kilisenin sarayın himayesindeki klasik estetik ve bu estetiği dayatan akademinin otoritesi son bulmalı miras bıraktıkları kanon ve normlar yıkılmalıdır. Yeni, başka bir otoriteye gerek yoktur; bu nedenle de modern devlet, millet gibi oluşunlar sanatı bağlamaz. Georg Sand'ın özdeyişiyle; "sanatçının ülkesi, büyük Bohemya dediğimiz bütün dünyadır. (Artun, 2017: 21, 22).

Nietzsche'nin insanın yaşam enerjisinin gerçekleştirdiğini öne sürdüğü modernleşme ise modern evreye geçişin siyasal, toplumsal, kültürel, düşünsel süreçlerini içeren bir sözcük olarak tanımlanabilirse de yönetici bir otoritenin ya da bir sınıfın iradesiyle başlatılan, bir toplumun, bilim, teknoloji ve düşünsel gelişmelerin zorunu kıldığı kabul edilen ve o toplumu büyük bir oranda dönüşüme maruz bırakan yeniliklerle buluşturulması serüveni olarak düşünülebilir. Bu sözcük ayrıca modernleşmiş devletlerin, ülkelerin, modern olmayan ülkeleri, daha önce modernleşmiş ülkeleri/ toplumları model alarak aklın merkezde olduğu bir düşünce biçimi çerçevesinde, politik, toplumsal, kültürel vb. birçok katmanda dönüştürme çabası olarak da kullanılmaktadır. Modernleşmede dinin akla uygun olarak yeniden yorumlanması, sekülerleşme, laiklik, evrenin dinsel bakış açısı yerine bilimsel verilerle yorumlanması, ekonomiye kapitalist sistemin egemen olması, baskıcı, otoriter, dinsel rejimler yerine demokratik yönetim biçimlerinin benimsenmesi (Şaylan, 2009: 73) önemli dönüşümler olarak dikkat çekmektedir.

Gorg Simmel'in insanın "ikili" bir varlık oluşuyla ilişkilendirdiği ve yaşamın fragmanlara ayrılmış gerçekliğiyle (2017: 111) de örtüşen moda ile "yeni" ve dolayısıyla modern arasında gözle görülür bir ilişki söz konusudur. "*Değişmenin ve karşıtlığın hayat formu*" (2017: 136) olarak nitelendirilen moda, sözü edilen ikilik çerçevesinde bir yandan özgül olma isteğini dışa vururken diğer yandan da geneli kuşatır. "*Modanın kendine mahsus uyarıcı, tahrik edici cazibesi, yaygınlığı ile mutlak geçiciliği arasındaki tezatta yatar: Bir yandan her şeyi kuşatıp yayılırken, öte yandan hızla geçip gider*" (2017: 141). Rastlantısallık, anlık etken ve etkilerle ortaya çıkışı, kalıcı olmayışı, gelip geçiciliği, bir yandan sergilediği farklılıkla yaşamın bütünlüğünü bozarken diğer yandan da geneli kuşatma eğilimi ile yaşamın parçalı yapısını bütünleme çabası, modada modernin varlık alanı bulunduğu olgular olarak kendini gösterir. Bu bağlamda modanın yok olmak üzere var olmak için ortaya çıkma eğilimi tam da yaşamın diyalektiğini yansıtmaktadır. Modanın sürekli değişimi bir yandan yaşamın tekdüze gidişini kırması bakımından önemli görünürken diğer yandan da durmaksızın değişim talep eden sınıf ve bireyler modada kendi içsel itkilerinin bir tür tatminini bulurlar (Simmel, 2017: 136). Ayrıca değişimin sürekli bir üretim tüketim döngüsü üzerine kurulu kapitalist ekonomik sistem tarafından reklam ve diğer pazarlama yöntemleriyle bir zorunluluk haline getirilmesi bireyleri arzulayan, alıp tüketen ve tekrar arzularıp

satın alan, iradeleri ipotek altına alınmış otomatlara dönüştürmekte, üretimin sürekli dönüştürülmesinin kuklaları haline getirmektedir. Kapitalist sistem, ayakta kalabilmek için yenilik, yapmak, yeni olanı üretmek, moda döngüsü içinde bunu bir gereksinim olarak göstermek zorundadırlar: “*Modern insanlar değişimi arzulamayı öğrenmek, kişisel ve toplumsal hayatlarında değişikliğe açık olmaktan öte, onu pozitif anlamda istemek, aktif olarak peşinde koşmak ve uymak zorunda*” (Berman, 2013: 136) bırakılırlar. Moda bu biçimde, modern olanla, yeni ile bütünüyle özdeşleşme de bir değişim dinamiği yaratır. Bu dinamik içinde yeniliğe ayak uydurmaya çalışan bireyler arasında bir itme çekme kuvveti oluşur. Diğer insanlarla aynı eğilimlere sahip olmak insanların o topluluk içindeki aidiyet duygusunu güçlendirip bu doğrultuda paylaşımdan doğan bir mutluluğun yaşanmasına yol açabilir. Diğer yandan toplumun alt sınıflarında toplumun üst sınıflarının benimsediği eğilim ve beğenilerin yaygınlaşması bir rahatsızlık, itme kuvveti yaratır bu da üst sınıflarda yeni eğilimlere yönelme zorunluluğunu güçlendirir. Yeniye izleme üst sınıfların alt sınıflardan ayrışma, farklılaşma isteminin mecazi haline gelir.

Bulmak İçin “Yeni”yi:

Kötülüğü şiirinin bir bileşeni olarak kullanarak yeni ve farklı bir estetik yaratan ve Victor Hugo’nun deyişiyle şiirin göğünde yeni bir ürpertiye oluşturan Baudelaire söz konusu olduğunda karşılaşılan güçlük hem, insan Baudelaire ve sanatçı Baudelaire olarak hakkında o kadar söz söylenmiş, sayısız bilimsel çalışma yapılmış olan birinin üzerine değişik farklı bir şeyler söylemenin zorluğundan, hem de sanatla, sadece şiir düzleminde değil, resim, müzik, tiyatro gibi değişik düzlemlerde de ilgilenmiş ve döneminin en büyük sanat eleştirmenlerinden biri olarak kabul edilmiş bir sanatçının ikilikler üzerine kurulu sanat coğrafyası içinde insanın, yönünü yitirme tehlikesiyle karşı karşıya gelmesinden kaynaklanıyor. Ama onun şiirlerine damgasını vuran Katolik inanç kaynaklı ilk günah etkenini anladığımızda şiirinin üzerine kurulu olduğu ikiliğin kavranır, kötülük itiliminin açıklanır hale gelir ve *Kötülük Çiçekleri* (1857, 1861) ve *Paris Kasveti*’nin (1869) Katolik dünyanın yazgısıyla bağlantılı “evrensel günah” kaynaklı insanlık durumunun bir tür tanıklığı oluşu anlaşılabilir olur. Gerçekten de Baudelaire’in sözü edilen yapıtları okunduğunda insanı bütünüyle kavrayan bir duyarlık ve itilimin varlığıyla karşılaşılır. Özellikle *Kötülük Çiçekleri*’ndeki şiirlerinde şair, insana ayna tutar onu bütün hataları, günahları, bütün şeytansı yanları, çirkinliği, çirkefliliği ve çıplaklığı ile gösterir. Okuyucuyu da *Kötülük Çiçekleri*’nin ilk şiiri olan *Okuyucuya* adlı şiirde kendi benzeri olarak ilan eder. Onu, dünya üzerindeki bütün kötülüklerden, erdemsizliklerden, onların hem öznesi hem de nesnesi olarak haberdar olduğu halde bunları bilmezden, görmezden gelmeye çalışan bir ikiyüzlü olarak niteler. Bu ilk şiirde Baudelaire okuyucuya “sana seni anlatıyorum ama sen zaten bunları biliyorsun diyerek” gözü pek bir meydan okuma sergiler ve onu şiirinde karşılaşacakları konusunda uyarır. Bunlar,

kimi eleştirilenlerce “*erdemlilik, ret ve nefret atmosferi İyiliğin baskısını inkâr eden irade*” (Bataille, 1997: 38) tarafından üretilen düşlemler olarak değerlendirilse de insana ilişkin gerçekliği ağır basmaktadır.

Evrensel günahın baskısıyla, insanın kişisel günahından taşlaşmış bir yapıya dönen yaşamda, boşa harcanmış, sönmüş, kendi külünün altında gömülmüş insan varlığını (Richard, 2018: 26) çarpıcı imgeler, alegorik ifadeler, simgeler kullanarak yer yer ironik bir gülümsemenin daha da acılaştırdığı bir ağlatı atmosferinde betimleyen Baudelaire, daha fazla kavram ve düşünceyle yüklenerek karmaşıklığı içinde, kullanım süresini doldurmuş yordamlarla özüne inilemeyecek hızla değişen ve evrilen bir çağda genel şiir izleklerini (Gautier; 2008. 30) terk ederek farklı görme biçimleri benimser. Simgecilikle ilişkilendirilen Baudelaire şiirinden yayılan kol saf şiir, gerçeküstücü şiir, mantık dışı şiir, hermetik şiir gibi şiirsel eğilimlerin doğuşuna kaynaklık ederek öz suyuyla doyurması besler onları. Böylece, cesaret ettiği yenilik, değişim ve atılımlar ve bunların kendinden sonraki kuşaklara esinlediği itilimle ve Avrupa’da yirminci yüzyılın başlarının şiir iklimini büyük oranda belirler. Onun şiire getirdiği yeni soluk yalnızca kötülüğü bütün bürünümleri ile şiirine eklemeyerek farklı bir estetik yaratmasıyla ilişkili değildir. Sanatın kendisinden başka bir amacının olamayacağını söyleyen Baudelaire, Théophile Gautier’in belirttiği gibi, “*geçmişin büyük ustalarına hak ettikleri hayranlığı duysa da onların bir model olarak alınması gerektiğini düşünmezdi*” (Gautier, 2008: 30). Ona göre eski kanonik sanatsal kösteklerle sanat yapmanın olanaksızlığı artık ortadadır. “*Sanatın durağan tarihinin önündeki engelleri devirerek*” (Artun, 2017: 22) ona görece bir özgürlük kazandıran ve kendisinin de “*güzelliğin en son, en güncel ifadesi*” olarak tanımladığı romantizme bir zamanlar yakınlık duymuşsa da romantizm dahil sanatın belirleyicisi oldukları iddia edilen her türlü kanon ve ilkelerden özgürleşmesi gerektiğine inanır. Sanatın araçsallaştırılmasına da karşı çıkarak “*kendisinden başka bir amacı olamayacağını*” söyler ve modern görme biçimi olarak tanımlayabileceğimiz, görüşün öznellediği yeni şiirsel duyarlığın temsilcisi olarak da çığır açar.

Baudelaire’in *Kötülük Çiçekleri* adlı şiir derlemesinin Ölüm başlığında yer alan *Yolculuk* adlı şiirinin son dizeleri bu açıdan anlamlıdır. Şair, “*koca kaptan*” olarak nitelediği ölüme artık demir almalarını gerektiğini söyler ve şiiri şu dizelerle bitirir: “*Akut bize zehrini, güçlenelim daha da! / Bu ateş öylesine yakıyor beynimizi, / Cennet ya da Cehennem, dalalım bu girdaba, / Bilinmez’in dibine bulmak için yeniyi!*” (Baudelaire, 1996: 267). Şairin büyük harfle başlatarak özel bir anlam yüklediği “*Bilinmez*”in ölümden sonra gidilecek yer olduğu anlaşılmaktadır. Bu son dizeleri bu kadar önemli kılan “*yeni*”nin gerekliliğine bu kadar ısrarla açık bir vurgu yapmasıdır. “*Ce pays nous ennuie ô Mort! Appareillons!: Bu diyar sıktı bizi, Ölüm! Açalım yelken!*” (1996: 267) dizelerinde söylediği gibi madem ki bu yaşamdan bıkmıştır öyleyse yeni, ölümün ötesindeki Bilinmez bir yerde, cennet ya da cehennemde bile olsa, fark etmez, dalınacaktır o çukura. İşte gerek *Kötülük Çiçekleri* ve *Paris Kasveti* adlı düzyazı şiirlerine sinmiş olan, gerekse

sanat, özellikle resim sanatı, daha çok da ressam Delacroix'nın eserleri üzerine yazdığı yazılarında ve Constantin Guys'a ayırdığı *Modern Hayatın Ressamı* adlı eleştiri yazılarında, ayrıntılarını verdiği ve gerekliliğini vurguladığı bu yeni duyarlılık, Baudelaire'i "yeni"yi, modern olanı arayan, bu arayış için kendine özgü yordamlar benimseyen bir öncü konumuna yerleştirir. Unutmamak gerekir ki Marshall Berman'ın Marx, Nietzsche ve Dostoyevski ile birlikte ilk modernistler arasında gösterdiği (Berman, 2013: 58) Baudelaire kendi şiirlerinde modern olanın arayışına girmiş bir sanatçı tavrı olarak modernizme derin bir kimlik kazandırmıştır. Bunun yanında, sanat üzerine sözünü ettiğimiz eleştiri yazılarında, modern sanatın dinamiklerine değinerek sanatta modernizmin deyim yerindeyse kuramcısı olarak kabul edilmiştir. O dönemde modernizm, modernite, modernleşme gibi kavramlar henüz yeni oturmaya başladığı için Baudelaire zaman zaman bu terimleri birbiri yerine kullanmış olsa da bugün artık alan yazınında modern, modernizm tanımlarının Baudelaire referans gösterilmeksizin yapılması neredeyse mümkün değildir.

Baudelaire'e göre "*modernitenin bir yanı gelip geçici, ele avuca sığmaz, olumsal olandan oluşmuşsa diğer yanı sonsuz ve değişmez olandan meydana gelmiştir*" (Baudelaire, 1954: 335). Moderniteyi³ düalitesi içinde hemen hemen eksiksiz olarak açıkladığı için yukarıdaki tanım neredeyse bu olgunun amentüsü haline gelmiştir. Bu tanımda vurgulanan ikilik modern olanın iki kutupluluğuna dikkat çeken dekoratif bir ayrıntı değildir. Modernitenin gelip geçici, ele avuca sığmayan yanının ileride sonsuz ve kalıcı olana dönüşmeyeceğinin garantisi yoktur. Bu nedenle Baudelaire, bu gelip geçici ele avuca sığmayan tarafı, küçümseme, dikkate almamanın büyük bir yanılgı, haksızlık olduğuna dikkat çeker (Baudelaire, 1954: 336). "*Modern zamanlarda en az öncekiler kadar, "yüce temalara, destansı niteliklere ve kendine özgü güzellik formu"na sahiptir*" (Artun, 2017: 11,12) ama Baudelaire'e göre her kadim sanatçı açısından söz konusu olan modernitenin (Baudelaire, 1954: 336) "*antikiteye dönüşmeye yaraşır olabilmesi için, insan yaşamının onun içine istemsiz bir biçimde yerleştirdiği gizemli güzelliğin ortaya çıkarılması gerekmektedir*" (1954: 336). Bu gizemli güzellik ona göre modern güzelliştir; 1846 Salonu'nda bu güzelliğten/ güzelden söz eder:

Güzel, oranını belirlemenin güç olduğu biri ebedi ve değişmez olandan, diğeri de sırasıyla ya da bütünüyle, dönem, zamanın beğenileri, ahlak anlayışı ve tutkuları tarafından belirlenen görelî ve koşullara bağlı olan bir başka öğeden oluşur... İkinci öge olmadan birinci ögenin özümsebilmesi, takdir edilmesi, uyarlanması, insan doğasına uyumu olanaksız olurdu. (Baudelaire, 1954: 326).

Paris yaşamı bu modern güzellik açısından olduğu gibi şiirsel ve mucizevi konular bakımından da verimli ve zengindir ona göre: "*Mucizevi olan bizi çevre kuşatır ve zenginliğiyle doyurur bizi ama biz onu göremeyiz*" diyerek büyük kentleri modern güzelliğin merkezi olarak gösterir. Bununla bağlantılı olarak "kahramanın" da bir dönüşüme uğradığına vurgu yapar ve Balzac'a seslene-

rek onun kahramanlarını *İlyada*'nın kahramanlarından daha üstün, daha anlamlı, estetik bakımından daha doyurucu bulduğuna dikkat çeker: “Çünkü *İlyada*'nın kahramanları sizin ayağınızın tozu bile olamaz. Ey Vautrin, ey Rastignac... ve sen, ey Honoré de Balzac, bağrınızdan çıkardığınız tüm karakterler arasında en kahraman, en eşsiz, en romantik ve en şiirsel olansınız!” (1954: 136).

Georg Lukács, tanrının terk ettiği bir *dünyada* “hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiği” (Lukács, 2014: 64) olarak gösterdiği romanda dolaylı olarak kahraman olgusunun da dönüşüme uğradığını belirtir. Lukács toplumsal dönüşümle birlikte kent toplumunun ortaya çıkmasına koşut olarak, kahraman şövalye ruhunu besleyen ve belirleyen kutsal ve dinsel değerlerin belirleyici olmaktan çıktığına dikkat çeker. Edebiyatın da başta sekülerleşme olmak üzere, giderek, bir evrilmeye uğradığına ve bu evrilmeyle ortaya çıkan romanın da kendini yönlendiren “daimonik” güçlerin altındaki kent toplumunun insanını, insan ilişkilerini yansıttığını vurgular (2014:94). İşte romanın yansıtması gereken kent toplumunda değişen kahraman olgusuna Lukács'ın çektiği dikkat, belki biraz farklı bir biçimde, Baudelaire'de de gözlemlenir ve bu değişim onun modernite yaklaşımının bir yönünü oluşturur. Walter Benjamin, “*Baudelaire, sanatçıya ilişkin imgesini bir kahraman imgesi doğrultusunda oluşturmuştur*” derken (Benjamin, 2022: 161) kuşkusuz bir yandan sanatında cesaret ettiği girişimin büyüklüğüne dikkat çekerken, diğer yandan kendi modernite anlayışı doğrultusunda, kent toplumu içinde keşfederek, dolaşıma soktuğu ve belki bir anlamda teşhir ettiği kahramanlarla kendi kahramansı yaklaşımını özdeşleştirdiğini anlatmak ister, kahramanın modernizmin gerçek öznesi olduğuna (2022: 167)) ilişkin vurgusunu güçlendirir. Bu bağlamda dikkat çekilen nokta sadece kentin, karmaşıklığı, kent yaşamının fragmanlara ayrılmış parçalanmışlığı içinde, pırıltılı kentsel kaleidoskopun ya da ışıltılı kent cehenneminin, iskalanan, gözden kaçan birçok “figür”ünü, marjinal karakterini keşfedip onları bütün aykırılıkları, toplumsal bütün dışlanmışlıkları, sınıfsal bütün gerçeklikleri, tuzu kuru insanların buldukları konumda tadını çıkardıkları mutlulukların bedeli olan bütün yoksullukları içinde (“Yoksulların Gözleri”) ifşa etmek, göstermek değil, içinde bulunan zamanın epik yanını ortaya çıkararak bir takım kahramansı eylemlerin, kahramanca iradenin, kahramanlık göstergesi tutkunun, hatta kusurun, kötülüğün modernizm içindeki yerini teslim etmektir. Bu noktada Baudelaire'in kahramanları gerçekten de şaşırtıcı, olağandışı, toplumun ahlaksal olduğunu iddia eden normlarını ihlal edici, dinsel yasalara başkaldırıcı, tanrıya isyankâr ve hatta bozgunaçudur. Bu karakterler Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* ve *Paris Kasveti* adlı eserlerinde, Paçavracı, Kumarbaz, Fahişe, Lezbiyen, Hokkabaz, Cani, Sihirbaz, Dilenci, Kabadayı vb. görünümler altında modern zamanın kahramanları olarak ortaya çıkar. “Onlar Baudelaire'in kalabalıklardan ayıkladığı yakınları olmakla kalmazlar, ona yaşadığı zamanı ve mekâmı sezdirirler. Kendini ve şiirini onlarda arar ve bulur. Onlar destanının kahramanları, “Kötülüğün Çiçekleri”⁴dirler” (Artun, 2017: 11). Bu

kahramanlara ilgili olarak, Baudelaire 1846 Salonu'nda yer alan *Modern Yaşamın Kahramanlığına İlişkin* yazısında şu dikkat çekici görüşlere yer verir:

Yeni tutkularla iç içe özel bir güzellik anlayışına sahip olup olmadığımızla ilişkin esas ve başlıca soruya gelecek olursak, modern konuları ele alan sanatçıların büyük çoğunluğunun politik kahramanlığımızı ve zaferlerimizi işleyen halk tarafından benimsenmiş resmi konularla yetindikleri dikkatimi çekiyor. Bunu da istemeden, yalnızca kendilerine para ödeyen hükümet onları bu yönde zorladığı için yapıyorlar. Ancak, çok daha kahramanca olan özel konular var; sosyete hayatında ve kentin yeraltı yaşamında ortaya çıkan ve her gün değişen binlerce sahne- suçlular; pezevenkleri tarafından satılan kızlar- kahramanlığımızı görebilmemiz için yalnızca gözlerimizi açmamız gerektiğini Gazette des tribunaux ve Moniteur kanıtıyor (Baudelaire, 1954: 134, 135).

Toplumsal sözleşmeyi bozan bu kahramanlar (Benjamin, 2022. 172) üzerinden Baudelaire kabadayılığın şiiirinin kurucusu olmuştur. Ona bu çıkışı açmasında esin kaynağı olan ve edebiyata suçluyu değil suçu ve dedektifi sokan Edgar Allen Poe'dan farklı olarak Baudelaire'in kahramanı toplumdışıdır, suçludur: *"Yaşamı boyunca hem toplumun hem de büyük kentin sürgünü olarak kalan kabadayının Baudelaire'den önce edebiyatta yeri yoktur"* (2022: 173). Fahişe ve özellikle de lezbiyen Baudelaire'e özgü kadın kahramanın figürünün estetik yorumu olarak belirir. Lezbiyen kadın imgesi Baudelaire'in 19. Yüzyıl kapitalizminin kadını bir mal gibi piyasaya sürüşü karşısında aldığı cüretkâr ve "kahramanca" bir tavır olarak değerlendirilebilir. Ali Artun'un yorumuyla *"lezbiyen aynı zamanda Baudelaire'in gerçekliğe ve doğaya, dolayısıyla da zamanın realist ve natüralist sanatına itirazını ifade eder; sanatın kendi gerçekliğini kendisinin kurması yolundaki savını simgeler. Dahası şairin imalatı olan lezbiyen aşırıya vardırıldığında ahlaksızlığı sayesinde, tanrıyla ve doğayla bağdaştırılan klasik ahlakçılığı teşhir eder"* (Artun, 2017: 13). Lezbiyenin bedenini mal gibi erkeklere satmaması neredeyse onu Baudelaire'in gözünde Bakire Meryem'in eriştiği kutsallığa yükseltir ama Benjamin'in de belirttiği üzere (2022: 186) şairin lezbiyen hakkında söylediği son sözler olan *"Descendez, descendez, lamentables victimes/ Descendez le chemin de l'enfer éternel!"*⁵ dizeleri onları cehenneme yargılı günahkârlar olarak gösterir. Bu noktada, Baudelaire'in lezbiyene ilişkin yaklaşımında, birçok eleştirmenin, poetikasında var olduğunu söyledikleri, bir ikilik gözlemlense bile, lezbiyen başta olmak üzere Baudelaire'in amacının, bu tür kahramanları estetize ederek suça, kötülüğe, erdemsizliğe hoş bir görünüm kazandırmak bunların aktörlerini sevimli göstermek değildir. Zira Artun'un da altını çizdiği üzere, *"Baudelaire'e göre asıl vahşet modernliğin belirtisidir ve sanat modernliği savunmaz, aksine teşhir eder. Modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşıt olmalıdır; "modernitenin kirli yüzünü, uygarlığın ortasında kol gezen vahşeti ve uygarlığın yaşayan canavarlarını"*⁶ açığa çıkarmalıdır" (Artun, 2017: 31). Bununla bağlan-

tılı olarak Benjamin de “*Şairler, toplumun çöplüğünü kendi yollarının üstünde bulurlar ve kahramanca suçlamaları da bu çöplükten kaynaklanır*” (Benjamin, 2022: 173) yorumunda bulunarak Baudelaire’in sanatçı olarak modernlik karşısındaki tutumunu destekler. Baudelaire’in modern karşısında iki yönlü bir tavır içinde olduğunu bir kez daha anımsatarak, bu ikiliğin onda bir yandan modern olanın içine dalma bir yandan da modernizmin bütün tuzaklarını, çirkinliklerini ifşa etme olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz:

İlerleme’yi lanetliyor; yüzyılın endüstrisinden nefret ediyor.. fakat buna rağmen bu endüstrinin bugünkü yaşamımıza kattığı kendine özgü atmosferin tadını çıkarıyor.. Kanımca Baudelaire’in özgül yanı, birbirine karşıt iki tepkiyi birleştirmek. Gerçek bir irade ustalığı..., duygusal yaşam alanındaki son yenilik (Benjamin, 2022: 188)

Belirtmek gerekir ki Baudelaire’in “yeni”yi arayışı, modern avcılığı da ayrı bir kahramanlık gerektirir. Bu kahramanlık yukarıda sözünü ettiğimiz kahramanlarının eylem içerikleri ve karakter özellikleri ile örtüşse de zaman zaman da farklılaşır, ayrışır onlardan. Sartre’in da vurguladığı gibi “*kendini bir başkalığı içinde ele geçirme*” (Sartre, 1982: 70) çabasının da zorunlu kıldığı bu kahramanlık onun hem bireysel yaşamında uyguladığı hem de modern tüm gerçekliği, çıplaklığı, kendiliği içinde yakalamak için başvurduğu bireysel yordamlar, cesaret ettiği şiirsel atılımlar, giriştiği kişisel deneyişler ve yaşadığı deneyimler olarak kendini gösterir. Baudelaire söz konusu olduğunda, intihar girişimi - Walter Benjamin tarafından 19. Yüzyılın en kahramansı eylemi olarak tanımlanmıştır- eşcinsel olduğuna ilişkin dedikodular yayması, özellikle babasından kalan mirası tüketmeden önce aşırı özentili giysileriyle, tavırları ve beğenileriyle gerçek bir “dandy” yaşamı sergilemesi, hayat kadınlarıyla ilişkisi, (frengi hastalığından ölecektir) uyuşturucu ve afyon kullanarak yaşamını tehlikeye atışı... Bütün bunlar modern anlamda kahramansı eylem ve atılımlar olarak değerlendirilebilir. Yukarıda da belirtildiği üzere bunlar aynı zamanda modern duyarlılığı yakalamak için bir yordam olarak kullanılır Baudelaire tarafından. Bu bağlamda Benjamin’in belirttiği gibi (Benjamin, 2022: 100) “dandy” modanın yenilikler konusunda hem hakemi hem de temsil edici tipi olarak beğeniler üzerinde belirleyici bir etki ve öneme sahiptir. Benjamin’e göre aynı işlevi sanatta “snob” üstlenmektedir (2022: 100). Moda ve sanat alanlarında otorite, yetke unvanına sahip bu iki figür aynı zamanda yeniliklerin hem uygulayıcısı hem de bunların toplumda nabzını tutarak, benimsenip benimsenmeyeceğinin denek taşı işleviyle daha çok “kahramanı oynayan” cins birileri olarak algılanırlar. Baudelaire’in tanımıyla (1954: 350) pek akli başında olmayanların sandıkları gibi “dandizm” aşırı kişisel bakım, giyim ve bedensel zarafet düşkünlüğü değildir. Bunlar, mükemmel dandy için düşüncesinin aristokratça üstünlüğünün sembolünden başka bir şey değildir. Bundan dolayı, her şeyden önce fark edilme sevdalısı olan “dandy”nin gözünde, kişisel bakımın mükemmelliğini aslında fark edilmenin en iyi biçimi olan mutlak yalınlık oluşturur” (1954: 350).

Baudelaire'e göre dandy olarak tanımlanan insanları niteleyen belirgin özelliklerin başında muhalif karakterli ve isyankâr ruhlu olmaları gelmektedir. Hepsisi de insan gururunun en iyi yanının temsilcisidirler ve her türlü bayağılıkla savaşmak bunların ayırt edici özellikleridir (1954: 351). Ama her ne olursa olsun "avant-gard" oldukları konusunda kuşku yoktur.

Yeni olanı yakalama çabasında Baudelaire'in başvurduğu yordamlar arasında "flanör" kendine özgü bir yere ve öneme sahiptir. Modern duyarlılık avına çıkmış bir kent gezgini olan flanörün bu çabasında özellikle pasajlarıyla bütün bir Paris, didik didik şiirsel olanın arandığı, her köşe bucağından yeni mecazların devşirildiği, çatlaklarından şiirin yeni estetik içeriğinin çıkarıldığı imge avcılığının büyük bir arenasına dönüşür. Kahramanca duyarlıkların, kahramansı eylemlerin, kahramanlık göstergesi tutkuların avına çıkmış olan flanörün Paris sokaklarındaki, Paris'in pasajlarındaki serüveni de kahramansı bir serüvendir. Flanörün kendisi de bir kahramandır ayrıca. Değil mi ki o da hem kalabalıkların adamı⁸ hem de paradoksal olarak "kalabalıkta terkedilmiş biriydi" (Benjamin, 2017: 27). *Günlükler*'de Baudelaire "kalabalıklar tarafından kuşatılmış bu alçak dünyada kaybolmuş" olduğunu yazar (1954:641). Kahraman ve flanör bu kalabalıklar içinde, Paris'in "on dokuzuncu yüzyılın erken dönemlerinde coşkulu bir yenilik savıyla ortaya çıkmış" (Tiedemann, 2022: 14) pasajlarında gezinirken de kendini birbirine zıt iki duygu arasında hisseder; bir yandan kalabalıkların tadını çıkarırken diğer yandan da kalabalıklar içinde kendinin kapitalist üretim ve tüketim döngüsünün ürününe indirgendini fark eder. Bu, sanat eserini de alınıp satılan bir metaya dönüştüren kapitalizmin sanatçıyı da aynı değersizliğe indirgediği durumdur. Flanör bu bağlamda Lafargue'nün vurguladığı gibi Paris'te yaşamakla cezalandırılmış Baudelaire'in (Benjamin, 2017: 27) temsilcisi olur ve bu ceza süresince kent izlenimlerini algılayarak şiirsel imgeler halinde kaydeder. Böylece kendisine esin veren Poe'daki dedektif karakteri Baudelaire'de şiirsel bir sismografa dönüşür. Bu biçimde Paris ilk kez Baudelaire ile lirik şiirin konusu olur (Benjamin, 2022: 98).

Lirik Şiir kavşağında Paris'in Yüz Görünümü:

Baudelaire'in modernizmini çözümleyen Marshall Berman'ın tespitine göre "modern hayatın ayırdedici ve otantik bir güzelliği olmasına karşın, bu onun doğasından kaynaklanan sefalet ve kaygı duygusundan, modern insanın ödemesi gereken faturadan ayrılamaz" (Marshall, 2013: 195). Bu tespit aynı zamanda Baudelaire'in modern yaşamın övgüsünü yapan, modernizmi savunan, moderniteyi yücelten bir şair olduğu yolundaki yanlış kanıyı çürüten bir çözümleme olarak da dikkat çeker. Daha önce de sık sık belirtildiği gibi, Baudelaire modern içinde yeni yönelimler ortaya çıkarmış olsa, modern olanın estetiğinden söz etse de bu estetik yeni ve farklı bir anlatım dili olmanın ötesinde herhangi bir idealizasyonu içermemekte, her ne olursa olsun bir yüceltim kaygısı taşımamaktadır. Baudelaire şiiri için söyleyebileceğimiz "kötülüğün estetiği" içine eklenmiş karşı estetik

(Artun, 2017: 55) algısından başka bir anlam yansıtmamaktadır. Bu karşı estetik onun *Paris Kasveti* adlı düzyazı şiirlerinden oluşan yapıtında “*modernitenin kirli yüzünü uygarlığın ortasında kol gezen vahşeti ve uygarlığın yaşayan canavarlarını açığa*” (Artun, 2017: 31) çıkarmaya odaklanır. Bu nedenle bu yapıtta yer alan şiirlerin büyük çoğunluğu, modern kentin, Paris’in pırıltısının daha da görünür kıldığı, modern kentlerde daha belirgin bir biçimde kendini gösteren kapitalist üretim-tüketim döngüsünün daha keskinleştirdiği, yabancılaşmayı, yoksulluğu, yoksunluğu, marazi durumları, kötücül tutkuları, farklı ekonomik ve toplumsal sınıflardan insanların, örneğin varsıllarla yoksulların karşılaşmalarının yarattığı karşıtlığı, şok etkisini daha çok alegorik bir anlatımla yansıtır. Bu çerçevede Haussmann’ın gerçekleştirdiği,

En yoksul mahallelerin ortasında kocaman delikler açan bulvarlar yoksulların bu deliklerden geçip kendi yıkık dökük mahallelerinden çıkmasını, ilk kez şehrin ve hayatın geri kalan kısmının neye benzediğini keşfetmelerini sağlar. Ve görürken görülürler de: görüntü, tezahür iki yönlüdür. Büyük mekânların ortasında, parlak ışıkların altında görmezden gelmek mümkün değildir. Işıltı, yıkıntıları aydınlatır ve bu parlak ışıkların bedelini ödeyen insanların karanlık hayatlarını ortaya serer (Berman, 2013: 209,210).

Baudelaire yukarıda sözü edilen durumları, karşı estetik tasarımına uygun düşen modern kahramanlar aracılığı ile yansıtır.

Bu çerçevede en dikkat çekici metin *Yitirilen Hale* adlı düzyazı şiirdir. Bu şiir değişen şair ve bunula bağlantılı olarak değişen kahraman figürünün bir tür alegorisi gibidir. Arka planda yine değişen Paris vardır. Modernliğe doğru evrilmeye aşamasında yeni yolların yapıldığı, bulvarların açıldığı Paris’te, şair “uygunsuz bir yer” de, muhtemelen bir randevu evinde, kendisini görmekten şaşırarak anlatıcıya oraya gelirken başının üzerindeki haleyi çamurun içine düşürdüğünü söyler: “*Az önce caddeyi koşturarak geçerken, her bir yandan dört nala gelen ölümün kol gezdiği bu hareketli karmaşa içinde çamura batmamak için oradan oraya sıçrarken başımın üzerindeki hâle yolun balçığına düştü birden. Onu yerden almaya cesaret edemedim. Kemiklerimin kırılmasındansa hâlemi kaybetmek daha iyidir diye düşündüm*” (Baudelaire, 2008: 315). Ezilmektense, hâlesinin düşmesine boyun eğen kişi bir bakıma ahlaki bir çöküş içinde yaşamayı tercih eden moral açıdan yozlaşmış birini simgeler. Diğer yandan başının üzerindeki halenin düşmesi belki de onu toplum içindeki ayrıcalıklı konumundan, çelişkili bir biçimde sanatçı olarak mahkûm edildiği yalıtılmışlıktan, dışlanmışlıktan kurtaracak böylece, halkın, sıradan insanların girip çıktığı yerlere, tanınmadan girip çıkabilecektir: “*Artık tanınmadan gezebilir, pespaye işlere bulaşabilir, zevk-ü sefaya dalabilirim basit ölümlüler gibi. İşte gördüğünüz gibi de artık sizden farkım yok*” (2008: 315). Berman’ın gizemli bir şiir olarak nitelediği bu şiirin asıl odaklandığı nokta söylediğimiz gibi şairin toplum içindeki ayrıcalıklı konumu ve “*sanatın kutsallığı inancı*”dır (Berman, 2013: 213). Bu metin Baudelaire’in karşı

estetiği ile koşutluk içinde sanatı antik ve kutsal köklerinden kopararak “tanrı katından insan katına” (Artun, 2017: 21) indirme anlayışını da örnekler. *Yitirile Hale* ayrıca örtük olarak “sanatın, ilahi iradenin kudretinden, bireyin toplumun kentin kalbine doğru özerkleş[mesi]” (Artun, 2017: 22) gerektiğini dile getirmesi bakımından da dikkat çekicidir. “Artık sizden bir farkım yok” (Baudelaire, 2008: 315) tümcesi ile şair, sanatın Tanrı katından sıradan insanların arasına inerek kendi özerkliğinin kahramanı olması gerektiğini ve sıradan insanların da kahraman olmaya aday olduklarını yalın bir biçimde dile getirir. Berman’ın yorumuyla “*Kaybedilen Hâle*” sanat dünyası ile sıradan dünyanın yakınlaşmaya başladığı bir noktada yer alır. Bu sadece tinsel değil aynı zamanda fiziksel bir noktadır, modem şehrin sınırları içinde bir noktadır bu. Modernleşme tarihiyle modernizm tarihinin iç içe geçtiği noktadır bu” (Berman, 2013: 213, 214).

Baudelaire’in modern kent karşısındaki tavrı onunla bütünüyle kaynaşma ve ona tam olarak yabancılaşma arasında bir ikileme biçiminde ortaya çıkar. Baudelaire tarzı ikiliğe de dikkat çeken bu durumu en belirgin bir biçimde yansıtan metin *Yoksulların Gözleri* adlı düzyazı şiirdir. Bu metin ayrıca modern kentteki sınıfsal ayrışmanın ortaya çıkmasıyla benlik içinde de yeni bölünmelerin doğuşunu (Berman, 2013: 210) ve aralarındaki gerilimi, zıtlıkların oluşturduğu olabildiğince dokunaklı ve ironik bir tını ile yansıtır. *Yoksulların Gözleri*, oldukça lüks, ıslık ıslık, aydınlatma gazının bir açılışın tüm şatafatıyla ışığını yaydığı, göz kamaştırıcı duvarları pırıl pırıl parlayan aynalarla kaplı, (Baudelaire, 2008: 219) modernizmin bütün albenisini yansıtan yepyeni bir kafede yemek yemekte olan bir çiftin dışarıdan onları izleyen yoksulların gözleriyle karşılaşmalarından ortaya çıkan sarkastik zıtlıkta yoksul kabullenmişliği ve varsıl vurdumduymazlığının bütün anlam içeriklerini, uzanımlarını, titreşimlerini gözler önüne serer. Yoksullardan küçük oğlanın “ne kadar güzel! ne kadar güzel! Ama yalnızca bizim gibi olmayanların girebileceği bir ev” (Baudelaire, 2008: 219) biçiminde tanımladığı bu kafeyi baba, duvarlarına zavallı dünyanın bütün altınlarının taşınmış olduğu görkem anıtı olarak betimlerken, en küçük oğlanın gözleri büyülenmeden doğan aptalca bir neşeyle seyrederek bu zenginlik tapınağını. Bu metinde Baudelaire, kafenin ışıklarının oluşturduğu pırıltı ve aydınlık ile yoksulların gözlerinin solgunluğunun oluşturduğu karşıtlığı kentin modern dekorunun üzerine ustalıkla düşürmekte bu modernlikten sızan yoksulluğu adeta ifşa etmektedir. Karanlık kuyulara benzeyen bu gözleri insanlığın bağrındaki kara delikler halinde aynı insanlığın gözünün içine sokan şiirsel lirizm buna toplumsal gerçekliği de eklemleyerek adeta anıtlar; insanlığın birer yenilgi çukuru olan bu kara deliklere düşerek yok olmaya yargılı olduğunu duyurur adeta.

Bakışlarını önündeki pahalı yemekten ve kafenin ıslıklı ortamından yoksulların kara deliklerine çeviren şairde empati duygusuyla birlikte bir bilinçlenmeye tanık oluruz. Sanki bir “épiphane” yaşayan şair, bu gözler karşısında yumuşamakla kalmaz sonra dudaklarından “gözleri hangar kapısı gibi açık duran bu insanlara tahammül edemiyorum! Kafenin yöneticisinden onları buradan uzak-

laştırmasını isteyemez misiniz” (2008: 219) sözleri dökülecek olan sevgilisi ile aralarındaki mesafenin kara delikler kadar sonsuz olduğunun, kalplerinin uyumsuzluğunun farkına varır: “*Öyle zor ki meleğim, öyle zor ki anlamak, düşünce de öyle aktarılmaz bir şey ki, birbirini sevenler arasında bile*” (2008: 219). Empati ve ötekileştirme üzerine ustaca kurulmuş “*bu diyalektik ters çift yapı, ben ve öteki ya da biz ve onlar ayrımcılığından[kaynaklanan¹⁰] kendi dışından ötekine uygulanan şiddetin yanı sıra kendi içinden ötekine uygulanan baskı ile de ikili sarmal oluşturur*” (Dalak, 2022: 458). Şair de sanki yoksulların gözleriyle görmüştür dünyayı, çevresini. Onun, yoksulların gözleri aracılığıyla yakaladığı bu modern duyarlık, ansızın kentin en görkemli kafesinin önünde, sanki başka bir yerden alınmış da oraya yapııştırılmış gibi beliren yoksullarla, onların gözleriyle bir tür modernizmin ifşasına dönüşür: “*Tüm kent insanlığını büyük, geniş bir “gözler ailesi” yapan dekor bir yandan da bu ailenin itilmiş üvey evlatlarını ortaya çıkarmaktadır. Yoksulları göz önünden uzaklaştıran fiziksel ve toplumsal dönüşümler, şimdi onları yeniden herkesin gözü önüne sürüklemektedir*” (Berman, 2013: 209).

Karşı estetiğin en gözde kahramanlarından biri belki de kötücül kahramanların işbirlikçisi Şeytan bir diğeri de Şeyan’la iş birliği içinde çalışan Can Sıkıntısıdır. *Paris Kasveti*’nin en çarpıcı metinlerinden biri olan *Talihsiz Camcı*, can sıkıntısı ve şeytanın iş birliği, yoldan çıkarması, kıskırtması sonucunda kötülüğe yönelişin bir tür ilahisi olarak değerlendirilebilir. René Galand’ın (1969: 474) yorumuyla olan bitene bütünüyle seyirci kalan, bir türlü eyleme geçemeyen insanların gizemli ve nedeni bilinmeyen bir itilimle gerçekleştirdikleri en saçma ve hatta en tehlikeli eylemleri açıklamak için şair İblis’in müdahalesine açık bir alan bırakıyor. Gerçekten de ister dizeli ister düzyazı formunda olsun Baudelaire’in şiirlerinin büyük bir bölümü, hiçliğin karşısında bir zaferin ürünü olarak değil, hiçlikten kaynaklanan sonsuz bir enerjinin yarattığı, kendi içindeki uçurumdan bulup çıkardığı ve “kötülük” adını verdiği bir görkem şarkısı olarak ortaya çıkar (Conio: 1992: 491). Baudelaire estetiği söz konusu olduğunda kötülükle de ilişki içinde olan bu tür enerji bir bakıma can sıkıntısından ve düşlemden fişkirir ve bunun yansımaları bulduğu kişiler de genellikle en uyuşuk en düşü insanlardır: “*Arkadaşlarımdan biri, gelmiş geçmiş en zararsız havalperest, bir gün bir ormanı ateşe vermiş, söylendiğine göre, ormanın dendiği gibi kolayca tutuşup tutuşmadığını öğrenmek içinmiş*” (Baudelaire, 2008: 115). Belirtmek gerekir ki kişiyi bu eylemleri yapmaya sürükleyen can sıkıntısı basit bir sıkıntı değildir. Böyle olsaydı şiirsel üretiminin adı *Kötülük Çiçekleri* olmayacaktı. Bu sıkıntı, Şeytan’la iş birliği içine girerek en inanılmaz kötülük biçimlerine son derece özgün, modern bir algı çerçevesinde şiirsel bir estetik kazandıran yaratıcı bir dinamik olarak öne çıkar. Sözü edilen can sıkıntısı şairin ilhamının önündeki engelleri kaldırarak onu şiirsel bütün zorlama, ölçütlerden özgürleştiren ve böylece günlük yaşamın tüm zorunluluk ve sıkıntılarını ödünleyici, dönüştürücü bir gizil bir güçtür: “*Gerçekten de Can sıkıntısı bütün varlığı yılanın avını yutuşu gibi yok etmediğinde, bazı büyük eylemlerin devindirici gücüne dönüşebilir...*

Eğer can sıkıntısı onu bütünüyle eline geçirip tüketmemişse sıradan bir insanı bir kahramana çevirebilir” (Sagnes, 1969: 206). Düşlerde avuntu aramayan titiz bir eylemci olan Şeytan insanı kukla gibi yönetir ve erdemsizliğimizin rezil bataklığında egemenlik sürer (1969: 206). Tuğrul İnal da *Baudelaire essaie emphatique* adlı kitabında oltasına güzellik yemini takarak avını ustalıklı günah çukuruna çeken Şeytan’ın işlevini şu tümcelerle dile getirir “*Bana sorarsanız bu herkesin içinde taşıdığı şeytanın ya da onun, milyonlarca kurtçuk gibi beynimizde kaynaşan, cehennemi ordusunun eseridir. Her zaman ipleri elinde tutan Şeytandır. Biz, zavallı balıklara o kancaya yakalanmak kalır sadece*” (İnal, 2020: 41). Aynı zamanda Can Sıkıntısının prensi de olan Şeytan, şairin bütün ölçüt, zorlama ve dayatmalardan özgürleşmesini sağlayan en büyük kılavuzudur. Tanrısal birlikten uzaklaştırılarak yeryüzüne sürülmüş, düşmüş Şeytan’ın durumunu kendi durumu ile özdeşleştiren şair onu bir kahraman olarak ilan eder. Yaşamı güzel gösterecek renkli camları olmadığı halde yoksulların mahallesinde dolaşmaya cesaret eden *Talihsiz Camcı* bir cezayı hak edecektir bu durumda:

Yoksul mahallelerde dolanma cüretini gösterebiliyorsunuz ama yaşamı güzel gösterecek camlarınız bile yok” Sonra onu merdivenlere doğru ittim, ayağı takılıp homurdandı. Balkona çıktım, küçük bir çiçek saksısını elime aldım ve adam kapıdan çıkınca savaş aletimi, camların üst kısmına rast gelecek şekilde, dikey olarak bıraktım; yediği darbenin etkisiyle yere yuvarlandı, sırtında taşıdığı o zavallı serveti de yıldırım çarpmış kristal bir sarayın şingirtisiyle tuzla buz oldu (Baudelaire, 2008: 119).

Hazzın sonsuzluğunu elde edebilmek için sonsuza kadar lanetlenmiş olmayı kabul eden şair bu kahramansı eylemiyle camcıyı da bir anlamda kahramanlaştırır. Camcının sırtındaki bütün servetini yerle bir ederek şair, bir bakıma tanrının cehenneme gönderme tehdidi karşısında da özgürleşmiş olur, böylece kendi yazgısının da kahramanına dönüşür. Bu durum da modern toplum insanların kendi eylemleriyle kendi yazgılarının kahramanı olmaya açık bireyler olduğuna ilişkin seçik bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Bir anlamda, Tanrı, sanat, güzellik, kadın, Paris, uyuşturucular, kötülük ve Şeytan’ın kendisi sırayla şair-kahramanın başvurduğu çeşitli sanat yordamlarının simgesel temsillerinden başka bir şey değildir (Galand, 1969: 188). Baudelaire güzelliğin bütün alışılmış, geleneksel, o zamana kadar işlenmiş ve dayatılmış güzellik anlayışlarından farklı, çarpıcı olmamasındansa da hiç olmaması gerektiğini resim sanatı üzerine yazdığı eleştiri yazılarında sık sık dillendirir. Ama onun için kendinden öncekilerden bütünüyle değişik anlatım yolları keşfetme, esasında, içinde hiç de yeni olanı barındırmaz. Yeni olan, anlık, gelip geçici olanın içinde yakalanır. Bu, daha önce de söylediğimiz gibi onun modernizm anlayışının da özüt bir ifadesidir. Ama o yeniliği mutlak bir değer ölçütü olarak hiçbir zaman görmemiş, yeni, gelip geçici olanın içinde kalıcı olana, “yeninin sonsuzluğu”na vurgu yapmıştır (Conio, 1992: 445). Baudelaire modernizmde şaşırtıcılığı

içinde hayranlık uyandıran bileşen modernin kalıcı tarafını yani “antikite”sini oluşturur. Onun açısından estetik heyecanın en büyük bileşenlerinden biri de bu şaşırtıcılığın şok etkisi yaratacak bir düzeye vardırılmasıdır (Conio, 1992: 445). Bu bağlamda *Paris Kasveti*’nde yer alan *İp* adlı metni de “gerçekliğin yeniliği karşısında şaşkınlık” (Baudelaire, 2008: 247) uyandıran dikkat çekici bir örnektir. René Galand’a göre, bu düzyazı şiir temel izlek olarak *Korkunç Anne* figürünü yansıtır gibidir. Bir ressam olan anlatıcı zaman zaman kendisine modellik yapan bir oğlan çocuğunu yoksul ailesinden ufak tefek işlerini görsün diye kendisine emanet etmelerini istemiştir. Belli ki ailesi, özellikle de annesi kendisinden ilgi ve şefkatini esirgediği için yer yer hüznün krizleri geçiren bu küçük, afacan ve sevimli çocuk bu bunalım durumlarında şekerlemeye ve içkiye çok fazla eğilim gösterir: “öyle ki bir gün birçok kez uyarma[sına¹¹] karşın yine de bu tür küçük hırsızlıklar yaptığını görünce” (Baudelaire, 2008: 249) onu ailesinin yanına göndermekle tehdit etmesi bir kırılmaya neden olur. Çocuk ailesinin yanına gönderilme tehdidi üzerine kendini asınca anlatıcının şiirin başında dile getirdiği değişikliklerin /sapmaların aile ve özellikle anneye ilişkin yanılsamaların nasıl gerçeklik kazandığına tanık oluruz. Çocuğunun bu korkunç eylemi karşısında annenin tepkisiz kalışı gözünden bir damla bir yaş bile dökülmemesi, bir yanılsamanın, anne babanın, özellikle de annenin çocuğunu, çocuklarını koşulsuz seveceğine ilişkin beklentinin, kafamızda, düşüncemizde kurduğumuz hayaletin ortaya çıkan gerçeklik karşısında uğradığı şokun, şaşkınlığın, yenilginin adıdır. Bunun bir diğer adı da düş kırıklığıdır. “Açık seçik, alışılmış, her zaman aynı, kimseyi yanıltmayacak bir olgu varsa eğer o da anne sevgisidir: Isı yaymayan bir mum ne kadar olanaksızsa, annelik aşkıandan yoksun bir anne olabileceğini varsaymak da o kadar zordur” (Baudelaire, 2008: 247) biçiminde bir örneğe ile anneliğin içeriğine onun doğasından ayrılamayacak bir kesinlik yükleyen anlatıcı bu kesinliği bütünüyle geçersiz kılan bir anne figürü çizerek allak bullak eden, ters köşe yapan, akıl almaz bir tuhaflık, gariplik karşısında bırakır okuyucuyu. Paris’in ara sokaklardaki yoksulluktan kazıyarak çıkardığı bu tuhaf anne figürü, en doğal yanılsamayla insan yüreğinin çatlaklarını daha da derinleştirir. “Hayır! Bayım! Onu bana verin! Yalvarırım size! Rica ederim sizden” dedi. Umutsuzluğu onu öylesine sersemletmiş ki, diye düşündüm, şimdi oğlunu öldüren şeye sevgiyle bağlanıyor ve onu kutsal bir anı olarak saklamak istiyor.- Çiviye de ipi de aldı” (Baudelaire; 2008: 253). Bir annenin çocuğunun ölümü karşısında göz yaşı dökmeyişinin tuhafılığı aynı annenin çocuğunun intihar aletini kazanç aracına dönüştürmesiyle “nirvana”-ya ulaşmış korkunç bir nitelik kazanır: “Derken beynimde bir şimşek çaktı, annenin ipi benden niye bu kadar ısrarla koparmaya çalıştığını ve nasıl bir ticaretle teselli bulmayı düşündüğünü anlayıverdim” (Baudelaire, 2008: 255). Bu metni bu kadar ilginç yapan duyarlık, yalnızca yarattığı şokla, neden olduğu şiddetli “sarsıntı” ile ilgili değildir. Bu aynı zamanda estetik değerleri uzak bir idealden, kabul edilmiş sabit bir modelden hazır olarak almanın uzağında onu günlük yaşamın içinde, yaşantının kıvrımlarında, kentnin oyuklarında, kenar mahallelerinin köşe bucağında, yoksulların gözlerinde, bir çocuğun intihar aletinde, günlük sıradan şeylerin

görünmeyen öteki taraflarında arayıp bulma çabasıyla ve özellikle de ona ulaşma konusundaki bilinç anlamına gelen modern duyarlıkta ilgilidir. Bu duyarlık, sevgisizlik dolayısıyla kendini asmak zorunda kalan bir çocuğu, onun intihar aleti olan ipi kahramanlaştıran bir şairin duyarlığıdır. Bu aynı zamanda bir anneye çocuğunun kendini astığı ipin ticaretini yaptırarak çaresizliği, yoksulluğu teşhir eden, ihbarcı bir duyarlıktır.

Şiiri tanrı katından alarak, insanların habis ruhlarının bataklığına kadar indiren, bir anlamda kötülüğün, çirkin olanın estetiğini modern duyarlılıkla kaynaştıran ya da modern duyarlılık, modern görme biçimleriyle kötülüğü, çirkinliği estetik bir form ve içerikte sanatsal bir şölene dönüştüren Baudelaire, bir soytarıyı kahramanlaştırdığı *Kahramanca Bir Ölüm* adlı metninde de sanata dönüştürücü bir işlev yükler ve sanat aşkının ölümün korkunçluğunu perdeleyebilecek güçte olduğunu gösterir. Prens'in bu gözde Komedyen'i yönetimden hoşnut olmayan birtakım soyluların düzenlediği komplonun içinde bulur kendini ve komplocu soylularla birlikte tutuklanıp ölüm cezasına çarptırılır. Ancak Prens'in, Komedyen'in çok iyi oynadığı bir oyunun yeniden sahneye konmasını istemesi ve komplocu soyluların bile oyunu izlemelerine izin vermesi üzerine, komplocuların başışlanacağı beklentisini doğurur. Komedyen'in ölüm korkusundan en ufak bir iz taşımayan performansı da bu kanıtı güçlendirir: "*Kimse ölüm, yas, işkence düşünmüyordu artık. Herkes, kaygıdan uzak, canlı bir sanat başyapıtının sunduğu sayısız hazza bıraktı kendini*" (Baudelaire, 2008: 229). Kuşkusuz mezarın eşliğinde olan birinin benzersiz bir ülküsellikle, kutsalı doğaüstünü aktaran gösterisi, yaşama arzusunun dışavurumu ya da başışlanma sevincinin çiçek açmasından çok sanat ışınlarının Kurban'ın kaçınılmaz sonu olan ölüm karanlığını/korkusunu yok etmesinden kaynaklanmaktadır: "*Sanat sarhoşluğunun uçurumun korkunçluğunu örtecek en uygun sarhoşluk olduğunu; mezarı ve yıkımı dışlayan bir cennetin içinde kaybolan dehanın kendi mezarının yanı başında olduğunu bile bile ona mezarını görmeyi engelleyen komedyayı oynayabileceğini kanıtıyor*" (2008: 227). Belki André Malraux'nun da dediği gibi sanat bir karşı yazgı olabilir. "*Ama gerçeğin en ufak itirazına karşı koyamayacak kadar kırılığandır: Bir çocuğun ışıltısı bile onu bozguna uğratabilir*" (Galand, 1969: 499). Komedyen'in ölüm karşısında bu kahramansı duruşu ile "*zorbalık üzerine kurduğu iktidarının yenik düştüğünü*" (Baudelaire, 2008: 229) hisseden Prens "*dudaklarını gitgide daha fazla sıkıyor, eski dostunun, ölümle bu denli iyi dalga geçen garip soytarının yeteneklerini gösterişli bir biçimde alkışladığında bile, gözleri kıskançlık ve intikam ateşine benzer bir iç ateşle parıldıyordu*" (Baudelaire, 2008: 229). Şaşırtıcı bir biçimde beklenmeyen şey gerçekleşir; küçük bir çocuğun ışıltısı ile Komedyen sahnede performansının zirvesindeyken, Prens'in kibrinin ve kıskançlığının kurbanı olur. Bu kahramanca ölümün Baudelaire dehası ve şiiri söz konusu olduğunda birçok yorumu, alt okuması yapılabilir. Bu kez Baudelaire, sanatın ışıltısıyla ölüm karanlığını perdeleyen bir sanatçının dramını zorba bir prensin yüreğinin karanlığından, habis ruhundan, kötülük kokan beyninden estetize ederek yeni bir görme biçimi ile yansıtıyor. Bu yaklaşım Marcel A. Ruff'un belirttiği

üzere, Baudelaire söz konusu olduğunda şiirin alanının sınırsız olduğunu (Ruff, 1955: 374) ortaya koyuyor:

Oyun ve ezgi bu alanda her zaman mümkün olacaktır. Baudelaire bizzat hiçbir yeni buluş yapmamış olduğu konusunda kendini savunacaktır. Sanat konusunda buluş yoktur. Ama ikincil olandan asıl, temel olanı çekip çıkarmıştır ve bu konuda yanılmak artık olanaksızdır. Sanatında onu bütünüyle böyle bir bağlanışa götüren etken Kötülük duygusudur, ama onun estetik devrimini sürekli yapan da bu bağlanışın özgülüğüdür (Ruff, 195: 374).

Uzun zamandan beri ünlü şairlerin şiir toprağının en çiçekli bahçelerini kendi aralarında paylaştıkları için, güzelliği Kötülükten çıkarmanın kendisi için hoş ve eğlenceli olduğu kadar zor bir görev de olduğunu vurgulayan (Ruff, 1955: 314) Baudelaire’de Kötülük duygusu, İç Sıkıntısı ve Şeytan şiirsel estetiğin bileşenlerini oluştururlar. Şairin sözünü ettiğimiz *Kahramanca Ölüm* adlı düzyazı şiirinin Prens’i de zorba olmasının ötesinde onu canavarlaştıran bir etken olan bu iç sıkıntısına teslim etmiştir iradesini: “*Sıkıntıydı onun en tehlikeli düşmanı ve bu Sıkıntıdan bu dünya zorbasından kaçmak ve onu yenmek için harcadığı tuhaf çabalar yüzünden ciddi bir tarihçi “canavar” sıfatını yakıştıradı ona*” (Baudelaire, 2008: 223). Bu bağlamda komlocu dostu Komedyen’in oynadığı oyunu da söz konusu bungunluğunu yenmek, iç sıkıntısıyla kararmış yaşantısına bir “parıltı” vermek, hoşluk katmak çabası olarak değerlendirebiliriz. Burada Prens ve Komedyen karşılıklı olarak birbirlerine oyun oynamaktadırlar. Ama Prens’in kendi oyunundan aldığı kötücül zevk Komedyen’in oyunundan aldığı zevkten daha büyüktür. Zira burada kendi kötülük itiliminin tatmini söz konusudur “*bu denli doğal ve bilinçli olarak herkesten farklı olan bir adamdan her şey beklenebilirdi, erdemli olmak, merhametli olmak bile, hele bundan beklenmedik hazlar elde edeceğini düşündüğünde*” (Baudelaire, 2008: 225). Prens’in kötülüğünün büyüklüğü erdemi ve merhameti bile bu kötülüğe alet etmesi yanında bu kötülükteki bilinçle de ilgilidir. Gösteriyi izleyenlerde Komedyen’i bağışlayacağı yanılığını uyandıran alkışı başlattıktan sonra bir uşağa onun ölüm ilanı olan ıslığı çalmasını fısıldaması, bir yandan karşıtlığın etkisiyle kötülüğü parlatırken, diğer yandan, söylediğimiz gibi, kötülükteki bilinci berkitiyor. Yani kötülük sadece ölüm karanlığını perdeleyen Komedyen’in zaferinden duyduğu kıskançlıkla ilgili değil, bilinçli, tasarlanmış bir kötülük olarak parlıyor ama şiirsel dehanın estetik ışığı altında. Ruff’un aktardığı biçimiyle (1955: 168) kötülükteki bilincin, bilinçsiz kötülükten daha az korkunç ve iyileşmeye daha yatkın olduğunu vurgulayan Baudelaire bu bilinci şiir estetiğinin bir etiği olarak öne çıkarmış görünüyor. *Kahramanca Ölüm*’ün kahramanı Komedyen olarak görünse de bu kahramanı kahramanlaştıran asıl etkenin Kötü Prens’in habis yüreği, İç Sıkıntısı’nı kovma çabası olduğu söylenebilir. Sagnes’in (1969: 207) belirttiği gibi bu metin, suyun yüzündeki görkemli bir nilüferin sapı ile yoğun suyun dibindeki balçığa bağlan-

ması gibi, bu şiir de bütün ışığını Prensın karalık yüreğinden alıyor ve kötülüğün ve kötülüğün kahramanlığının yazınsal doruk noktası olarak ışıldıyor.

“Eski ortadan kaldırılmalı yeninin egemenliği başlamalıdır” ilkesiyle “kilisenin, sarayın himayesindeki klasik estetik ve bu estetiği dayatan akademinin otoritesi”ne (Artun, 2017: 21) karşı çıkarak, modern algı ve görme biçimleri çerçevesinde yeni bir şiir estetiği yaratan Baudelaire, bu estetiğin çeşitli boyutlarını oluşturan ve söz konusu estetik içerisinde anlamı daha iyi kavranabilen savsöz ve özdeyişlerle de ezber bozmuş, yerleşik kanı ve algıları sarsmış, sanatta yeni görme biçimleri önermiş ve bunları uygulamış ve bir çok alanda yol açıcı olmuş bir şairdir. Baudelaire’le ilgili hemen hemen her yazıda “Her insanda, her zaman iki eşzamanlı istek vardır; Tanrı’ya doğru ve aynı zamanda Şeytan’a doğru...” (Baudelaire, 1974: 647), “yaşama hazzı, yaşamdan tiksinti” gibi Baudelaire’ci ikiliği vurgulayan bu özlü sözlerden bir tanesi de onun *Kalabalıklar* adlı düzyazı şiirinin hemen ilk cümlesinde yer alan “kalabalıklar banyosu” ifadesidir: “Herkesin harcı değildir, arada bir kalabalığın içine karışabilmek: kalabalıktan keyif almak bir sanattır” (Baudelaire, 2008: 135). Modernizm yaklaşımıyla da ilintili olan “Kalabalıklar banyosu” ifadesinde sözü edilen kalabalığın adamı flanör olarak karşımıza çıkar. “Poe’ya göre Flâneur, her şeyden önce kendini içinde bulunduğu toplumda tedirgin hisseden biridir” (Benjamin, 2022: 143). Kalabalığı araması, kalabalıklar içine gizlenmesi de bundan dolayıdır. Kalabalık onun için hem saydam bir kabuk hem de tedirginliğini sanatsal bir enerjiye dönüştürebileceği kozmik bir ortamdır. “Çalışkan ve yaratıcı şair,” (Baudelaire, 2008: 135) yalnızlığı içinde kendi kalabalık iç dünyasına dalarak içsel zenginliğine ulaşabilmenin yanında, kalabalıkta da kendine yoğunlaşabilen ve böylece çevresindeki insan yığınlarına rağmen kendini başkalgı içinde ele geçirmeyi başarabilen kişidir. “Kalabalık içinde olma” ve yalnızlığı birbirinin yerine geçebilen, dönüşlü ve dönüştürülebilir devindiriciler olarak düşünen Baudelaire için “canı isterse kendi canı isterse başkası olabilme” ayrıcalığını bu dönüşlü ve dönüştürülebilir olma sayesinde elde eder: “Yalnız ve düşünceye dalmış gezgin tuhaf bir sarhoşluk damutur bu evrensel kaynaşmadan” (2008: 135). Bu metinde vurgulanan herkesin kişiliğinin ona açık olabilmesi dolayısıyla “göçebe ruhlar gibi, istediğinde her birinin içine” (2008:135) girebilme ayrıcalığı aynı zamanda “ruhun kutsal fahişeliğidir”: “Bu dillere destan şölenle, tüm şiiri ve mahremiyetiyle beklenmedik durumlara uyuveren, kendini yabancıya tümüyle teslim ediveren ruhun kutsal aşıfteliği ile karşılaştırıldığında, insanlığın aşk dediği şey öylesine küçük, öylesine kısıtlı, öylesine zayıf kalır ki” (Baudelaire, 2008: 136). Cehennemın yeni biçimi olan kentın (Conio, 1992: 396) kalabalığı içinde dolaşan şair için kötülüğün yeni biçimi olan bu cehennem, hem her şeyin ve hatta vahşetin bile bir büyülenme, bir hayranlığa dönüştüğü bir yer hem de kalabalığı ile bir kurtuluş alanıdır. Zira “birey ancak kalabalığın bu hareketli ve sonsuz çokluğu içinde, gelip geçen yabancıların sürekli değişen görüntüleriyle özdeş kılmak için kendisini kendi dışındaymış gibi düşünebilir” (Conio, 1992:

396, 397). Dikkat çekmek gerekir ki bu anonim kalabalık Baudelaire yarattığı için kendi şiirsel girişimine boyun eğdirdiği gizli bir tetikleyici olmuştur her zaman:

*Bu binlerce anonim sesin çağrısını duymamazlık etmek yerine, şair onları kendi imgelem yeteneğinin hizmetine sokacak, onlara kendi arzusunun büyüğü ile bir anlam verecek ve böylece sanat ve düşünce cephesinde değiş tokuşun maddesel yasasını yüceltecek olan başka-
laşımın etkin gücü olacaktır. Yalnızlık ve kalabalığı uyumlaştırarak onları birbirlerine hayat borcu olan değerler haline getiriyor. Değerlerin bu biçimde dönüştürülmesiyle, kalabalık, kendini tanrısal bir bildirinin yeri ve aracı olarak gösterir (Conio, 1992. 397).*

Bu çerçeveden bakıldığında Baudelaire'in kalabalıklar yaklaşımı tam da onun gelip geçici olanla, kalıcı değişmez olanın bir aradalığına vurgu yapan modernite anlayışıyla örtüşür. Kalabalık olgusunun ve kalabalıklar içindeki yalnızlığın dönüşebilir ve dönüştürebilir içeriğini açıklaması ile Baudelaire'in *Kalabalıklar* metni onun modernite anlayışının en temsil edici şiirlerinden biri olarak beynimizde farklı bir lezzet bırakır.

Sonuç:

Kötülüğü şiirine estetiğin bir bileşeni olarak eklememesi ile bir çığır açıcı olarak dikkat çeken Baudelaire, bu estetiğin ayrılmaz bir parçası olan modernite/modernizm yaklaşımıyla da içinde yaşadığı çağın ve daha sonraki çağların sanat ortamında farklı bir devinim getiren bir sanat eleştirmeni, önemli bir modernizm kuramcısı olarak da saygın bir yer elde eder. Sanat, müzik ve özellikle de resim sanatı üzerindeki eleştirilerini çeşitli Salon Yazılarında¹² toplayan Baudelaire, modern çağın kahramanlığı, modernizm ve modernite üzerine görüşlerini de *Modern Çağın Kahramanlığına İlişkin* ve *Modern Çağın Ressamı* adını verdiği yazılarında dile getirmiştir. Baudelaire moderniteyi bir yanı gelip geçici, ele avuca sığmaz, olumsal olandan oluşmuş diğer yanı sonsuz ve değişmez olandan meydana gelmiş bir ikilik içinde tanımlar (Baudelaire, 1954: 335). Onun modernizm anlayışı, gelenekten, klasik sanattan bütünüyle bir kopuşu da ifade eder; sanatı ve sanatçıyı kutsal olandan, tanrısal esinin boyunduruğundan da kurtararak, yeryüzüne insanların arasına indirir ve şair, cehennemin yeni biçimi olarak tanımladığı modern kente, kentin pasajları, sokakları, kalabalığı içinde modern motiflerin avcılığına soyunur. Benjamin'e göre (2022: 176) antik sanatla bir hesaplaşma içinde tanımlanabilecek Baudelaire modernizmi yine onun şiir estetiğinin önemli bir devitkeni olan bir kutupsallıkla ortaya çıkar. Modern ve yeni olan onun şiirine bir yandan farklı bir duyarlılığın biçimlendirdiği değişik bir bezek olarak katılır, şiirinin omurgası olan kötülükle örgensel bir bağ oluşturur diğer yandan bütünüyle teşhirci bir işlev üstlenerek modernizmin vahşetini teşhir eder. Bu doğrultuda modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşıt olarak "modernitenin kirli yüzünü, uygarlığın ortasında kol gezen vahşeti ve uygarlığın yaşayan canavar-

larını” (Artun, 2017. 31) açığa çıkarmaya yönelir. Baudelaire *Kötülük Çiçekleri*’nin özellikle Paris Tabloları başlığında topladığı şiirlerinde, ayrıca *Spleen de Paris/ Paris Kasveti* adını verdiği düzyazı şiirlerinden oluşan derlemesinde modernizmi yarattığı kahramanlar üzerinden yansıtır ya da teşhir eder ve böylece “Modernizmi yaşamak için kahramanca bir tutumun gerekli” (Benjamin, 2022. 167) olduğu düşüncesini bu kahramanlarla somutlaştırarak kendi kahramanlığını da alegorik anlatımlarla örnekler. Zira kendisinin bir kötülük estetiği yaratma girişimi de aslında bir tür kahramanlıktır ve şiirlerinde bu bağlamda karşılaşılan birçok figür şairin ve ayrıca kendisinin alegorileri olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda muhalif karakteri, isyankâr ruhu ile öne çıkan ve kişisel bakım, giyim ve bedensel zarafet düşkünlüğü ile de kendini gösteren “dandy” ve modern duyarlık avına çıkmış bir kent gezgini, aynı zamanda kalabalıkların adamı olan “flanör” figürlerinin de modern olanı, “yeni”yi yakalama yordamında önemli bir işlev üstlenerek bir kahraman kimliği kazandıklarına tanık oluruz. Bu çerçevede yoksul, paçavracı, kumarbaz, fahişe, kabadayı, lezbiyen, haydut, dilenci, hokkabaz, canı vb. modernizmin kahramanları ya da kahramanca eylemlerinin aktörleri olurlar. Kötülük estetiği içinde elbette ki en büyük kahramanlar İç Sıkıntısı (Can Sıkıntısı) ve Şeytandır. Zira sözü edilen kahramanları kahramansı/kahramanca eylemler yapmaya sürükleyen iki önemli etken olarak Baudelaire modernizmde önemli bir yer tutarlar. Dandy’nin soylu sıfatı ile nitelediği can sıkıntısı (Benjamin, 2022: 265) çoğu kez Şeytan’ın devreye girmesine uygun ortam ve koşulları hazırlar. Can Sıkıntısı ve Şeytan aynı zamanda Baudelaire’deki kahraman olgusunun olumlu, olumsuz bütün yönsemeleri ve kendine özgü nitelikleriyle biçimlenmesinde ve her türden değer tersine çevrilebilirliğinde etkili olan enerjiyi de simgelerler. Bu dönüştürücü niteliği ile Baudelaire modernizmi kahraman yaratımı olduğu kadar “kahraman yıkımı” olarak da ortaya çıkar. Zira Baudelaire, Benjamin’in deyimiyle kendi içindeki ikiliğin “şifresini çözmüş onu modernizm diye adlandırmıştır” (Benjamin; 2022: 189).

NOTLAR

- 1 Bilgiler <https://www.eskikitaplarim.com/index.php> sitesinden indirilen ve Richard Appignanesi ve Chris Garratt tarafından kaleme alınmış olan *Herkes İçin Postmodernizm* adlı kitaptan alınmıştır. Kitapta sayfa numaraları bulunmamaktadır.
- 2 Kaynakça’da Fransızca olarak yer alan yapıtlardan yapılan çeviriler makale yazarına aittir
- 3 Çalışmamızın başında bu kavramı günümüzde içerdiği anlamıyla tanımlamamıza karşın, sözünü ettiğimiz gibi o dönemde modernizm, modernite, modernleşme kavramları arasındaki farklar henüz netleşmediği için, biz de Baudelaire’in çok genel anlamıyla kullandığı modernite sözcüğünü kullanmayı tercih ettik.
- 4 Vurgu Artun’a aittir.
- 5 “İnin, inin, acınası kurbanlar/ İnin sonsuz cehennemın yoluna kadar
- 6 Vurgu Artun’a aittir.
- 7 Lamaître’den alıntılaman Walter Benjamin.
- 8 Burada Baudelaire’in etkilendiği Edgar Allan Poe’nun “flanör” karakterine esin kaynağı olan *Kalabalıkların Adamı* öyküsüne gönderme yapılmaktadır.
- 9 Vurgu bize aittir

- 10 Bizim tarafımızdan eklenmiştir.
- 11 Vurgu bize aittir
- 12 Sözü edilen salonlar sergi salonlarıdır. O dönemde gelişen kapitalizmle birlikte sanat eseri de yavaş yavaş ticari bir metaya dönüşmeye başlamış ve özellikle ressamların tabloları sergi salonlarında sergilenir olmuştur. Bu yüzden Baudelaire resim sanatı üzerine eleştiri yazılarını Salon de 1846, Salon de 1859 vb. adını verdiği yazılarda toplamıştır.

KAYNAKÇA

- 1-Artun, Ali “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı, Charles Baudelaire’e sunuş, Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, 2017, s: 9-86
- 2- Artun, Ali, *Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021
- 3- Aster, von Ernst, *İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi*, Günümüz Diline Uyarlayan: Vural Okur, İm Yayın Tasarım, İstanbul, 1999
- 4- Baudelaire, Charles, *Œuvres*, Pléiade, Paris, 1954.
- 5-Baudelaire, Charles, *Kötülük Çiçekleri*, Çev. Sait Maden, Çekirdek Yayınları, İstanbul, 1996
- 6- Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, 2017
- 7- Baudelaire, Charles, *Paris Kasveti*, Türkçesi : Hasan Anamur, Beki Haleva, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2008
- 8- Bataille, Georges, “Edebiyat ve Kötülük”, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı, İstanbul, 1997
- 9- Benjamin, Walter, “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, Çev. Ahmet Doğukan, *Son Bakışta Aşk* içinde, Metis Yayınları, İstanbul, 2012
- 10 -Benjamin, Walter, *Yükselen Kapitalizm çağında Bir Lirik Şair; Vharles Baudelaire*, Çev. Deniz Kurt, Sub Yayınları, İstanbul, 2017
- 11 - Benjamin, Walter, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2022
- 12- Berman, Marshall, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çevirenler: Ümüt Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013
- 13 - Conio, Gérard, *Baudelaire, étude de Les Fleurs du Mal*, Marabaud, Belgique, 1992
- 14- Dalak, Tülünay, B-M. Koltès’in Batı Rıhtımı Oyununda Zıt Örgenler “*RumeliDe Dil ve Edebiyat ASraştırmaları Dergisi*, 2022 Ö 11 Temmuz/451 ” ss. 45-461, 2022
- 15 - Galand, René, *Baudelaire, Poétique et Poésie*, Editions, A.G. Nizet, Paris, 1969
- 16- Gautier, Théophile, “Charles Baudelaire”, Çev. Hasan Anamur, Beki Haleva, *Paris Kasveti* içinde Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2008
- 17_ Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010
- 18- İnal, Tuğrul, *Baudelaire, Essai emphatique*, L’Harmattan, Paris, 2020
- 19- Larousse, Direction par Dubois, Jean, *Dictionnaire de français*, Librairie Larousse, Paris, 1989
- 20- Lukács, Georg, *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, Metis Eleştiri, İstanbul, 2021
- 21- Prévost, Jean, *Baudelaire*, Mercure de France, Paris, 1953
- 22- Rousseau, Jean- Jacques, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, Flammarion, Paris, 1964
- 23- Richard, Jean-Pierre, *Baudelaire’in Derinliği*, Çev. Aytekin Karaçoban, Ürün Yayınları, Ankara, 2018
- 24 -Ruff, Marcel, A., *L’esprit du mal et l’esthétique baudelairienne*, Librairie Armand Colin, Paris,1955
- 25-Sagnes, Guy, *L’Ennui dans la littérature française*, Librairie Armand Colin, Paris, 1969
- 26 -Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Çev. Bertan Onaran, Yazko, Ankara, 1982
- 27- Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, Çevirenler. Tanıl Bora- Utku Özmakas- Nazile Kalayıcı- Elçin Gen, İletişim, İstanbul, 2017
- 28 - Şaylan, Gencay, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, Ankara, 2009
- 29- Tiedeman, Rolf, “Pasajlar Yapıtına Giriş”, *Pasajlar*, Walter Benjamin içinde, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2022

