

# RETHINKING THE FIN DE SIÉCLE OTTOMAN LITERATURE: SUBJECTIVITY AND WORLDLINESS IN SERVET-I FÜNÛN'S CONCEPTION OF POETRY

DENİZ AKTAN KÜÇÜK

Dr. Öğretim Görevlisi, İstanbul Şehir Üniversitesi.

Mail: deniz.aktan@gmail.com

 ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9272-6751>

## ABSTRACT

The *Servet-i Fünûn* magazine became a hub for the literary innovators specifically after 1896, when Tevfik Fikret was appointed as the editor-in-chief of its literary section at Recaizâde Mahmut Ekrem's instigation. Recaizâde Mahmut Ekrem also contributed to the foundation of the Servet-i Fünûn literary movement with his theoretical works, such as *Talim-i Edebiyat* (1882), *III. Zemzeme* (1885), *Takdîr-i Elhân* (1886), *Pejmurde* (1895) and *Takrizat* (1898). As stated in these works, Recaizâde Mahmut Ekrem's theory of subject-centered, worldly poetry, which also reconciles with the God-centered paradigm, was appreciated by Servet-i Fünûn movement in the process of generating "a new literature" (Edebiyat-ı Cedide). Following this appreciation, the literary figures of Servet-i Fünûn went beyond the limits of subjectivity Recaizâde Mahmut Ekrem had in mind and challenged his theory by eliminating God from poetry. In this respect, Servet-i Fünûn's conception of poetry, makes it possible to see how the God-centered paradigm, which had dominated Ottoman thinking and poetry, gradually left its place to a different paradigm, locating subject and his/her worldly experience to the center.

**Keywords:** Ottoman Poetry, Recaizâde Mahmut Ekrem, Servet-i Fünûn, worldliness, centralization of the subject.

## Makaleye Ait Bilgiler

Makale Türü:	Araştırma
Geliş Tarihi:	01.07.2020
Kabul Tarihi:	02.09.2020
Yayın Tarihi:	25.11.2020
Yayın Sezonu:	2020

## Makaleye Atıf Bilgisi

KÜÇÜK Deniz Aktan (2020). "Asır Sonu Osmanlı Edebiyatını Yeniden Düşünmek: Servet-i Fünûn Şiir Telakkisinde Öznellik ve Dünyevileşme". *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*. Yıl: 16. Özel Sayı 1. (142-161).

*muhafazakârdüşünce* • yıl:16 - özel sayı:1• 2020

# ASIR SONU OSMANLI EDEBİYATINI YENİDEN DÜŞÜNMEK: SERVET-İ FÜNÛN ŞİİR TELAKKİSİNDE ÖZNELLİK VE DÜNYEVİLEŞME\*

DENİZ AKTAN KÜÇÜK

## öz

*Servet-i Fünûn* dergisi, özellikle 1896 sonrasında, Tevfik Fikret'in Recaizâde Mahmut Ekrem'in tavsiyesiyle derginin edebî kısmının yazı işleri müdürü olmasının ardından, edebî yenileşme taraftarları için bir merkez haline gelir. Recaizâde Mahmut Ekrem bununla birlikte *Talim-i Edebiyat* (1882), *III. Zemzeme* (1885), *Takdir-i Elhân* (1886), *Pejmurde* (1895) ve *Takrizat* (1898) gibi kuramsal çalışmalarıyla Servet-i Fünûn edebî hareketinin oluşumuna da katkı sağlar. Bu çalışmalarda ortaya koyulduğu şekilde, Recaizâde Mahmut Ekrem'in aynı zamanda Tanrı merkezli paradigmayla da uzlaşan özne merkezli, dünyevi şiir kuramı, yeni bir edebiyat (Edebiyat-ı Cedide) inşa etme sürecinde Servet-i Fünûn hareketi tarafından da kabul görür. Ancak bu kabulün ardından Servet-i Fünûn çevresi Recaizâde Ekrem'in çizdiği öznellik sınırlarının da ötesine geçerek, Ekrem'in şiir kuramına Tanrı'yı şiirden tamamen çıkararak meydan okur. Bu anlamda, Servet-i Fünûn şiir telakkisi Osmanlı düşün ve şiirini belirleyen Tanrı-merkezli paradigmanın asir sonunda yerini özne ve öznenin dünyevi deneyimini merkeze alan bir başka paradigmaya adım adım nasıl bıraktığını görmeyi de mümkün kılar.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı Şiiri, Recaizâde Mahmut Ekrem, Servet-i Fünûn, dünyevileşme, öznenin merkezleşmesi.

\* Bu yazı, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde Doç. Dr. Zeynep Uysal danışmanlığında hazırlanan ve 2014 yılında kabul edilen doktora tezinden üretilmiştir. Tezin kendisi için bkz. Aktan Küçük, D. (2014). Tanrısal Sessizlikte Yankılanan İnsan Sesi: Tevfik Fikret Şiirinde Dünyevileşme ve Ölüm, Yayınlanmamış doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.

## GİRİŞ

1891'den 1944'e kadar varlık gösteren *Servet-i Fünûn* dergisi, özellikle Recaizâde Mahmut Ekrem'in önerisiyle edebiyat kısmının başına Tevfik Fikret'in getirildiği 7 Şubat 1896 tarihli 256. sayısından Hüseyin Cahit'in "Edebiyat ve Hukuk" adlı tercümesi yüzünden yayımının durdurulduğu 16 Ekim 1901 tarihli 553. sayısına kadar süren dönemiyle öne çıkar. Bu dönemde dergi, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Cenab Şahabeddin, Ali Ekrem, Süleyman Nazif, İsmail Safa, Ahmed Şuayb, Hüseyin Sîret ve Mehmed Rauf gibi isimlere ev sahipliği yaparken; Mehmet Kaplan'ın (2007: 31) da ifade ettiği şekilde duyuş tarzı ve üslûp özellikleri bakımından ortaklık gösteren *Servet-i Fünûn* edebiyatına da kaynaklık eder. Bu ortaklık Tevfik Fikret'in (1987: 16-19) "Hasta Çocuk' Manzûmesi Nasıl Telâkkî Edildi?" başlıklı "musâhabe-i edebiyeye"sinde de vurgulanır. Fikret yazdığı şiirleri "kendi mahsûl-i hüneri olmaktan ziyâde tarz-ı cedîd-i edebî bir semere-i nâ-reste-i feyzi" olarak ortaya koyarken, yeni bir edebiyatın savunuculuğunda birleşen *Servet-i Fünûn* çevresinin bayrağı devraldıkları isim Recaizâde Mahmut Ekrem olur. Öyle ki, Tevfik Fikret (1987: 4) *Servet-i Fünûn* dergisi için yazdığı daha ilk "musâhabe-i edebiyeye"de Recaizâde Mahmut Ekrem'i şiiri vezinli, kafiyeli, hayalî, zarif sözlerden ibaret sanırken kendisini aydınlatan ve "tarz-ı cedîd" şiire yönlendiren kuramcı olarak anar. Recaizâde Ekrem'in *Talîm-i Edebiyat* (1882) ile başlayan, *III. Zemzeme*'nin önsözü (1885), *Takdîr-i Elhân* (1886), *Pejmürde* (1895) ve *Takrizat* (1898) ile devam eden kuramsal çalışmaları, *Servet-i Fünûn* çevresi özne merkezli, dünyevi bir şiir telakkisinde ortaklaşırken kurucu bir rol üstlenir.

Bu yazı, asır sonunda Tanrı merkezli paradigmanın şiirin temeli olma vasfını kaybetmesiyle şiiri kendini merkeze alarak temellemeye çalışan Osmanlı şairinin çabalarını *Servet-i Fünûn*'un özne merkezli, dünyevi şiir telakkisine odaklanarak tartışmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, bu yazıda önce Recaizâde Mahmut Ekrem'in öznenin merkezileştiği dünyevi bir şiiri Tanrı'nın dünyasından çıkmadan mümkün kılmaya yönelik çabaları incelenecektir. Ardından Recaizâde Ekrem'in sözcülüğünü yaptığı özne merkezliliğin *Servet-i Fünûn* çevresi için önce nasıl yol açıcı olduğu, sonrasında ise Tanrı'ya gönderme yapmayan, Tanrı'nın çekildiği, öznenin artık sadece kendisine ait bir dünyanın ortasında kalakaldığı bir şiir telakkisine nasıl kaynaklık ettiği değerlendirilecektir.

## Recaizâde Mahmut Ekrem ve Özne Merkezli, Dünyevi Şiirin Kuramsal İnşası

Recaizâde Mahmut Ekrem'in kuramsal çalışmaları, asır sonu Osmanlı şiirinin belâgat kaidelerini yeniden tayin etmeye; şiire nizam verecek sınırları çekmeye dair arayışlarla şekillenir. Şiirin de yeniden düşünüldüğü, tartışıldığı, kavramsallaştırılmaya çalışıldığı bu dönemde, tanrısal alegorinin düşünlür dünyasının duyulur dünyaya üstünlüğünün sona erdiği, duyulurun bilgisiyle sınırlanmanın bir kusur olarak kodlanmadığı, tanrısalın beşerî olan karşısında gittikçe gerilediği, beşerî bakış açısının meşruiyet kazanmaya başladığı yeni bir dünya algısı (Ferry, 2002: 33-35) görünür olur. Bu doğrultuda, Recaizâde Ekrem'in çalışmaları, Osmanlı şiirinin özne merkezli, dünyevi bir temel üzerine inşasına işaret eder.

Bu çalışmaların ilk adımı *Talîm-i Edebiyat*, belirleyici başlangıç noktası olarak zihne vurguyla açılır. Bu açılıştaki Ekrem (2011: 27-30), zihni “maddî ve mücerred kâffe-i eşyânın fehm ve idrâk ve tefrîk olduğu kuvvet” olarak tanımlar. Ekrem'e göre, “Her bir eser-i edebînin rûhu efkâr”ken, bu efkâr da hakikate riayet etme gerekliliğiyle kurgulanır. Şiirde ortaya koyulan fikrin hakikate uygun olmasını bir meziyet olarak gören Ekrem, hakikatten ne anladığını ise alıntılıdığı şiirleri incelerken kullandığı “tabîat'ça bir kânûn addolunacak kadar umumî [olma]” ifadesiyle gösterir. Buna göre, tabiata, tabiatın işleyişine aykırı düşmeme hakikiliğinin tanımı haline gelirken, hakikat de duyusal olarak bilinen, maddi ve somut olanı karşılayan tabiata bağlanır. Bu noktadan sonra *Talîm-i Edebiyat*'ta hakikilik artık hep tabiatla birlikte, yan yana anılır.

Hakikatin tabiata bağlanması, hakikatin duyusal yetiler vasıtasıyla tecrübe edilebilir, bilinebilir maddi ve somut olana bağlanması anlamına gelir. Bu doğrultuda izleyen adımsa şiirde hisse hakikiliğe zarar vermeden bir yer vermek olur. Ekrem (2011: 42-56) tarafından “dış dünyanın bizde meydana getirdiği tesir” olarak tanımlanan his fikirle, fikir de hisle bağlanır. Hissin hakiki, tabii olması bir zorunlulukken, fikirlerin de hissedilmesi gerekir. Şiirde ortaya koyulan his, doğrudan doğruya kalpten doğmalı, kendiliğinden meydana gelmeli, mantığın cevaz verdiği dereceyi geçmemeli yani mübalağalı olmamalıdır. Hissiyat, “makbûl ve ma'kûl olan hudud dâhilinde” kalmalıdır.

Hakiki olanla bağlanan şiirin hissini ardından hayalle imtihanı ise daha çetin geçer. Ekrem (2011: 56-58) tarafından güzellikleri yaratıcı bir meleke olarak tanımlanan hayal gücü; icat edicilik, aydınlatıcılık, süsleyicilikle birlikte düşünülür. Bu noktada, şairler var olanla bağlanmayarak güzelliği kendi

istekleri doğrultusunda yaratan kişiler olarak tanımlansa da kendi isteklerinden kasıt, tam bir özgürlük hali de değildir. Bunun da bir haddi, hududu vardır. Ekrem'e göre, icat etme, şekil ve can vererek, olmayanı canlı hale getirme imkânı kötüye kullanılmamalı, "hüsn-i tabî'at" a riayet edilmelidir. Öyle ki, şiirin hakikiliğinin güvencesi olarak "hüsn-i tabî'at", tahayyülâtın "hakikat veya şibh-i hakikat dâiresinde" kalmasını sağlayacaktır. Şibh sözüyle şiirin hakikiliğini hakikate benzerlik açısından yeniden yorumlayan Ekrem, benzerlik vasıtasıyla hayal gücünün yaratıcılığını caiz kılmak ister. Böylelikle hakikate benzer olmakla iktifa eder. Ancak muhayyel olmaktan çıkarılıp hakikatle bağlanan şiirde hayali hakikate benzer kılmak da sorunu çözmüş görünmemektedir. Çünkü hemen ardından kendiyi de çelişerek, hayal gücünün ortaya koyduğu levhaların hakikate "mutâbık veya şebîh" olmak gibi bir zorunluluğunun da olmadığını söyler. Bu kez iktifa edilen, "hiç olmazsa kabûl olunur ve anlaşılır surette olmak" olur. Bu çelişkiler, şiirin dünyeviliğini hakikilikle güvenceye alma gayretiyle birlikte meselenin çetrefilliğini de ortaya koyar. Şiirin dünyevi olamı odağına almasının yolunun hakikilik ilkesine bağlılık olduğu düşünülse de dünyevi hakikat üzerine kurulu şiirin kaideleri henüz netleşmemiştir. Şimdilik bulunan çözüm dünyeviliğinden ödün vermedikçe şiirin hakikatle bağının yumuşamasının kabul edilebilir olduğudur.

III. *Zemzeme*'nin önsözünde ise hakikilik yine bir ölçüt olarak korunmaya çalışılırken asıl vurgunun güzelliğe ve hisse kaydığı görülür. İnsanın hem kendine, kendi hissine, bu hissin hakikatine sadık olması, hem bu hissi ortaya koyacak doğru sözleri seçmesi hem de böylelikle tabiatın güzelliğine uyması gerekir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 1997: 281-283). Bu noktada, tecrübe sonucunda ortaya çıkan hissin hakikatine varma sürecinde menşei üzerine düşünmek, dış dünyanın tesirinin insanda nasıl güzellik olarak tezahür ettiğini araştırmak Ekrem için kendi başına bir tartışma konusudur. Öyle ki, hisse dair sorgulama güzelliğe dair sorgulamaya dönüşürken *Talim-i Edebiyat*'ta mâhiyetinin tarifinin şimdiye kadar yapılamamış olmasıyla tartışılan güzellik, III. *Zemzeme*'nin önsözünde de mahiyetini bilmenin mümkün olmaması ile anılır. Bu önemlidir çünkü tanrısal hakikat, güzelliği anlamlandırma, güzelliğin iç yüzünü, aslını bilme sürecinde Ekrem'e bir çıkış yolu sağlamamaktadır.

III. *Zemzeme*'nin önsözünde edebiyat eserindeki güzelliği fikir, hayal ve his güzelliği olmak üzere üçe ayıran Ekrem (1997: 285-287), bu üç tip güzelliği birbirine bağlamaya çalışır. Buna göre, his güzelliği taşıyan eser fikren

de güzel olursa “eserin güzelliği bir kat daha artacak”, his güzelliği hayalen güzellik de taşırorsa artık “âliyy’ül-âlâ” olacaktır. Kısaca, bir şiir güzel olabil-  
mek için fikir, hayal ve hisse bağlı olacak; ifadesi, kafiyesi ve vezni de fikrine,  
hayaline ve hissine uygun düşecektir. Bu noktada yol gösterici olansa yine  
hüsn-i tabiat olacaktır.

Tabiatın güzelliğinin yol göstericiliği, *Takdîr-i Elhân*’ın da merkezinde yer alırken, Rezaizâde Ekrem’in (2008: 61-64) “Zerrâttan şümûsa kadar her güzel şey şî’irdir” sözüyle tabiatı sadece güzelliğin kaynağı olarak değil aynı zamanda şiirin modeli olarak da atadığı fark edilir. Şiirin tabiatın izleyicisi olduğu ölçüde güzel bulunduğu dizgede, tabiat “hâce-yi bedâyi”, şair ise bu ilk öğretmenin “acemi şakirdi” olur. *Takdîr-i Elhân*, öznenin tabiatın içinde apansız, aracısız, tüm saflığıyla idrak ettiği hisse ayrıcalıklı bir yer verir; metin hissiyatı önemli bir başlık olarak içerir. Şairi tabiat içine yerleştiren Ekrem, “tek ve tenhâ” kalan şairi tabiatı gözlemler ve gözlemi izleyen bir tefekkür süreciyle birlikte alır. *Takdîr-i Elhân*’ın gözlemledikleri bağlamında mahiyetini tayin etmede aciz bulunduğu şeyleri düşünen ve ağlama isteğinin ağırlığı altında ezilen şairi, tefekkür ve tahassürü yoğun bir biçimde, iç içe deneyimler.

Tabiatı insan tabiatına dolayımlyarak içeren *Takdîr-i Elhân*’da, şiirde hakikilik de ifadenin olayların doğal akışına, eşyanın ve insanın tabiatına “muvâffık”/uygun veya hiç olmazsa “mütেকârib”/yakın olması ile açıklanır. “Edebiyât-ı sahîha”, insanı ve duysal olarak bilinen tabiatı aksettirmeye dayanırken, insan tabiatı ve görülür tabiatın haricine çıkmamakla yükümlüdür. Bunun için izlenmesi gereken yöntemse derinliğine tetkiki esas alan içe bakış ve dış dünyaya dair bir farkındalık sağlayacak müşahede, gözlemdir (Rezaizâde Mahmut Ekrem, 2008: 62-64). İçsel bir derinliğe sahip olduğunu düşünen özne, dış tabiatın derinliklerine yönelen bakışını kendi içine de çevirmelidir (Taylor, 2007: 539-540). Bu anlamda amaçlanan, içi boş bir hissiyatçılığa alet olan bir şiir değil, öz farkındalıkla şekillenmiş öznel bir dışa vurum olarak şiirdir. Şair, “lâyüad birtakım serâir perdeleri altında mestûr olan çehre-i insân-ı ma’nevî”yi ortaya çıkarmayı amaçlamalıdır (Rezaizâde Mahmut Ekrem, 2008: 64). Diğer bir deyişle, “iç derinlikleri, gizli köşeleriyle kendi kendini keşfe yönelmeli” ve “içebakışın sağlayacağı özfarkındalık”la kendisini de hakikiliği, tabiiliği içinde dışa vurmalıdır (Beiser, 2006: 101).

Her şairin kendi iç hakikatini dışa vurma ve kendi gözlemediği tabiatı tasvir etme çabasıyla şekillenen şiir de özgünlük üzerine kurulu bir şiir halini alır. Şairler birbirlerinden tecrübeleri ve bu tecrübelerin sonucunda

ortaya çıkan fikir, his ve hayallerinin özgünlüğüyle ayrılır. Ekrem (2008: 61), genel olarak insanlar, özeldense şairler arasındaki farklılıkların altını çizerken herkesin tabiatın güzelliğinden kendi duysal imkânları, kendi hissiyat ve hayal gücüne göre etkilendiğini belirtir. “Bir hilkatte, bir mizâcda yaratılmamış” insanlar için “her hâlin bir başka hükmü, her manzaranın bir başka te’sîri vardır.” Şairler dünyayı algılama ve yansıtma ediminde birer birey olarak birbirlerinden ayrılırken, özgünlük de şiirin hakikiliğinin göstergesi haline gelir.

Hakikate sadakat ilkesinin korunmaya çalışıldığı bu dizgede, diğer yandan, fikir ve hislerin aracısız açığa çıktığı tabiatın belirleyiciliği şiirin yapısını da değiştirir. Tabiatın sevk ettiği düşünme ve hissetme bazen o denli yoğundur ki şiirin kafiye, vezin ya da muntazam sözle ilişkisinin kesilebileceği de öngörülür. III. *Zemzeme*’de hisle beraber kontrol altında tutulan şiir yapısı, *Takdîr-i Elhân*’da tabiatın belirleyiciliğinde denetimsiz bir yoğunluğun eline bırakılır (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2008: 59-62). “Güzel bir fikri”, “lâtif bir hissi”, “parlak bir hayâli”, “müfîd ve mü’essir ve müstahsen sûrette” ortaya koymayı; anlamlı, etkili ve güzel bir şekilde ifade etmeyi amaçlayan şiirde, “belâgate i’tina etmek” ve “fesâhatten düşmemek” şartıyla şairler “sözlerine istedikleri tavır ve şekil ve kıyâfeti verebilir.” (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2008: 94). Öyle ki, “sâik-i mücbir” yani mecbur tutan yine tabiat olduğundan, tabiatın tesirinin yoğunluğunu, şiddetini aksettirmek için şairlerin mantık dairesinden çıkmasına, mübalağaya başvurmasına bile icazet verilir. Önemli olan, şairlerin tabiatın içinden seslenmesi, tabiatın içinde yer alan şiirin sözcülüğünü yapmasıdır (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2008: 66).

Tabiata yapılan bu vurgu, Recaizâde Ekrem’in hakikilik ilkesiyle güveneye aldığı özne merkezli dünyevi şiirin Tanrı’yı içermeye biçimi açısından da belirleyicidir. Öyle ki, güzel olma vasfını üzerine alan tabiat, şiirin modeli olarak atanırken, tabiatın kendisi de şiir olarak tanımlanır. Bu noktada tabiatın şairi, eserin sahibi Tanrı da dizgeye eklenmiş olur. Klasik şiirin her şeyin Tanrı’nın bir sanatı, manzumesi olduğu fikrini tekrar ederken, Tanrı’nın da “yaratan, yapan, düzenleyen anlamına gelen sâni’ sıfatı”nı koruyan bu bakış açısı, Ekrem’in hakikilik ilkesinden ödün vermesi gibi gözükabilir. Oysa dünyevi olanı görünmeyen âlemin mükemmel olmayan bir yansıması olarak değil “hakikilik” vurgusuyla kendi özerkliği içinde ortaya koymanın yollarını arayan Ekrem’in Tanrı merkezli hakikatle uzlaştığı noktaya biraz daha yakından bakıldığında, bu uzlaşmanın mükemmeli öne çıkarmaktan ziyade dünyevi olanı mükemmel olmasa da Tanrı’ya bağlamakla sınırlı olduğu görülür.

Öyle ki, Ekrem (2008: 81) için mükemmel olmayanın güzelliğini Tanrı'dan alması, onun anlatılabilir olduğunun da en büyük kanıtıdır. Ekrem'in vurgusu dünyanın mükemmel olmaması üzerinde değil, mükemmelden bahsedene şiirlerin bile çıkış noktasının dünya olması üzerindedir. Dünyevi olan öne çıkarılırken, dünyanın mükemmelliği tahayyül etmeyi mümkün kılan bir araçtan fazlası olduğuna da işaret edilir.

Dünyevi olan, kutsallıktan uzaklaşma gayretinin sonucunda, kutsal olanın dışında kalan, dindışı alan olarak tarif edilse de (Taburoğlu, 2008: 12-13) Ekrem örneğinde de olduğu gibi, Tanrı'nın dünyasından çıkmadan dünyevi olanı merkezine almak isteyen bir şiirin inşası söz konusu olduğunda dünyeviliğin ve kutsallığın sınırları birbirinden kalın çizgilerle ayrılabilir değildir. Dünyevi Osmanlı şiirinin inşa edildiği alan da bu anlamda bu kavram çiftinin birbirine karıştığı, Giorgio Agamben'in kullandığı biçimde, "istisnai bir mekân"dır (Akt. Taburoğlu, 2008: 12-13). Şiirin dünyevi olanı merkeze almasının yolu, bu istisnai mekânda Tanrı merkezli şiirin dünyevi olanı kutsallıkla donatan "ara biçim" tanımını koruyarak "görünmek", dünyanın kendisi olarak anlatılmaya değer olduğunu Tanrı'yla bağı üzerinden ortaya koymaktır.

### **Recaizâde Ekrem'in Açtığı Yolda, Recaizâde Ekrem'i Aşarak: Servet-i Fünûn ve Tanrı'nın Çekilişi**

Recaizâde Ekrem kaidelerin verilebileceğine güvenle temel ilkelerle yola koyulsa da kaideleri koyan özne olduğunda, şiiri ve şiirin temel aldığı hakikati belirlemek öznenin eline bırakıldığında mutlaksızlığın kapısı da aralanmış olur. Diğer bir deyişle, hakkında yargıda bulunulabilir her şey biricik, kendine özgü ve geçici olan öznenin alanına kapatılsa da özne bütün zamanlar, bütün mekânlar, herkes için geçerli olan mutlağı söyleyebilir değildir. Özne, söyleyebileceğinin sadece ve sadece "hakikate dair muhtelif açıklamalardan biri" olacağına farkındadır. Mutlağı veren Tanrı çekildiğinde ve özne kendini temel almanın/beşerî bakış açısının meşruluğunu dayandırmadığında hakikatin nisbilenmesi de kaçınılmazdır. Öyle ki, özne, kendi özneliğini kabul ederken diğerlerinin özne oluşlarını da tanımak, dünyaya dair söylediği sözü diğer öznelerin çoğulluğunda konumlandırmak zorundadır.

Recaizâde Ekrem'in Tanrı merkezli hakikatin yerine dünyevinin hakikatini geçirmeye çalışırken karşılaştığı sorunlar sözü edilen mutlaksızlığın işaretleridir. Hem hakikati tecrübe edilebilir tabiatla düşünmek hem de tecrübe edenleri tek bir hakikatte buluşturmaya çalışmak aslında Ekrem'in



temel sorunudur. Hakikati belirleyen özne olduğunda, “bir hilkatte, bir mizâcda yaratılmamış” öznelerin hakikat söylemlerinin farklılaşacağına o da farkındadır. Ekrem, bu farklılaşmayı özgünlük olarak korumaya çalışsa da hakikatin parçalanabilirliğine yönelik endişe, metinlerindeki müdahalelerin de kaynağı olur. Örneğin, Menemenlizâde Mehmed Tâhir’in *Elhân*’ını değerlendirirken, hakikatin tek parçalılığını korumak için hakikatin anlatımını da tekleştirmeye çalışır. “Muhabbet” şiirini “teşbihât-ı tabî’iyye”ye uymayan ifadeleri nedeniyle eleştirirken, “Tasvîr-i tabî’at ile me’lûf olan bedâyi’-perverân-ı şu’arânın tasavvurlarında güneş bir hande olabilir fakat kamer giryendir.” der (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2008: 70). Değişmez, tek boyutlu bir ilişki kurmaya; bütün “bedâyi’-perverân-ı şu’arâ” için geçerli olan, kendini hakikate dair muhtelif açıklamalarından biri olarak değil aksine hakikatin bizzat tek ve kesin tanımlaması olarak kuran mutlaklığı vermeye çabalar. Oysa, öznenin fikri, hissi ve hayali üzerine kurulu bir şiirin sözcüsü olmak, tasavvuru ve bu tasavvura kaynaklık eden hakikati özne tarafından belirlenen bir şiirin sözcüsü olmaktır.

Tanrı’nın bir temel olma vasfını kaybederek çekilişi ve öznenin Tanrı’nın boşalan yerine talipliği söz konusu Servet-i Fünûn çevresi olduğunda öncelikle bir buyruksuzluk halidir. Bu buyruksuzluk, temel in yokluğunda öznenin ortaya kendini koyması, kendini temel alması anlamına gelir. Kendini temel alan ve yargısını ya da şiirini kendi belirleyen özne ise yargısının ya da şiirinin öznel ve nisbi olduğunun farkındadır. Sözü edilen bu öznel ve nisbilik, Tefik Fikret’in (1987: 144) Kasım 1898’de *Tarîk*’te çıkan “Hafta-i Edebî”sinde tarafsızlığın imkânsızlığı olarak ifade edilir:

Edebiyat ve alelumûm neşriyatta bî-taraflık iddî’ası hayâlden ibâret kalır. Esâsı tersîm-i şahsiyyet olan san’at-ı tahrîrin tarafgîrlikten tecrîdi kat’iyyen muhâldir. Hattâ en ziyâde bî- taraf olmasına dikkat edilen şu’be-i tahrîr “intikâd” olduğu halde onun bile bu sıfatla bi-hakkın ittisâfı kabil olamaz. Bir münekkid âsâr-ı san’atın güzel yahut çirkin olduğunu takdîr için vâkı’â birtakım kavâ’id-i mu’ayyeneye mürâca’at edecektir; fakat takdîrâtında hâkim olan yine kendi zevki, kendi kanâ’atı, kendi şahsiyetidir.

Doğruyu tanımlayacak, doğruya birleştirecek tek bir tarafın yitirildiği, her şeyin öznenin tikelliğiyle karşılandığı bu mutlaksızlık hali, öznenin sanatın ve sanata dair yargının merkezine kendini yerleştirdiği yeni bir düşünce dizgesini ortaya koyar. Bu dizgede, hakikat de öznenin içine döner, tek parçalı mutlak hakikati kaybeden öznelerin çoğulluğunda tuzla buz olup parçalanır. Diğer bir deyişle, yolu açan Ekrem’in çizdiği sınıır geçerli; “bedâyi’-perverân-ı şu’arânın tasavvur”unu ortaklaştırmak artık mümkün

değildir. Ahmed Şuayb'ın ifadesiyle “bir gurûbu temâşâ eden on kişi[nin] onu muhtelif on tarzda müşâhade e[ttiği]” (Alınt. Ercilasun, 1981: 135) parçalı algıların dünyasında her şair kendi “taraf”ından bakar, kendi “taraf”ını kendi “tarzında” şiirleştirir. Şiir ya da herhangi bir şey hakkında yargıda bulunan da kendi “muhtelif tarzında” yargıda bulunur.

Bu doğrultuda, Fikret'in tarafgîrlik olarak kavramsallaştırdığı nisbilik, sadece şiirin alanına değil doğrudan yargıda bulunmaya dair bir hâl olur. Mehmed Rauf'un “kat'î ve mutlak mânâları olmayan” yargılar olarak nitelediği bu hakikat söylemlerinin nisbiliği de “lâyetegayyer bir kanun ve miyar”ı temel almamalarından ileri gelir”. Öyle ki, bu dizgede ortak akıl da artık sabit ve değişmez bir kanun ve ölçüt, mutlağı temelleyecek bir güç olmaktan çıkar. Asırlar boyunca akli muhakemelerin değiştiğinden hareket eden Mehmed Rauf'a göre “hakikatin nisbiliği”nden başka bir hakikat yoktur (Akt. Ercilasun, 1981: 106-107).

Mutlağın mutlaksızlık olarak tanımı ya da hakikatin nesnelliliğinin kabul edilebilir ölçütlerine ulaşma umudunun olmaması (Ferry, 2002: 238), doğru kültürü; doğru, gerçek dini ya da felsefeyi keşfetme olasılığına inancı kaybetme anlamına gelir. Dünyaya dair hiçbir bakış artık mükemmel ya da tam değil; herhangi bir dünya görüşü ya da felsefenin mutlak geçerliliği artık şüphelidir (Miller, 2000: 9-10). Hüseyin Cahid bu “dehşetli” şüpheyi asır sonu Fransa'sı bağlamında okur:

17. asırdakilerin kavi bir mesleği vardır. 18. asırda Voltaire'in açtığı cidâle katılanlar da hiç olmazsa bâtıllı mahva uğraştıklarından emin ve mutmain olmak hususunda birleşmektedirler. Halbuki şimdiki Fransa'da böyle değildir. Nokta-ı nazarlar o kadar çoğalmış, teşrihler o kadar incelenmiştir ki nihayet ne kadar meslek varsa hepsinin de doğru olduğuna kanaat gelmiş, insan tabiatına, kâinata dair mesleklerde bile bir hakikat ruhunun gizlendiğine hükmedilmiştir. Bunların hepsini telif edecek bir faraziye bulunmadığı için mütefekkirler arasında misli görülmemiş bir kanışıklık meydana gelmiş, dehşetli bir şüphe doğmuştur. (Alınt. Ercilasun, 1981: 270)

Hüseyin Cahid'in Servet-i Fünûn çevresinin nisbilik anlayışına dokunmadan Fransa bağlamında okuduğu bu dehşetli şüphe, Fikret'te diğerinin hakikatiyle karşılaşan öznenin sorgulayıcı özneye dönüşmesi ve tek temel olarak yine kendine dönmesi gerekliliği biçimini alır. Bu gereklilik, Fikret için insanlığın acı tecrübelerinin beraberinde getirdiği ve öğrettiği bir şeydir: “Beşeriyet hayât-ı medîdesinin devre-i ma'sûmiyetini o kadar acı tecrübelerle ma'lûl geçirmiş ki artık kendisine verilen hakikatlerin en doğrularını bile tereddüdsüz kabul etmemekle haklı görünüyor” (Tevfik Fikret, 1987: 133). Fikret'in tereddüdü, Cenab Şahabeddin'de bir “belki”ye dönüşür:

Bendeniz dimağımı binbir hakikat beldesinde şehremini imiş gibi kesmece harekete, mümkün değil, yatıramadım. Fikirlerim ‘Belki’ nâmında bir emir kabul etmişler. ‘Belki’ bana rükûdetle tebessüm eden bir sîmâ-yı ma’bûd gibi gelir, muammâ-yı nazarıyla her tefekkürde karşıma çıkan bülhevl odur. Beşerin târih-i nazariyyâtını düşününce hattâ müsellemler hakikatların yanına da bir ‘belki’ koymayı vâcibe-i basiret tanıyorum. En ziyâde emin olduğum hayâtım bile bence bir milyon ‘belki’ arasında bir kazâ-yı uzvîdir. Hayâtımda ilmimi neye taksim etsem bakıyorum ki ‘şüphe’ adlı ve müteaddid hâneli kesir kalıyor. Bu cihetle her ‘evet’ime ve her ‘hayır’ıma gizli ve sarîh bir hayli ‘belki’ karşı. (Alınt. Akay, 1998: 72)

Özneyi şüpheyeye sevk eden ve yargısı için kendi zevki, kendi kanâ’atı, kendi şahsiyyetinden başka dayanak bulamadığı hakikate dair muhtelif açıklamaların nisbi çoğulluğunda Cenab’ın da ifade ettiği gibi mutlak da bir imkânsızlıktır:

[..] zamanların tesirinden doğan maddî ve manevî bütün muhitler, terbiye, yaş, mizac, her şey hissi işlerde hakikatin idrak edilmesine manidir. Müntekid bütün sıkıntılara göğüs germeye çalışacak, yükselsecek, zemîni hodgâm bir şekilde, neler varsa hepsini hakir görecek, şahsiyat ve husûsiyatın bütün aldatıcı telkinlerinden mümkün olduğu kadar kurtulacak adeta insanlığın kemalının zirvesine çıkacak, oradan hakikatin yakalayabildiği bir cüzünü, belâğatin ışığı ile aydınlatacak... İşte bütün bu istikbal sigaları zinciri tahakkuk ettikten sonra intikad biraz ifâ edilmiş olacak. Heyhat... yalnız bizde değil, dünyanın hiçbir yerinde istenen şartları taşıyan dâhî bir münekkid gelmemiştir, belki de hiç gelmeyecektir. (Alınt. Ercilasun, 1981: 100)

Yargıda bulunan özne olarak konumlandırılan “müntekid”, yargısını mutlak olarak kurmaktan “aciz” olandır. Hakikatle bağı “olgusal” tesirler tarafından gölgelenen ve hakikati ancak ve ancak kendisini belirleyen bu olguların yönlendirmesiyle değerlendirebilen öznenin mutlak ve tanrısal bir bakış açısına sahip ol[a]maması yargının da bütün zamanlar, bütün mekânlar, herkes için geçerli olmaması anlamına gelir. Farklı olguların tesirinde hakikati farklı kuran, “gözden kaybolan dinî düzenin ikameleri olan ses çokluğu içinde bir ses olan” (Lee, 2006: 19) öznelerin yargıları da birbiriyle karşılaştırılabilir, daha doğruya göre düzenlenmiş bir hiyerarşiye yerleştirilebilir değildir.

Bu tip bir hiyerarşinin reddi, artık metnin tek yaratıcısı olan şairin de “ölümü” anlamına gelir. Hakikatin nisbilendiği yerde anlam da nisbilendir ve okurun kendi zevk ve hissine göre verdiği yargıyla birlikte muhtelif anlamlar da meşruiyet kazanır. Bu durum, Cenab için bir “beis” değil, bilakis metni zenginleştiren bir şeydir:

Okuyucunun bulunduğu şeyle şairin düşündüğü şey birbirinin aynı olmayabilir. Fakat ne beis var? Maksat bir şiiri okuyup anlamak, lezzet ve tesir bulmak değil midir? Okuyucu kendine göre bir açıklama bulursa maksada hâlel gelmez,

aksine onun kendi zevk ve hissine göre verdiği hüküm, eseri zenginleştirir. Şairin efkâr ve hissiyatı kendi ruhuna aittir. Okuyucu onların hepsini güzel bulmayabilir. (Alınt. Ercilasun, 1981: 261)

Hakikatin nisbilendiği yerde okurun “doğum”una geçit veren bu bakış açısı, Servet-i Fünûn çevresinin içine atıldığı sonsuz olasılıklar dünyasını da görünür kılar. Bu sonsuz olasılıklar dünyası, mutlak güzellik fikrinin de sert bir biçimde reddedildiğini gösterir. Öyle ki bu, Tanrı merkezli hakikatin Ekrem tarafından da paylaşılan “hüsn-i mutlak olarak Tanrı” kavramsallaştırmasının da reddidir.

Klasik Osmanlı şiiri, güzelliğin Tanrı’ya özgü olması bağlamında Tanrı’nın güzelliğinin şiirde yansıtılmasını sanat eserinin güzelliğinin ölçütü olarak alır (Tuğcu, 2013: 139). Ekrem, her ne kadar güzelliğin mahiyetini bilmenin mümkün olmadığını söyleyerek, güzelliği anlamlandırma sürecinde tanrısal hakikati temel almasa da her güzel şeyin şiir, Tanrı’nın şair olması formülüyle tabiatı Tanrı’ya bağlayarak Tanrı merkezli paradigmayla sözde uzlaşırken, Servet-i Fünûn çevresi bu sözde uzlaşmaya karşı çıkar. Recaiâde Ekrem’in hüsn-i mutlağın dolaylı ikamesi olarak önerdiği hüsn-i tabiat yerine kendi tarafına, hissiyat ve fikriyatına göre güzellik hakkında yargıda bulunan özneyi, öznenin yargısıyla birlikte de nisbiligi koyar. Cenab’ın ifadeleriyle söylessek, “Bediyyât mebâhisinde mutlakiyeti inkâr etmek zarureti vardır; sanat mevzubahs olunca ancak ve ancak nisbiyet kabul edilebilir” (Alınt. Akay, 1998: 211). Ancak ve ancak nisbiyetin kabul edilebilir olduğu noktada hala mutlak bir güzelliğe inanmak, “mutlak hüsn’ iddiasında bulunmak”sa Hüseyin Cahid’in de ifade ettiği şekilde ancak bir “cehalet” olur (Alınt. Ercilasun, 1981: 112).

Tanrı merkezli paradigmanın mutlak güzellik kavramsallaştırmasına dair bu karşı çıkış, asır sonunda Servet-i Fünûn çevresi tarafından dışa vurulan zihniyet değişimini de görünür kılar. Bu anlamda, nisbi hüsn kavramsallaştırması, sadece şiirin değil öznenin kendini ve dünyayı düşünmesinin de Tanrı merkezli olmaktan çıktığı ve Tanrı’nın tanrısallığının farklı kavramlarla yeniden inşa edildiği, Tanrı’nın inancın izole alanına kapandığı yeni bir zihniyeti açık eder. Bu zihniyet, bir zamanlar dönüşmez fikirlerin ve vahiylerin göklerinde sabitlenmiş olan hakikat ya da güzelliğin devinime girdiği modernlik deneyiminin zihniyetidir (Safranski, 2013: 27). Güzelliği özneye bağlamaya yönelik bu “modern” çaba, Servet-i Fünûn çevresinin evrensel olarak anlaşılır ve zamansız bir güzellik kavramının romantizm kılığındaki estetik modernlikten bu yana uğradığı düzenli erozyonu (Calinescu, 2010: 11-12) deneyimleme biçimidir.

Güzelin nesnel, hatta maddi bir ölçütünü veren bir makrokozmosun temsili olan bir mikrokozmos olarak tasarlanan yapıttan ancak öznelliğe ilişkin bir anlam kazanan yapıta geçiş, güzelin öznelleştiği yani bir kendinde güzelin olmadığı, güzelin bizim için olduğu bir dünyaya geçiştir (Ferry, 2002: 18-20). Bu yeni “modern” dünyada, güzelin ölçütünü veren, öznenin beğeni yargısıdır. Güzel artık mutlak ölçütlerle değil; sonlu, yani hisseden ve Tanrı’dan ayrı yaşayan bir öznedeki yarattığı duygular veya duyumlarla tanımlanır (Ferry, 2002: 32-44). Güzelin radikal öznelleştirilmesi anlamına gelen beğeni yargısıyla söz konusu olansa görüldüğü gibi katıksız bir göreceliktir (Ferry, 2002: 49). “Katıksız görecelik”le deneyimlenen de köklü bir kalıcılık estetiğinden ya da değişmez ve aşkın bir güzellik idealine yönelik inanca dayanan estetikten, bir geçicilik ve içkinlik estetiğine, merkez değerleri değişim ve yenilik olan bir estetiğe doğru yaşanan kültürel bir kaymadır (Calinescu, 2010: 11). Bu doğrultuda, nesne özünde/kendinde güzel olduğu için değil son kertede belli bir tür zevk/beğeni doğurduğu için özne tarafından güzel bulunur (Ferry, 2002: 19). Kendinde güzelin kaybı ise Servet-i Fünûn çevresi için özellikle tabiat söz konusu olduğunda bir mesele haline gelir. Ekrem’in mutlak güzelliğin ışımaya alanı olarak kavramsallaştırdığı, şairin “ace mi bir şakirdi” olduğu tabiat, Servet-i Fünûn çevresi için “içsellik duyuşsal olarak algılanabilir yansıması” (Lukacs, 2003: 71) haline gelir. “Bir zamanlar şiirden önce gelen ve taklit edilebilir olan ‘tabiat’, artık şairin yaratıcılığında şiirle birlikte ortak bir kökeni paylaşır” (Taylor, 2007: 353). Tabiatı deneyimleyen özne, mutlak bir güzelliği çıkarsamaktan ve onun meddahı ya da keşşafı olmaktan ziyade artık tabiatı kendi içselliklerinin belirlenmişliğinde “muhtelif tarzlar da müşâhade ederek”, “tüm dış dünyayı ruh halleri içinde eritir.” (Lukacs, 2003: 72) Mehmet Kaplan’ın (2007: 56) ifadesiyle, “Tabiatı, daha çok kendi ruhunun aynası olarak görür. Tasvir ettiği manzaranın içine mutlaka kendini, rüyâsını, hulyâsını ve arzusunun yerleştirir”.

Hüseyin Cahid’in “mehâsin-i tabiat” tabiri üzerinden sorduğu “tabiatta güzellik var mıdır?” sorusu, Ekrem’in hüsn-i tabiat kavramsallaştırmasını yerinden etmeye yönelik çabaya işaret eder. Ekrem tarafından riayet edilmesi gereken bir hakikilik ölçütü olarak önerilen hüsn-i tabiat, hakikatin özneye bağlandığı ve nisbilendiği yerde mutlaklığını kaybeder. Hüseyin Cahid’in de söylediği gibi güzellik tabiatta değildir; öznenin onu görüşünden, hissedişinden öznedeki tevellüd eder. Buna göre, Hüseyin Cahid için beğeni, “insanda güzellik hissini ve hazzını duymak kabiliyeti” ve “hüsnün mikyasıdır” (Alınt. Ercilasun, 1981: 113). Tabiatın kendinde güzel olma vasfını yitirdiği, mutlak bir güzelliğin yansıma alanı olmaktan çıktığı ve mikyasının yani ölçütünün

öznenin beğenisi olduğu düzlemde, nisbilik de beğenin öznelliğinde somutlanır. Cenab'ın da ifade ettiği gibi, “zevk şahsî, güzellik nisbîdir.” (Alıntı. Ercilasun, 1981: 101).

Güzeli belirleyenin özne olduğu noktada ortaya çıkan soru özneyi, öznenin beğeni yargısını belirleyen ne olduğu olur. Ekrem'in özneler arasındaki farklılıklara dikkat çekerken “bir hilkatte, bir mizâcda yaratılmamış” olma bağlamında Tanrı merkezli yanıtladığı bu soru, Servet-i Fünûn çevresi tarafından Tanrı'ya gönderme yapmayan olgularla yanıtlanır. Güzellik, aşkınlık özelliğini kaybedip özneyle bağlandığı süreçte görecelikle beraber tarihsel bir nitelik edinir (Calinescu, 2010: 42). Cenab Şahabeddin'in yukarıda tartışılan alıntısının da “zamanların tesirinden doğan maddî ve manevî bütün muhitler, terbiye, yaş, mizac”a göndermeyle başladığına dikkat edilirse, güzele dair yargının kurulumunda evrensel ve zamansız bir güzellik kavramının yerini alanın tarihsel deneyim olduğu görülür.

Servet-i Fünûn çevresinin tarihsel deneyim vurgusu, “on dokuzuncu yüzyılın ortalarında farklı öznelerin pratikleriyle cisimleşen olgusal eleştiri”yle ilişkilerine koşut gelişir. Belli bir mutlağın sözcülüğünü yapan ve “zamanı ve mekânı aşan evrensel ilkeler”e dayanan kuralcılığa karşı toplumsal ve tarihsel görelilik anlayışını getiren olgusal eleştiri, Servet-i Fünûn çevresi tarafından özellikle Hippolyte Taine'in çalışmaları bağlamında takip edilir. Taine'in yazarı merkeze alan edebiyat eleştirisi, bir özne olarak yazarın duygu ve düşünce dünyasını belirleyen, zihinsel faaliyetlerine kaynaklık eden ırk, muhit ve an kavramlarına odaklanır. Irk, topluluktan topluluğa değişiklik gösteren kalıtımsal yetileri; muhit, bir ırkı kuşatan iklim, siyasi koşullar ve toplumsal şartları; an ise yazarın var olduğu ve eser verdiği tarih kesitini karşılar (Kurt, 2008: 35-42).

Taine'in eleştiri anlayışı, Servet-i Fünûn çevresi için edebiyat metninin çözümlenmesi ya da eleştirilmesine dair bir yöntem olmaktan fazlasını ifade eder. Tanrı'ya herhangi bir gönderme yapmayan, olgular üzerine kurulu bakış açısı, öznenin kendisini anlamlandırabilmesi için de bir çıkış yolu sağlar. Öznenin neyi, neden beğendiğini; ne hakkında, nasıl bir yargıda bulunduğunu ve yargının neden o şekilde olduğunu değerlendirme sürecinde öznelliği ve nisbiligi anlamlı kılan bu bakış açısı olur. “Bir gurûbu temâşâ eden on kişinin” onu neden “muhtelif on tarzda müşâhade ettiği”ne dair bir fikir verir. Daha da önemlisi, Fikret'in Nisan 1900 tarihli “Romanların Te'sîri” altbaşlıklı “musâhabe-i edebiyye”sinde de ifade ettiği gibi, beğeni yargısında bir ortaklık söz konusu olduğunda, bu ortaklığı “zamanın ruhu”

ile anlaşılır kılar: “İçinde yaşanılan bir devrin efkâr ü hissiyât üzerine te’sîri bu gün muhakkak ve zarûrî addedilir. Müvellid-i âsâr hakikatte zamandır. Güzel, çirkin, hepsi onun mahsûlüdür; hepsinde muntabi olan şekl ü hey’et onun şekl ü hey’etidir; erbâb-ı san’at eserleriyle onun arasında bir vasıtadır” (Tevfik Fikret, 1987: 131-132).

### Servet-i Fünûn ve Öznenin Yeni Şiiri

Fikret’in zamana yaptığı vurgu, asır sonunda şiirin yeniden tanımlanmasının zamanının geldiği; “zamanın ruhu”nun artık öznenin merkeze yerleştiği, öznel dışı vurumu temel alan bir şiiri gerektirdiği fikrinin de dayanağı olur. Şiirin öznenin içselliğinin dışı vurumu olarak tanımı ise öznenin dışında yer alan ya da özneyi önceleyen kaidelerin reddine denk düşer. İçselliğin tam bir özgürlükle ifade edilmesi çabasının izleyeni olan bu kaidesizlik, öznenin kendi dışında bir temel; kaideleri çıkarsayabileceği, geçerliliklerini dayandıracak bir paradigma bulamaması durumuyla da örtüşür. Bu, dünyanın öznelleşmesi sürecinde, kaide koyucu tüm geleneklerin özgürlüklerle uyuşma gerekliliği karşısında çözümlenmesinin bir sonucudur (Ferry, 2002: 17).

Fikret (1987: 15, 24, 50, 166) için bu çözümler, öncelikle “vezin[in] mu’ayyen, kafiye[nin] mu’ayyen, tarz-ı tasavvur ve beyân[ın] bir dereceye kadar mu’ayyen... Bi’t-tabî ma’nâ[nın] da mu’ayyen ve mahdûd kal[dığı]” bir şiir âleminde çıkmak; artık “lisân-ı rûh” olarak tanımlanan şiirin onu muayyenliğe itecek “maddî ve mutarrid birtakım kuyûd ve kavâ’ide rabt ile tazyik” edilmesinin mümkün olmadığı bir şiir âlemini “düşünmek” demektir. “Kâfiye gibi, arûz gibi sedleri, hâilleri devirip geçecek bir feyazân-ı âzâde-serâne ile fevân ve cereyân eden” bu yeni âlem, “san’atta hadd olmaz” şiarı üzerine kuruludur. İçselliği karşılayan “ruh”un yansıması olarak “güçlü hislerin kendiliğinden taşması, boşalması” (Wordsworth ve Coleridge, 1991: 237) biçiminde İngiliz romantiklerine koşut kuramsallaştırılan bu yeni şiir, önündeki engelleri yıkıp geçecek, kendi akışı esnasında herhangi bir kuvvete, “hadd”e boyun eğmeyecek; dili de bu taşmanın etkisinde yenden kuracaktır:

İnsan -maddî veya ma’nevî- bir sebeble mütehasis ve müteessir olup da bir kerre beyin tayakkuz ve tenevvür etti, rûh münşerih veya münfa’il oldu, kalb fevka’l-mu’tâd halecân ve darabâne başladı mı o zaman -bir cûy-ı hoş cereyân gibi kemâl-i uzûbet ve sühûletle âdetâ akıp gitmekte olan söz bağteten mütegayyir olarak (..) bir şiddet ve mü’esseriyet kesbeder. Nâtika sırf hissiyât-ı kalbiyeye teb’iyyetle nahv ve mantık usûl ü dâ’iresini çiğneyerek meselâ eczâ-yı kelâmî alt üst eder; bir cümleyi diğer bir cümlelerin ortasına, bir

edâtı ka'ideden bulunması lâzım gelen mevkî'in hilâfı bir noktaya atar, kesik kesik ibâreler, garip garip ta'bîrler fırlatır, mübâlağalar eder, kinâyeler söyler, teşbîhler, isti'âreler yapar...(Tevfik Fikret, 1987: 21)

Ekrem'in "sâik-i mücbir" tabiat olduğunda tabiatın tesirinin yoğunluğunu, şiddetini aksettirme adına şairlere tanıdığı özgür dışa vurum hakkı, "belâgate i'tina etmek" ve "fesâhatten düşmemek" şartıyla bağlanırken, Fikret şiiri önceleyen bir belâgat ve fesâhat anlayışını da reddederek, belâgat ve fesâhati de öznenin dışa vurumuna bağlar. Fikret'in alıntısında da görüldüğü gibi, içsel yaşantıyı dışa vurabilen; kavramlardan ziyade eğretilmelere, belirsiz ima ve sezgilere dayanan; salınım ve çalkantı içinde bir dil arayışı (Saf-ranski, 2013: 18) şiirin özne merkezli yeni bir inşa sürecine girmesinin izleyeni olur.

Romantik şiirin de etkisiyle öznenin, özellikle de kendini irdeleyen özne olarak şiirin edebiyat sahnesine çıkışı, Servet-i Fünûn şiiri söz konusu olduğunda, öznenin kendi hissiyatını ve fikriyatını tahlil etme, anlama esnasında yine kendisine özgü, kendini ifşayı sağlamaya yönelik, öznel dışa vurumu temel alan yeni bir dil üretmenin imkânları üzerine düşünme süreciyle devam eder. Bu yeni dil Fikret'e (1987: 90) göre, "gayr-ı tabî'i, sahte bir lisan-ı ifâde değil, bilâkis hissiyâtın en tabî'i, en muvâfik bir tercümân-ı sehâri" olması gereken bir dildir. Bu anlamda, Tanrı merkezli hakikatin aşkın bir düzlemin temsilini öngören dilinin geçerliliğini kaybettiği, tanrısalın sanatsal üretimdeki belirleyiciliğinin geri çekildiği noktada dilin yeniden inşası önem kazanır (Lee, 2006: 23). Tanrı merkezli hakikat üzerine kurulu geleneğin çöküşü, insanla Tanrı arasında aracı olan sembolik dilin de çöküşü olurken (Miller, 2000: 9-10), beraberinde yanıtlanması gereken yeni sorular getirir: Cenab'ın ceberrutun azameti karşısında beşerin aczinin anlatıldığını (Alınt. Ercilasun, 1981: 311), âşıkâne inleyişlerden çıkamadığını (Alınt. Akay, 1998: 159); Ayın Nadir'in tasavvuf dairesinde sıkışıp kaldığını (Alınt. Ercilasun, 1981: 313) iddia ettiği şiirin Tanrı merkezli dilinin yerini alan ne olacaktır? Dünyayı yapılandırmadaki değişim dildeki ve bu dil üzerine kurulu şiirdeki değişime denk düşüyorsa özne merkezli yeniden yapılandırılan dünyanın yeni şiirinin dili nedir, nasıldır?

Bu sorular çerçevesinde öznenin şiirinin yeni dilini ve bu dil içindeki anlamlandırma dizgesini belirlemeye yönelik arayışlar, özne merkezli bir dil kurmaya dair çabalara dönüşür. Bu süreçte, özne yadsınamayacak biçimde sürekli bir topluluğa gerek duysa bile anlamın merkezi olarak atanır (Saf-ranski, 2013: 24). Temeli veren özne olduğunda, yargıyı öznenin hissiyat ve fikriyatı temellediğinde anlam da öznenin belirlediği bir dizgede kurulur.



Süleyman Nazif'in de belirttiği gibi, “Her şeyin nasıl kendisine mahsus hal ve şanı varsa, o şeye bakan ruhun da hususî bir telâkki tarzı vardır” ve dilin kullanımını ve anlamlandırma dizgesini belirleyen de bu tarz olmalıdır (Alınt. Ercilasun, 1981: 203-204). Bu tarz, öznel dışı vurumun amaçlandığı şiirde dilin de Fikret'i (1987: 21) tekrar edersek “eczâ-yı kelâmı alt üst ede[cek]; bir cümleyi diğer bir cümlenin ortasına, bir edâtı ka'ideten bulunması lâzım gelen mevkî'in hilâfî bir noktaya ata[cak], kesik kesik ibâreler, garip garip ta'bîrler fırlat[acak], mübâlağalar ede[cek], kinâyeler söyle[yecek], teşbîhler, isti'âreler yapa[cak]” ya da İsmail Safa'yı izlersek “toplayacak, dağıtacak; kırıp bozacak” biçimde yeniden inşası demektir:

Ciddi bir his felsefesine dayanan edebiyat-ı hâzıra nazarında lâfızlar ve kelimeler, bir takım maddî unsurlardan başka bir şey değildir; onların bundan ziyade kıymet ve ehemmiyeti yoktur. Şair onları kendi fikrî duygularına ve samimî muamelelerine göre toplar, dağıtır. Mecbur olursa bir belli şeyi anlatmak için birkaç ismi kırıp bozarak yeni bir cüz'-i lisan çıkarır. (Alınt. Ercilasun, 1981: 205-206)

Dilin özgür dışı vurum adına parçalandığı bu düzlemde, “Tanrı-insan, âlem-insan, zaman-mekân, yeryüzü-gökyüzü, dünya-ahiret, akıl-gönül, amaçlar-araçlar” gibi düalizmler üzerine kurulu Tanrı merkezli dilin birlik ve uyumu (Gencer, 2012: 120-121 ) yerini özne merkezli dilin parçalılığı ve kaosu bırakır. “Nesneler dünyasını çekip çeviren kurucu varlık ekse-ninden uzak düşen, kapsayıcı metafizik örüntünün dışına çıkarak bütünden kopan, ayrışan parçalar, kendi yörüngelerinde seyredir. Çoğalan işaret sistemleri içinde (...) çoğalan konumlar, tüm işaret sistemlerinin olanaklarını kemirir” (Taburoğlu, 2008: 172). Artık herkes tarafından paylaşılan tek bir işaret sisteminden bahsetmek mümkün değildir. Öznelerin çoğulluğunda işaret sistemleri de çoğalmaktadır.

Kabul görmüş bir anlamlar zeminine sahip eski düzenin gözden düşmesi, yeni bir şiir dilinin geliştirilmesini zorunlu kılar (Taylor, 2007: 353), Servet-i Fünûn çevresi özne merkezli yeni düzenin dilini belirgin bir hassasiyetin dili olarak atar. İsmail Safa'nın da söylediği gibi lâfız ve kelimelerin öznenin önce bir kıymet ve ehemmiyet taşımadığı, ancak özne tarafından anlamlandırıldığı bu yeni dilin yöneldiği ana amaç öznenin hassasiyetini dışı vurmaktır. Cenab'ın ifadeleriyle söylersek, ifade ve üslubun öznenin hissiyat ve fikriyatını anlatabilecek karakterde olması, bu karakteri haiz hale getirilmesidir (Alınt. Ercilasun, 1981: 206).

Servet-i Fünûn çevresinin yolu sembolizm ve dekadansla tam da bu noktada kesişir. Özneyi merkez alan, ifade ve üslubun öznenin duygu ve

düşüncesini anlatabilecek karakterde olması pahasına dağılabileceği yeni bir şiir dili arayışında sembolizm ve dekadans ufuk açıcı olur. Cenab'ın efkâr ve hissiyatın dışı vurumunun özneye özgüllüğü, kapalılığıyla içinde yaşadıkları asrın tabii temayüllerine uygun bulduğu sembolist şiir (Alınt. Ercilasun, 1981: 261-262) ve “bir hiss-i müstesnâyı ifâde eden âsâr-ı âhire” (Alınt. Ercilasun, 1981: 264) olarak andığı dekadans şiir, öznenin “bir topluluğa gerek duymayacak” derecede anlamın merkezi olarak atandığı şiir olarak alınlanır:

Dekadan edebî mesleği, müphemiyetin, şiirin yegâne maksadı olduğunu söyler. Fikri vüzh ile söylemekten sakınma, bu mesleğin birinci kaidesi olmuştur. Vazih fikirlerin yerine sabah sesleri gibi uçuşan hisler, hayaletler gibi ele geçmez hülyalar, eski zaman hâtiflerinin sözleri gibi muzlim timsaller kaim olacaktı. Bu meyanda hisler de mühim bir mevki işgal edecekti. Filân savt ruhta binlerce in'ikâslar uyandıran örtülü bir şaşaaya malik addediliyor, filân sesli, musiki âletlerinden birine muâdil tutuluyordu. “a” erganun, “e” harp, “u” filâvta sesini veriyordu. Diğer taraftan beyitlerin cüzleri arasında râbita kopuyor, beyitler mütemevviç, seyyal, esîrî bir hâle giriyordu; veznini kaybederek bir musiki cümlesi kalıbına giriyor, kafiye de kalkıyor ve nazım nağmekâr bir tesir içinde boğuluyordu. (Alınt. Ercilasun, 1981: 189)

Bu anlamda, Servet-i Fünûn çevresi için sembolist ve dekadans şiir, öznenin merkeze yerleştiği bir şiire geçişte dilin yeniden inşasına dair arayışlarla, öznenin kendisini önceleyen bir kaideyi tekrar etmediği, gösteren-gösterilen ilişkisini kendi başına kurduğu, ilişkisellikleri ve anlamı kendisinin belirlediği ve bir diğeri için müphem bırakabildiği bir dilin imkânını göstermesi bakımından heyecan vericidir. Asır sonunun özellikle “Dekadanlık” gibi önemli polemikleri de tam da bu noktada belirir. Tanzimat kuşağının toplumsal yapı ögesi olarak en geniş şekilde paylaşılan (Mardin, 1998: 272-273), bu anlamda da gösteren-gösterilen ilişkisinin ve anlamın sabitlenebildiği bir dil inşa etme arzusu, Servet-i Fünûn çevresinin anlamın nisbilendiği yerde öznenin damgasını taşıyan sabitlenemez, uçucu, dağılan dil anlayışı ile karşı karşıya kalır.

“Dil, insanların onun aracılığıyla kendi dünyalarında ikamet ettikleri temel bir araçtır. Dil, dünyanın ne olduğunun adını koyar ve dünya, bizim isimlendirmemiz sayesinde kendisini bize yansıtarak uyumlu hale gelir” (Paden, 2008: 20). Bu açıdan, Servet-i Fünûn çevresinin nisbilikle dışı vurulan mutlaksızlık fikri üzerine bina ettiği özne merkezli dilinin dünyanın ne olduğunun adını koymasına gösterilen direnç aslında tüm polemiklerin özünü oluşturur. Recaizâde Ekrem'le Servet-i Fünûn çevresi arasındaki farklılaşmanın da işaret ettiği gibi, “tüm işaret sistemlerinin olanaklarını

kemiren” bir dönüşüm yaşanırken, bu dönüşümü çeşitli yanlısamlarla görmezden gelmek, bu dönüşüme direnmek artık mümkün değildir.

## Sonuç

Görüldüğü gibi, Osmanlı asır sonunun zihniyet değişimi, Servet-i Fünûn çevresinin Recaizâde Ekrem’in izinde öznellik ve dünyevilikle şekillenen şiir telakkisinde görünür olur. Recaizâde Ekrem, özne merkezli dünyevi şiirin özne merkezli dünyevi bir temel üzerine inşasına yönelirken, bu inşanın iki yüzü olduğu fark edilir: Şiirin dünyeviliğini güvenceye almak ve dünyevi olan üzerine kurulu şiirde Tanrı’nın konumunu tayin etmek.

Ekrem, şiirin dünyeviliğini güvenceye almanın yolunu, şiiri somut ve maddi olan çerçevesinde tanımlanan hakikate bağlamakta bulur. Hakikilik ilkesi, öznenin merkezileştiği bir şiirin his ve hayale yer açması gerekliliği karşısında sorun yaşasa da vazgeçilmez görülür. Öyle ki hakikilik ilkesini korumaya çalışarak; somut ve maddi olan üzerine kurulu, dünyevi şiirden taviz vermeden, öznenin kendi hissiyatını dışa vurma, hayaliyle hakikati yeniden yaratma koşulları Ekrem’in metinlerinin ana meselesi haline gelir.

Hakikatini somut ve maddi olan üzerine kuran dünyevi şiirin Tanrı’yla ilişkisini belirlemesi ise çözülmesi gereken bir diğer mesele olarak belirir. Ekrem, çözümü hakikiliği tabiat içinde konumlandırırken, tabiatı da Tanrı’ya bağlamakta bulur. Tanrı’ya bağlansa da hakikiliğinden bir şey kaybetmeyen somut ve maddi tabiatın güzelliği, şairin kendi fikri, hissi ve hayaline dolayımınarak ortaya koyulur. Öyle ki, gözlemleyen, düşünen, hayal eden ve yoğun hislere gark olan yeni şair tipini Tanrı’ya bağlayan da bu şair tipinin gerçek şair Tanrı’nın yarattığı tabiatı taklidi kendine iş edinmesi ve kendini tanrısal güzelliğin yansıması tabiat içinde ifade etmesi olur.

Servet-i Fünûn çevresi, bu yeni şair tipini üstüne alırken, Recaizâde Ekrem’in Tanrı vurgusunu dışarıda bırakır. Bu doğrultuda, Servet-i Fünûn çevresinin şiir telakkisinin Tanrı’nın çekilişinin beraberinde getirdiği çatışma ve çıkmazlarla şekillendiği görülür. Tanrı’nın çekilişinin mutlağın kaybı olarak deneyimlendiği noktada, Servet-i Fünûn çevresi için hakikat de öznelleşir, nisbilenir. Söz konusu sanat olduğunda, mutlak güzelliğin yerini öznenin kendi hissiyat ve fikriyatıyla şekillenen bir zevk/beğeni yargısı alırken, yargının merkezine yerleşen özne kendisini ve yargısını olgularla anlamlandırır. Kendini temel alan öznenin yeni şiiri de işte bu düşünsel damardan, öznel dışı vurumun değerine ve beraberinde getirdiği özgünlük ve kaide tanımsızlığa vurguyla tevellüt etmektedir.

## Kaynakça

- Akay, H. (1998). *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği: Cenab Şahabeddin'in Gözüyle*. İstanbul: Kitabevi.
- Beiser, F. C. (2006). *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge ve Londra: Harvard University.
- Calinescu, M. (2010). *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre.
- Ercilasun, B. (1981). *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus: Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı*. (D. Çetinkasap, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Gencer, B. (2012). *İslâm'da Modernleşme: 1839-1939*. Ankara: Doğu-Batı.
- Kaplan, M. (2007). *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh.
- Kurt, Ç. (2008). *Edebiyatı Yeniden Şekillendirmek: Ahmed Şuayb'ın Edebiyat Eleştirisi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Lee, S. (2006). *A World Abandoned by God: Narrative and Secularism*. Lewisburg: Bucknell University.
- Lukacs, G. (2003). *Roman Kuramı*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.
- Mardin, Ş. (1998). "Tanzimat ve Aydınlar". *Makaleler III: Türkiye'de Din ve Siyaset içinde (272-273)*. İstanbul: İletişim.
- Miller, J. H. (2000). *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*. Cambridge, Mass.: Harvard University.
- Paden, W. E. (2008). *Kutsalın Yorumu*. (A. Kurt, Çev.). Bursa: Sentez.
- Recaizâde Mahmut Ekrem. (1997). "Zemzeme (Üçüncü Kısım) Mukaddime". *Parlatır*. İ., Çetin, N. ve Sazyek, H. (Haz.). *Bütün Eserleri II içinde (281-288)*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Recaizâde Mahmut Ekrem. (2008). *Elhân-Takdir-i Elhân: Her Güzel Şey Şiirdir*. Arseven, T. (Haz.). Erzurum: Salkımsöğüt.
- Recaizâde Mahmut Ekrem. (2011). *Ta'lim-i Edebiyat*. Kacıroğlu, M. (Haz.). Sivas: Asitan.
- Safranski, R. (2013). *Romantik: Bir Alman Sorunsalı*. (A. Nalbant, Çev.). İstanbul: Kabcacı.
- Taburoğlu, Ö. (2008). *Dünyevi ve Kutsal: Modernlerin Maneviyat Arayışları*. İstanbul: Metis.
- Taylor, C. (2007). *A Secular Age*. Cambridge MA ve Londra: Belknap Press of Harvard University.
- Tevfik Fikret. (1987). *Dil ve Edebiyat Yazıları*. Parlatır, İ. (Haz.) Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tuçcu, E. (2013). *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*. İstanbul: İletişim.
- Wordsworth, W. ve Coleridge, S. T. (1991). "Preface. Brett, R.L. ve Jones", A. R. (Haz.) *Lyrical Ballads içinde (233-259)*. Londra, New York: Routledge.