



Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 8/2 2019 s. 914-934, TÜRKİYE

Araştırma Makalesi

CENAB ŞAHABEDDİN'İN ŞİİRLERİNDE ESTETİK TAVIR

Taner TURAN*

Geliş Tarihi: Mart, 2019

Kabul Tarihi: Haziran, 2019

Öz

Servet-i Fünûn şiirinin büyük oranda estetiğini kuran ve geliştiren Cenab Şahabeddin, bilhassa 1896-1902 yılları arasında neşrettiği şiirlerinde yeni bir duyuş tarzı geliştirmeyi başarabilmiş ve bunun sonucunda da bugün bile dinamizmini kaybetmemiştir. Cenab Şahabeddin'in bunu başarabilmesinde mizacıyla beraber sanatı bir gaye edinmesinin payı yadsınmaz ki bugün pek çok akademik çalışma şairin bu başarısını ortaya koymuştur. Fakat şairin modern Türk şiirinde neyi başarmak istediği ya da bir şey başarmak isteyip istemediği, şiirle nereye varmak veya şiiri ne olarak gördüğü konusunda tartışmalar hala devam etmektedir. Bu çalışmada bu sorulara bir cevap bulunmaya çalışılacaktır. Bu sorulara cevap bulunmaya çalışılırken Cenab Şahabeddin'in estetik tavır üzerinde durulacak ve bu hususta özellikle Batı felsefesinin temel metinlerinden ve duyumculuktan yararlanılacaktır. Böylece Cenab Şahabeddin'in şair ve şiir anlayışına yeni bir bakış açısı kazandırmak, şiirinin arkasındaki dünyayı görmek ve modern Türk şiiri içerisinde Cenab Şahabeddin'in oynadığı rol tekrardan gözden geçirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Estetik, duyumculuk, modern Türk Şiiri, felsefe ve şiir.

AESTHETIC ATTITUDE IN THE POEMS OF CENAB ŞAHABEDDİN

Abstract

Cenab Şahabeddin, who established and developed a great deal of aesthetics of Servet-i Fünûn poetry, was able to develop a new sense of style specifically in his poems between 1896-1902 and, as a result he has not lost his dynamism even today. The role of Cenab Şahabeddin's aspiration to art and his character on achieving this cannot be denied considering various studies today have revealed the success of the poet. However, there is still a debate about what the poet wants to achieve in modern Turkish poetry or whether he wants to achieve anything, what point he wants to go with poetry or what he sees poetry as. These questions will be attempted to be answered in the present study. While attempting to answer these questions, Cenab Şahabeddin's aesthetic stance will be emphasized and, in this respect, especially sensualist and western philosophy scripts will be benefited from. Thus, a new point of view will be brought to Cenab Şahabeddin's poems and poetry, the world behind his poetry will be revealed and, the role Cenab Şahabeddin plays on Turkish poetry will be revised.

Keywords: Aesthetics, sensation, modern Turkish poetry, philosophy and poetry.

* Arş. Gör.; Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, tanerturan@osmaniye.edu.tr

Giriş

1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle beraber Osmanlı İmparatorluğu yeni bir sürecin içerisine girer. Genel hatlarıyla 1700'lü yıllarda hatta daha öncesinde başlayan Batı dünyasıyla olan temaslar, en nihayetinde siyasi, sosyal, ekonomik alanların tamamına sirayet eder. Ancak edebiyat söz konusu olduğunda, Türk edebiyatının Batı etkisine girişi 1860 ve sonrası tekabül eder. Edebi türler özelinde düşünüldüğü vakit Batı eksenine nesirden sonra giren ilk tür şiir olur. (Akyüz, 2010, s. 41). Bilhassa 1859 yılında ilklerin adamı Şinasi'nin *Tercüme-i Manzume*'si bu hususta oldukça önemlidir. Çünkü Şinasi, "Batı şairlerinden yaptığı çevirileri ilk defa kitap olarak yayımlar: *Tercüme-i Manzume* (Enginün, 2010, s. 459). Ancak herkesin bildiği üzere bu yenileşme merakı Namık Kemal'in şiirinde çok daha güçlü bir şekilde etkisini hissettirir. Nitekim Tanpınar'a göre de Namık Kemal'in payı oldukça büyüktür:

Namık Kemal 48 yaşında, tam olgunluk devresinde, belki de yeni bir çalışma hamlesine gireceği sırada öldü. Fakat bu erken ölüme ve hele huzur içinde çalışmaya hiç imkân bulamamasına rağmen iki büyük iş yapmıştı. O öldüğü zaman memlekette iki şey vardı: Bir efkâr-ı umumiye ve bir edebiyat. Bunlardan birincisinde hissesi büyüktür; fakat ikincisi sadece onun himmetiyle olan bir şeydi. O, yaşadığı cemiyete kendi meseleleriyle meşgul olmayı öğretmişti (Tanpınar, 2010, s. 333).

Tanpınar tarafından yenileşmenin öncülerinden biri olarak görülen Namık Kemal ile birlikte Türk şiiri, hem biçim hem de içerik olarak ciddi bir değişim gösterir. Bu değişimin en ciddi iki örneği *Hürriyet Kasidesi* ve *Hilâl-i Osmani*'dir. Bu iki şiirde hem şiirin asli temlerinin yeni baştan yaratıldığı hem de biçim bağlamında önemli değişikliklere gidildiği görülür.

İlk bakışta daha çok Şinasi ve Namık Kemal odağında değişen/gelişen Türk şiirinin 1880'den sonra yeni bir sürece girdiği söylenebilir. Çünkü 1879 yılında kendine has duyuş tarzıyla, yaratıcı dehasıyla ve her zaman sanatkâraneliğin peşinde olan şair-i azam Abdülhak Hâmid'in *Sahra*'sı neşrolunur. *Sahra*'nın neşrolunmasıyla beraber Türk şiirinde ciddi bir kırılma hasıl olur. Mamafih Türk şiirinde Namık Kemal'in, Şinasi'nin ve hatta Ziya Paşa'nın birtakım girişimleri sayesinde ciddi bir yenileşme hareketinin ortaya çıktığı görülür, fakat özellikle Abdülhak Hâmid'in öncülüğünde Türk şiiri başka bir noktaya gelir. Namık Kemal'de daha çok hak, hürriyet ve özgürlük temleri bağlamında karşımıza çıkan Romantizm ve Romantik şiir Abdülhak Hâmid'le beraber başka bir kisveye bürünür. Abdülhak Hâmid'in sayesinde yıllardır Türk şiirinin içerisinde yer aldığı Divan şiiri geleneği büyük oranda kırılır. Çünkü Abdülhak Hâmid, *Sahra* ile beraber Divan şiirinin, o donuk ve yalnızca geleneğe bağlı kalınarak anlatılan cansız tabiat anlayışını bir kenara bırakır, bunun yerine tabiatı duymaya, hissetmeye ve ona adeta bir ruh üfleme başarı ki bu son derece yenilikçi bir tavidir.

Abdülhak Hâmid ile beraber Türk şiirinin yenileşmesinde büyük pay sahibi olan diğer bir isim ise Recaizâde Mahmud Ekrem'dir. Akyüz'ün de belirttiği gibi "Ekrem ile edebiyat sosyal hizmetten çıkarılarak kendi kendisinin hizmetine girer ve böylece sanat için sanat formülü rağbet görmeye başlar" (Akyüz, 2010, s. 49). Ancak şu belirtilmelidir ki Recaizâde Mahmud Ekrem'in yenilikçi tarafı şairliğinde değildir. Nitekim onun şiir kitapları tafsilatlı bir şekilde irdelendiğinde, bu kitapların içerisinde yer alan şiirlerin büyük oranda divan şiiri geleneğine bağlı olduğu görülür. Hatta çok eleştirdiği ve yerden yere vurduğu Muallim Naci bile *Ateşpâre* ve *Şerâre*'sinde yeni Türk şiirine hem biçim hem de içerik olarak Recaizâde Mahmud Ekrem'den daha büyük katkıda bulunur. Nitekim Kayahan Özgül de Muallim Naci hakkında yapmış olduğu çalışmasında bu mesele üzerinde durur:

Naci'nin şiirden beklediği yenilik ile Ekrem'in yaptığını düşündüğü yenilik arasında büyük farklar yoktur. Ayrıldıkları nokta, bu yeniliğe ulaşmak için kültürel benliğimizi terk etmemiz gerekip gerekmediği noktasındadır ve bu bahis, Naci'nin fedakarlık edemeyeceği kadar hassastır. Şu satırları kim yazmış olabilir?

(...) bir sözün 'şiir' nâmını alabilmesi edebiyatın ma'dûd olmasına tevakkuf eder, manzum olmasına değil. (...) Bir söz mensur olur da şiir olur. Bir söz manzum olur da şiir olmaz. Hâsılı, şiir hem nesir, hem nazım kisvesinde tecelli edebilir. (...) Öyle mevzun ve mukaffâ sözler var ki, şiir olmak şöyle dursun, bayağı edebiyattan dahi ma'dûd olamıyor. Bilâkis öyle mensur sözler var ki, nice manzûmâta fâik bulunuyor (Özgül, 2016, s. 70).

Yenileşme hususunda Recaizâde Mahmud Ekrem'in asıl mühim eseri *Talim-i Edebiyat*'tır. Çünkü Recaizâde Mahmud Ekrem, bu eseriyle beraber Batı'da karşılaşılan bir anlayış doğrultusunda yeni Türk şiirini kuramsal bir çerçeve içerisine oturtmayı başarır. Son olarak Recaizâde Mahmud Ekrem'in *Servet-i Fünûn* topluluğunun oluşmasındaki payının da yadsınmaması gerekir.

1885 yılından sonra ise daha çok ikinci hatta üçüncü sınıf şairlerin elinde Türk şiirinin gelişimini sürdürdüğü görülür. Bu şairler arasında Abdullah Cevdet, Abdülkerim Hadi, Abdülkerim Sabit, İsmail Hakkı, Mehmed Celâl, Mehmed Selahaddin, Mustafa Reşid, Menemenlizâde Mehmed Tahir, Nabizâde Nazım, Nigâr Hanım, Nureddin Ferruh, Tevfik Nevzâd gibi isimler sayılabilir. Bu isimler, şiirlerinde daha çok his mefhumunu ön plana çıkararak Türk şiirine santimentalist bir duyuş tarzı kazandırır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki bu adı geçen isimler çoğunlukla Abdülhak Hâmid, Recaizâde Mahmud Ekrem ve Muallim Naci etkisinde kalarak onları aşmayı başaramazlar. Bununla birlikte bu dönem şiirinde yani 1885-1896 yılları arasında Divan şiiri geleneğinin de devam ettirildiğini söylemek yerinde olur. Bu da yenileşmenin henüz bütün haşmetiyle Türk şiirinin damarlarında akmadığını göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Yeni Türk şiirinin bağımsızlığını ilan ettiği ve Divan şiiri geleneğine tam anlamıyla son verdiği tarih aralığı 1896-1901'dir Nitekim Kenan Akyüz'e göre de "Servet-i Fünun, Türk edebiyatını kesin olarak modernleştirmiş ve büyük bir hızla sonuç aldığı ilk edebi tür şiir olmuştur (Akyüz, 2010, s. 93). 1896 yılından sonra teşekkül eden Servet-i Fünun şiiri, başta Cenab Şahabeddin ve Tevfik Fikret olmak üzere Hüseyin Siret, İsmail Safa, Faik Ali, Celal Sahir gibi şairlerle beraber yenileşme hususunda önemli bir noktaya ulaşır. Özellikle 1885-1896 yılları arasında şiirler neşretmiş Ara Nesil sanatçıları tarafından benimsenen his mefhumu, Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in kalemlerinde çok daha ileri bir seviyeye gelir. Çünkü bu iki şair tarafından ele alınan bu mefhum, yalnızca içerik noktasında ele alınmaz ve bu mefhum doğrultusunda biçim ve içerik uyumu da göz önünde bulundurulur. Servet-i Fünun şiirinin Türk şiirinde yapmış olduğu yenilik de tam olarak bu noktada gizlidir. Dönem şairleri sayesinde, şiirlerin içeriği, nazım şekli, vezni ve en nihayetinde şiir dili tek bir ses haline getirilir. Böylece Türk şiirinde parça güzelliği yerine bütün güzelliği önem kazanır.

Son olarak Türk şiirinin tam dört aşamada modernleşmeyi başardığı söylenebilir. Tanzimat I. Nesil sanatçıları olarak bilinen Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa şiiri daha çok içerik olarak değiştirmeyi başarırlar. Tanzimat II. Nesil sanatçıları olarak bilinen Recai Zade Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hâmid ise şiiri hem içerik hem de biçim olarak değiştirmeye çalışırlar. Ara Nesil sanatçıları ise her ne kadar his mefhumunu ön plana çıkarmış ve yeni şekil denemelerine de girişmiş olsalar da ortaya ciddi bir yenilik koyamazlar. Ancak Servet-i Fünun şiirinin baş aktörleri Cenab Şahabeddin ve Tevfik Fikret modern Türk şiirinin güneşi olmayı başarırlar ve arkalarından gelecek olan Fecr-i Aticileri, Ahmet Haşim'i ve Yahya Kemal'i büyük oranda etkilerler.

1. Öznenin Nesneyi ve Ötesini Kavrama Telaşu: Cenab Şahabeddin'in Şiirlerinde İdeale Yöneliş

Cenab Şahabeddin 1887 yılında neşrettiği *Tamat*'ta daha çok eski şiir geleneğine bağlı kaldığı şiirlerini toplar. Bunun dışında şairin kendi çabası doğrultusunda oluşturduğu bir şiir kitabı yoktur. Ancak şairin yıllara göre derlenen şiirlerine bakıldığında onun estetik tavrını gözler önüne seren şiirleri arasında 1896-1902 yılları arasında, daha çok Servet-i Fünun şiir estetiği dahilinde neşrettiği şiirleri dikkati çeker. Çünkü Cenab Şahabeddin bu yıllar arasında hem yayımlamış olduğu eleştiri yazılarında hem de şiirlerinde nasıl bir estetik tavır içerisinde olduğunu ortaya koyar. Bu çalışmada, şairin bu dönemde yayımlamış olduğu şiirlerinden hareketle estetik tavrı belirlenmeye çalışılacaktır.

Grekçe "aisthesis" sözcüğünden gelen estetik sözcüğü, "duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi "aisthanesthai" sözcüğü de duyu ile algılamak anlamına gelir" (Tunalı, 2002, s. 13).

Daha çok duyu ile algılamak anlamına gelen estetik mefhumu, daha çok duyum ve duyulur algı üzerine kurulur ve şekillenir. Bu noktada Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde de duyum ve duyulur algının peşine düşmek yerinde olur. Ancak Cenab Şahabeddin'in şiirlerini ele almadan önce estetik kavramı üzerinde durulacaktır.

Bugünkü anlamıyla estetik, ilk olarak A. Baumgarten tarafından ortaya atılır ve kabul görür. Bu bağlamda Baumgarten'ın 1750-1758 yılları arasında neşrettiği *Aesthetica* adlı eser önemlidir. Eserde Baumgarten, bilhassa duyu bilgisi üzerinde durur ve böylece estetik bilimini meydana getirir. Ona göre estetik, duysal bilginin bilimidir (Tunalı, 2002, s. 14). Duyusal bilginin temeli olarak tanımlanan estetik, açık olmayı ele alır ve en nihayetinde mantık biliminde olduğu gibi hakikate ulaşmaya çalışır. Bunu yaparken de haz ve güzellik mefhumlarını ön plana çıkarır. Bu noktada estetik biliminin temelinde yer alan Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* isimli eseri son derece önemlidir. Çünkü Kant, bu eserinde estetik kavramının temelini yani güzelliği ve beğeni yargısını ele alır. Ona göre güzel, hoş ve iyi birbirinden farklı mefhumlardır. Ona göre hoşlanma çıkar ile bağlantılıdır. Bir insana doyum verene hoş, yalnızca haz verene, değerli olana iyi denir. Güzeli beğenme ise çıkarsız ve özgür olan tek hoşlanmadır. Bu tarz bir hoşlanma ne duyumların ne usun çıkarına hizmet eder. Bu görüşlerine istinaden Kant, beğeniye şu şekilde tanımlar: “beğeni bir nesneyi ya da bir tasarım türünü hiçbir çıkar olmaksızın bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine güzel denir” (Kant, 2016, s. 45). Bu durumda güzel olan evrensel bir noktaya taşınmış olur ki Kant'a göre de güzellik evrenseldir.

Güzele ulaşma ve en nihayetinde estetik doyum elde etme meselesi estetik biliminin temelinde yer alan duysal algıya dayanır. Bu bağlamda bilgi teorisinin önemini de yadsımamak gerekir. Çünkü bilgi ister estetik, ister mantık, isterse bilim alanında olsun en nihayetinde iki ögeye sahiptir: Bilen (İnsan) ve Bilinebilen Şey. Bunlardan ilkinde özne ve ikincisine ise nesne denir (Mengüşoğlu, 2014, s. 56). Hem estetik hem de bilgi teorisi özne ve nesne arasında yer alan bilgi aktı üzerinde durur ve tartışılır. Ayrıldıkları nokta ise güzel ve hakikat meselesidir. Çünkü estetik güzel olanın peşindeyken bilgi teorisi hakikatin peşinde koşar. Bu yüzden de bilgi teorisinin amacı değişmeyen ve kesinliği bilinmeyen bilgiye ulaşmaya çalışırken estetik büyük oranda bir bireysellik taşır ki sanatın temeli de bu bireyselliğe dayanır. Çünkü sanat genel kavramlara dayanmanın peşinde değildir, o her zaman biricik olanı arar. Bundan dolayıdır ki sanatta yaratma kavramı son derece önemlidir. Bu bağlamda sanatçıların birer yaratıcı olduklarını söylemek mümkündür ki yüzyıllardır hem dünya edebiyatlarında hem de Türk edebiyatında özellikle şair yaratıcı olmakla övünür:

“Ehl olan kadrin bilür ben cevherüm medheylemem

Âlemün sermâye-i deryâ vü kânîdür sözüm”

Nef’î’nin “sözüm” redifli kasidesinin dördüncü beytinde de bu durum açıkça görülür. Şair, şiirini, hatta kendisini bir cevher olarak görür. Bu cevherin sözü de bütün alemin, denizlerin ve madenlerin sermâyesi/yaratıcısıdır. Yüzyıllardır süregelen yaratıcı deha meselesinin en nihayetinde estetik bağlamında da önemli bir yere haiz olduğu açıktır. Kant’ın da belirttiği gibi deha yetenektir ve sanata kural verir. Güzel sanat da bu dehanın bir ürünüdür (Kant, 2016, s. 119).

Yaratıcı dehanın, güzel olana nasıl ulaşacağı ve bunu nasıl biricik sanat yapıtı haline getireceği de önemli bir husustur. Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi estetik, en nihayetinde gelir ve duysal algıya sırtını dayar. Nitekim Platon’a göre sanat, duysal bir bilgidir ve taklide dayanmaktadır. Ancak Platon’a göre sanat, insanı hakikate götürmez. Bununla birlikte unutmamak gerekir ki estetiğin amacı kişiyi hakikate götürmek değildir. Bu bağlamda estetik, hakikatten neredeyse hiç bahsetmez. Çünkü estetik, akıl gibi doğrunun ve yanlışın peşinde değil güzel ve çirkin olanın peşindedir. Ancak estetiğin tam anlamıyla hakikatten yoksun olduğunu söylemek de doğru değildir. Nitekim 18. Yüzyıldan sonra Batı’da duyuma dayanan bilgi önem kazanır ve insanın bilgi edinme sürecinde duyuların önemi kabul edilir. Örneğin Berkeley’e göre bir ideanın varoluşu onun algılanmasına dayanır. Bu algılama süreci ise duyulara dayanır:

Gelin görün ki benim düşünme ya da imgeleme gücüm gerçek varoluş ya da algı olanağının ötesine geçmez. Dolayısıyla bir şeyi bu şeyin gerçek duyumu olmaksızın görmem ya da duyumsamam olanaksız olduğu gibi duyulur bir şeyi ya da nesneyi düşüncemde onun duyumu ya da algısından ayrı olarak kavramam da olanaksız (Berkeley, 2015, s. 49).

Duyum, insanın yalnızca güzel olana ulaşmasında değil hakikate ulaşmasında da etkin bir araçtır. Protagoras’a göre de bilginin tek kaynağı duyumdur ve bu yüzden de insan her şeyin ölçüsüdür. Ancak unutulmamalıdır ki duyulur algı yalnızca var olanı bildirebilir, ama başka bir kavrama yoluyla özne, var olanın arkasına ulaşabilir. Bu noktada algı ve düşünme arasındaki fark ortaya çıkar. Algıyla real olan kavranıldığına göre real olanın arkasında yer alan irreal olan şeyleri kavramak için ise düşünmeye ihtiyaç vardır. Çünkü düşünme algı gibi ne zamana ne de mekâna bağlıdır. Düşünme, bütün varlık alanlarına ulaşabilir (Mengüşoğlu, 2014, s. 71). O halde insan/özne önce duyuları aracılığıyla algılar ve ardından düşünme yoluyla real olanın ötesine ulaşır. Bu sebepten ötürü de duysal algı son derece önemlidir. Ancak duysal algı ve düşünme arasındaki ayrım pek çok filozof tarafından farklı biçimlerde ele alınmıştır. Örneğin Schiller *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* isimli eserinde iki içgüdüden bahseder:

Duyusal ve biçimsel içgüdü. Ona göre duyusal içgüdü, dünya ile mümkün olduğu kadar ilişkiler kurmakla yükümlüyken, biçimsel içgüdü ise aklın çalışmasını mümkün olduğu kadar yoğunlaştırmakla yükümlüdür. Güzellik ise bu iki içgüdünün bir arada bulunduğu oyun içgüdüsünden meydana gelir. “Çünkü insan ancak güzel bir şey karşısında bulunduğu vakit insanlığının tam sezgisine erecek, kendisini tüm olarak insan hissedecektir” (Yetkin, 2007, s. 80). Bu da ancak güzelliğin etkisiyle mümkün olabilmektedir. Çünkü güzellik, insanın bu iki içgüdüsünü bir araya getirir.

Hegel de Schiller’de olduğu gibi bu mesele üzerinde durur. Ancak Hegel de salt bir düşünmeden bahsetmez. Onun için önemli olan dış dünyanın, tin ile uyum içerisinde sunulmasıdır. Sanat güzelliği de bu noktada önem kazanır. Hegel’e göre kendisini duyuya, sezgiye ve hayal gücüne sunan sanatın farklı bir alanı vardır. Bu yüzden de bilimsel düşünmeden daha fazlasını gerektirir. Bu noktada Hegel, sanat güzelliğinin tinden doğmuş yeni bir güzellik olduğunu savunur. Ona göre “sanat ve sanat eserleri, tinden doğmakla ve tin tarafından yaratılmış olmakla, bizzat tinsel bir türdendirler, ama yine de onların sunumları bir duyusal görünüme bürünür ve duyusal olanı tiple kaplar” (Hegel, 2012, s. 13). Yaratıcılık bağlamında tini ön plana çıkaran Hegel de en nihayetinde estetik biliminin temelini oluşturan duyumu ele alır ve onu farklı bir noktaya getirir. Onun için duyum, güzel olanı meydana getirmekte bir araçtır.

Bütün bu süreçler sonunda estetik tavrın bir noktaya ulaşması gerekmektedir ki o da estetik hazdır. “Çünkü her estetik tavır almaya bir duygusal eşlik eder ve estetik tavır, sonunda bir duyguda çözümlenir” (Tunalı, 2002, s. 37). Bu durum Aristoteles’in yüzyıllar önce açıkladığı katharsis kavramıdır. İnsan/özne katharsisi yaşadığı, tattığı vakit estetik doyuma, estetik hazza ulaşmış olur. Bu yüzden de bir sanat yapıtında duygu ve duygusal son derece önemlidir. Çünkü insan/özne bu sayede kendi ruhsal yaşamına uzanır, adeta kendisiyle hesaplaşır ve karşılaştığı durumla özdeşleşir. Böylece de estetik haz elde edilmiş olur.

Cenab Şahabeddin’in zirve şahsiyetlerinden biri olduğu Servet-i Fünun dönemi şiirinde de estetik, etraflıca tartışılmış bir konudur. Örneğin Hüseyin Cahid’e göre sanat eserini tabiatın farklı kılan şey mizaç ve dehadır. Sanatın güzelliğini doğanın güzelliğinden ayırt etmek için bir sanatçının yaratıcı dehaya ihtiyacı vardır (Akay, 1998, s. 186). Bu bakımdan Hüseyin Cahid’in estetik hususunda Kant gibi düşündüğü söylenebilir ki bu düşünce Servet-i Fünun şiir estetiğinin temelini oluşturur. Nitekim Cenab Şahabeddin’e göre güzelliğin gayesi “mehâsin-i san’at”a erişmektir. Pekiyi “mehâsin-i san’at”a nasıl erişilecektir? Bu noktada sürekli söylenen sanat, sanat içindir anlayışı ön plana çıkar. Cenab Şahabeddin’e göre “sal-i edebide: edebiyattan maksad yalnızca edebiyattır” (Cenab Şahabeddin, 1897, s. 259). Bu sebeptendir ki bütün Servet-

i Fünûn şairlerinde asıl gaye edebiyatın kendisidir. Onlar ancak bu şekilde “hüsn-i tabiattan” bir “hüsn-i sanat” çıkabileceğine inanırlar. Bu da yukarıda üzerinde durduğumuz duyuma dayalı bilgi vasıtasıyla mümkündür.

Cenab Şahabeddin’in şiirlerinin bu estetik tavır doğrultusunda kaleme alındığı görülür. Bu bağlamda ilk olarak 1896 yılında *Mektep* mecmuasında *Mecrûh-ı Müebbed* ser-levhasıyla neşrolunmuş bir şiir ele alınacaktır. Çünkü bu şiirde şair kendisi ve doğadaki bir canlı arasında özdeşim kurar:

Ağlarım tasvîr ederken hâlini ol tâirin;
Çünkü arz üstünde feryâd eyleyen her şâirin
Tercümân-ı ruhudur ol mürğ-ı mecrûhü'l-cenâh (s. 117).

Bu şiirde üzerinde durulması gereken ilk kelimelerden biri “tasvîr”dir. Çünkü Cenab Şahabeddin bu kanadı kırık kuşu tasvir ederken iki duyudan yararlanır: görme ve işitme. Görme ve işitme duyuları estetik anlamda duyumun temelini oluştururlar. Cenab Şahabeddin de kuşu tasvir ederken/duyumsarken mezarlıkta kanadı kırık bir şekilde dolaşan ve bir yandan da inleyen bir kuşu duyumsar. Çünkü bu zavallı kuş bütün şairlerin ruhlarının tercümanıdır. Burada şairin asıl gayesi kuşu duyumsamak değildir. Kuş üzerinden iç duyum yoluyla kendini duyumsamak, düşünmek ve en nihayetinde kavramaktır. Bu noktada Cenab Şahabeddin’in şiir estetiği ortaya çıkar. Nitekim Şairin “Şiir Nedir?” başlıklı makalesinde de belirttiği gibi şiirin temelinde tahayyül vardır. Ancak her tahayyül edilen şey şiir değildir. Çünkü “şiirin verdiği tahayyülde hususi bir his, hususi bir heyecan mündemic bulunur, bir heyecan-ı nâfiz ki vicdânımızı güyâ teşhîn eder, bir âh ile bir nidâ-yı manidâr ile sînemizde hurûşân olur” (Cenab Şahabeddin, 1909, s. 211). Şair için hususi bir heyecan oluşturan ve bu yüzden güzel olan bu manzara aslında her şair için güzeldir. Bu da bu manzarayı bir nevi Kant estetiğine yaklaştırmış olur. Çünkü Kant’a göre güzel, bir kişiyle sınırlı değil, evrensel bir olgudur.

Cenab Şahabeddin’le başlayan ve Türk şiirinde Ahmet Haşim’le devam eden bu duyuş tarzını, şairin daha çok tabiat temini ele aldığı şiirlerinde görmek mümkündür. Şairin tabiat temini ele alarak yazmış olduğu şiirleri şunlardır: *Berg-i Hazân* (1896), *Bârân-ı Bahâr* (1896), *Nevrûz* (1896), *Leyâl-i Zâhire* (1896), *Âb u Ziyâ* (1896), *Son Arzu* (1896), *Riyâh-ı Leyâl* (1896), *Tuhfe-i Rebi* (1896), *Bir Sâniye Mes’ûd* (1896), *Nisfî’l Leyl* (1896), *Terâne-i Mehtab* (1896), *Makdem-i Yâr* (1896), *Hayal-i Râiyâne* (1896), *Mâh-ı Nisfî’l-Leyl* (1896), *Elhân-ı Hazân* (1896), *Levha-i Tahayyül* (1897), *Ba’del-Gurûb* (1897), *Riyâh-ı Mesâ* (1897), *Deniz Kenarında* (1897), *Temâşâ-yı Leyâl* (1897), *Temâşâ-yı Hazân* (1897), *Elhân-ı Şitâ* (1897), *Yakazât-ı Leyliyye* (1897), *Kaval Sesi* (1902).

Şiirlerin başlıklarına bakıldığında Cenab Şahabeddin'in tercihlerinin belli olduğu görülebilir. O, daha çok sonbahar ve kış mevsimi ve zaman olarak ise gece vaktini tercih etmiştir. Bu durum *Terâne-i Mehtâb* isimli şiirde görülür:

Artık uyan ey mâh
 Ey mâh-ı tegâfûl,
 Zîrâ geçiyor, âh!
 Sâât-ı tahayyül!
 (...)
 Artık uyu ey mâh
 Ey mâh-ı kemâlât,
 Etti güzer, eyvah!
 Sâât-i mülâkât! (s. 140).

Şair bu şiirinde açıkça gece vaktini ve ay ışığını tercih ettiğini söyler. Çünkü ona göre bir şeyin güzelliği ancak ruhumuza vereceği tatlı his ile anlaşılacaktır (Akay, 1998, s.193). Şaire göre bu tatlı his ancak bu zamanlarda ortaya çıkar. Bu da Cenab Şahabeddin'in mizacının ve yaratıcı dehasının şiirini nasıl şekillendirdiğini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Yukarıda başlıkları zikredilen şiirlerinde Cenab Şahabeddin, tabiatı bilhassa görme ve işitme duyularıyla duyumsar. Cenab Şahabeddin'den önceki şairler doğayı, daha çok bir ilah olarak ele alırlar ve doğa aracılığıyla Tanrı'ya ulaşmaya çalışırlar ya da bu şairler bir kaçış olarak doğayı kullanırlar ve doğada mutlu olmayı tercih ederler. Bu temayül Abdülhak Hâmid'in *Sahra'sı*yla (1879) başlamış ve Mehmed Celâl, Nigâr Hanım, Menemenlizâde Mehmed Tahir, Nabizâde Nazım gibi şairlerce devam ettirilir. Bu yüzden bu şairlerin asıl gayesi doğayı duyumsamak değildir. Cenab Şahabeddin ise doğayı duyumsamayı ve onun arkasındaki gizi sezmeye çalışır ki bu son derece modern bir tavidir. Hegel'in de belirtmiş olduğu gibi "sanat güzelliği kendisini duyuya, duyguya, sezgiye ve hayalgücüne sunar" (Hegel, 2012, s. 5). Örneğin *Bârân-ı Bahâr*'da:

Karlar nerede?... Sanki hayâlât idi, gitti!
 Kaldı yine arzın buruşuk sinesi uryân!
 Bir nâr-ı hakikat gibi tûfân-ı bahârân
 Karlar dediğim sâf-ı hayâlâtı eritti! (s. 118).

Aslında şairin gayesi kış mevsiminde doğanın aldığı hali ya da baharın gelmesiyle beraber karların erimiş olduğunu anlatmak değildir. Çünkü şair karları hayallere, hüyalara benzetir. Bu hüyalara/karlar kalktığı vakit gerçekler bir "nâr-ı hakikat" gibi ortaya çıkar. Ancak her şeye rağmen şair, hakikati hüyalarda aramayı tercih eder. Yani real dünyadan irreal

dünyaya ulaşmanın peşindedir. Cenab Şahabeddin, doğayı, bilhassa da sonbahar ve kış mevsimlerini kullanarak hayali bir mekâna dönüştürerek idealize etmiştir:

Geçen zamanlarımın baygın iştiâlâtı
Semâda ağlayan akşam ile nümâyândır;
Hayâle muhtır-ı telh-âb cûy-ı nisyândır
Demâdem ezminenin böyle istihâlâtı (s. 124).

Cenab Şahabeddin'in doğayı duyumsayarak algıladığı zaman açıkça görülür. Bu şiirde anlattığı akşam aslında çok kısa bir zamana tekabül eder. Aslında Cenab Şahabeddin görme ve işitme duyularını kullanarak doğayı ele alır ve bu bakımdan hem izlenimci hem de sembolist şiirin Türk şiirinde temelini atmış gibidir. Bu yüzden onun şiirlerinde doğa, bir dekordan çok daha fazlasıdır. Örneğin *Ab u Ziyâ*'da şair akşam vakti suya yansıyan ay ışığını anlatır:

O zaman ki ederdi aks-i kamer
Suda tarh-ı riyâz-ı berf ü semen,
O zaman ki gelirdi her yerde
Nağme-i âb ile beyâz seher, (s. 127).

Cenab Şahabeddin bu şiirde de yoğun olarak işitme ve görme duyularını kullanır. Çünkü Cenab Şahabeddin, her daim doğayı dinler, seyrederek ve ondan bir anlam çıkarmaya çalışır. Kimi zaman suyun derinlerine akseden ışık, tatlı bir çağılı ile onun kulağına gelir. O vakit su içine dalan ay ışığı ağlamaya başlar. Burada da şair, yine doğayla özdeşim kurar. Tıpkı suyun içine dalan ışık gibi şair, gece vakti karanlıklara boğulmuş bir deniz gibi olan iç dünyasına dalar ve orada karşılaştığı hüzne ve kedere boğulur. Bu anlatım, doğanın şiire dönüştürülmesi ve yaratıcı dehanın ortaya çıkışıdır.

Riyâh-ı Leyâl ise şairin doğayı, bir saz gibi ele aldığı şiirleri arasındadır. *Riyâh-ı Leyâl*, gece vakti esmeye başlayan rüzgârın sesi üzerine inşa edilmiştir. Bu bağlamda şair durmadan doğayı dinler. *Riyâh-ı Leyâl* güvercinlerin terennümlerini şairin kulağına götürür. O vakit cihanda esmeye başlayan bir rüzgâr, sevinç dolu hülyaları ortadan kaldırır ve sanki elinde inleyen bir “nây-ı zümürüd”e dönüşür. Cenab Şahabeddin'in peşinde olduğu irreal dünya burada da ortaya çıkar. Şiirde “nây-ı zümürüd” terkipleriyle alışılmış terkiplerin dışına çıkıldığı görülür, ama şairin bunu yapmaktaki amacı sıradan bir söz oyunundan çok daha fazlasıdır. O, yaratıcı dehanın farkında ve gerçeğin ötesini anlatmak için yeni bir şiir dili meydana getirmeye çalışır. Bu açıdan yüzyıllardır edebiyatımızda kullanılan ney mazmununu kullanır ve bu mazmunu yeniden tasarlar. Divan edebiyatı dahilinde ney, ilahi aşkla ilintilidir. Rivayete göre Hz. Muhammed, İlahi aşk sırrını Hz. Ali'ye söyler, fakat bu yükün altında ezilen Hz. Ali, Medine dışında yer alan bir kuyuya gider ve bu sırrı kuyuya anlatır. Bunun üzerine kuyu, bu sır

ile coşar ve kuyunun etrafı su ile kaplanır. Hemen ardından da kamışlar yetişmeye başlar. Bir çoban da bu kamışı belirli yerlerinden keserek neyi meydana getirir ve bu yüzden de ney sesi kalplere coşku ve heyecan verir (Pala, 2011, s. 358). Cenab Şahabeddin ise ney mazmununun hem divan edebiyatındaki kullanımından yararlanır hem de bu kullanımın dışına çıkarak modern bir söyleyiş geliştirmeyi başarır. Bu yüzden de şair, çimenleri şekil olarak neye, rüzgâr esintisiyle çimenlerden gelen sesi ise neyin sesine benzetir. Çünkü şair için gece, sıradan bir vakit değildir:

Ondan bana sen gizlice bir ses,
 Ey bâd-ı peyem-res,
 Ol dem getir ondan bana sen gizlice bir ses;
 Ol dem götür, ey bâd-ı şebân-gâh,
 Benden ona bir âh (s. 132).

Şair için gece vakti ve o vakitlerde esen rüzgâr sırlarla doludur. Bu yüzden de “s” sesi şiirin tamamında altmış bir defa tekrar edilir. Bu da bilinçli bir tercihtir, çünkü “s” sesi aracılığıyla gecenin sessizliği içerisinde ilerleyen rüzgâr imajı okurun zihninde canlandırılmış olur. Fakat bu imaj yalnızca geceyi ve esen rüzgârı ifade etmez. Gece vakti çıkan rüzgâr şaire başka bir âlemde haber getirdiği gibi şairden de başka bir âleme haber götürür. Bu sebepten ötürü şiirin tamamı işitme duyusu üzerine kurulur ve bu duyu aracılığıyla şair, güzel olana, ideal olana ulaşmaya çalışır ve gecenin sessizliğindeki sese gark olur.

Tuhfe-i Rebiî ise şairin tıpkı *Âb u Ziyâ*'da olduğu gibi bir an içinde doğayı tasvir ettiği şiirlerindedir. Yine gece vakti şair, önce sonsuz gökyüzüne bakar ve gökyüzünün bütün dünyaya hayat verdiği sonucuna ulaşır. Ardından yeryüzüne döner ve gökyüzünü bir havuz üzerinden seyretmeye başlar:

Şimdi bir havz-ı müzehherden nişândır kâinât
 Kim o havz üstünde titrer en mu'anber bir hevâ! (s. 134).

Cenab Şehabeddin'in o alışılmış, fakat kendine özgü duyumsama eylemi bu şiirde de açıkça görülür. Şair yine doğayı seyre dalar ve izlenimci şairler gibi doğayı adeta bir tabloya çevirir. Aslında şairin o havuz üzerinde çiçeklenmiş olarak gördüğü şey yıldızlar, o kokulu hava ise suyu titreten rüzgardır. Mamafih Cenab Şahabeddin'in güzellik anlayışı da bu noktada gizlidir. Şair, her yerde önce şiiri görür, sonra duyumsar ve en nihayetinde yaratır. Bu yüzden onun şiirinin kaynağı real/görülür dünyadır, ama şair bu real/görülür dünyadan irreal/görünmeyen dünyaya uzanmaya çalışır. Bu yüzden de onun şiirleri salt imge üzerine kurulmuştur. Örneğin *Deniz Kenarında* isimli şiirde:

Denizin şûh u şen dehânında
 Şûh u şen ihtizâz eder kelimât:
 Gecenin ka'r-ı âsümânında
 Sanırım söyleşir hayât ü memat (s. 173).

Şair, yine gece vakti doğayı seyre dalar ve denizin şuh ve şen bir ağzı olduğunu tahayyül eder. Bu ağızdan, gecenin karanlığında hayat ve ölümün söyleştiği işitilir. Aslında Cenab Şahabeddin'in de anlatmak istediği bu arada kalmışlıktır. Bu yüzden de onun şiirlerinde hep bir ideale yönelik söz konusudur ve bu yönelik bağlamında tabiat onun şiirlerinin en önemli muhayyile kaynağıdır.

Son olarak şairin *Makdem-i Yâr* isimli şiirinde, ideali arayış meselesi çok daha net bir şekilde görülür. *Makdem-i Yâr*, Cenab Şahabeddin'in duyuş tarzını, estetik tavrını ve tabiatı nasıl ve ne şekilde idealize ettiğini göstermesi bakımından oldukça dikkat çekicidir. Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi Cenab Şahabeddin için tabiat, şiire dönüştürülecek bir nesnedir ve bu yüzden şair sürekli doğayı kendi benliği doğrultusunda duyumsamayı tercih eder ki bu da onu yaratıcı özne haline getirir. Kant'ın da belirttiği gibi güzeldeki haz, salt derin düşünmenin hazzıdır ve bu haz bir nesnenin sezgi yetisi olarak imgelem yetisi yoluyla sıradan ayırmsanışına eşlik eder (Kant, 2016, s. 108). Cenab Şahabeddin'in de doğayı duyumsaması ve bu duyumsamayı şiirselleştirmesi bakımından Kant'ın estetiğine yaklaştığı söylenebilir. Örneğin:

Düşmüştü siyeh-berg-i şebe şebnem-i sîmîn;
 Şebnem gibi titrerdi kamer leyl üzerinde;
 Bir şeb-pere-i hufte, bir âhû-yı çerende
 Vermişti bu nüzhet-gehe bir vahşet-i nermîn... (s. 141).

Bu noktada şair gümüş renginde bir çiğ tanesinin gecenin siyah yaprağı üzerinde olduğunu ve ayın ise tıpkı bu çiğ tanesi gibi gecenin üzerinde titreştiğini söyler. Bu anlatım şairin sembolik bir anlatıma başvurduğunu ortaya koyar. Çünkü gecenin aşırı karanlığından dolayı yaprak adeta siyah renge bürünür, üzerindeki çiğ tanesi ise ay ışığının üzerine vurmasıyla titreşir. Ay da gece üzerinde tıpkı bu şebnem gibi belki de zaman zaman bulutların arkasında kalarak titreyişi andıran bir görüntü oluşturur. Bununla beraber bu tablo içerisinde uykuya dalmış bir yarasa ve otlamakta olan bir ceylan yerini alır ve böylece bu “nüzhet-gehe” bir “vahşet-i nermîn” verilmiş olur. Böylece şair, doğanın güzelliğiyle beraber yüceliğini de vurgulamış olur. Kabul etmek gerekir ki doğa, her şeye rağmen yüce ve onu algılamakta sınırlı olan insan için korkutucudur. Kant'a göre korkan biri doğanın yücesi üzerinde yargıda bulunamaz. Çünkü kişi ürktüğü nesnenin görüntüsünden kaçır. Ancak kişi güvendenyse, korktuğu şeyin kendisine bir zarar veremeyeceğinin farkındaysa doğanın görüntüsü ona çekici

gelmeye başlar ve böylece kişi doğanın yüceliğinin farkına varır. Kant bu farkındalığı şöyle açıklar:

Öyleyse doğaya burada yüce denmesinin biricik nedeni imgelem yetisini öyle durumların bir sergilenişine yükseltmesidir ki, bunlarda anlığın kendi belirleniminin asıl yüceliğini, giderek doğanın bile üzerinde olmak üzere, duyumsayabilmesi sağlanır (Kant, 2016, s. 85).

Cenab Şahabeddin de doğanın yüceliğinin farkına varır ve doğayı bir nüzhet-geh olarak dile getirir. Bununla birlikte şair, doğanın korkutucu görüntüsüne rağmen onu, “vahşet-i nermîn” olarak niteler, bu korkunç görüntüyü sezgi yoluyla duyumsar ve sembolik bir anlatım vasıtasıyla estetize etmeyi başarır.

2. Öteyi Duymak, Dinlemek: Cenab Şahabeddin’in Şiirlerinde İhtizazât-ı Musiki

Cenab Şahabeddin’in şiir anlayışında duyumsamanın ne denli önemli olduğu üzerinde durulmuş ve tabiat temini ele aldığı şiirlerde bu duyumsama ediminin ne şekilde estetize edildiği ve sezgi yoluyla ideala ulaşılmaya çalışıldığı belirtilmiştir. Bununla beraber, pek çok kişi tarafından takdir edilen ve Cenab Şahabeddin’in şiirlerinde görülen diğer bir önemli husus ise musikidir. Cenab Şahabeddin’in bu denli musikiyi önemsemesi ve şiiri musikiye çevirmesinin sebebi yalnızca Fransız sembolizminden bir esinlenme değildir. Cenab Şahabeddin Avrupa seyahati sırasında Fransız edebiyatı, özellikle sembolizm hakkında bilgi sahibi olur ve Alman müzisyen Wagner’den etkilenir. Şair bunu şöyle dile getirir:

Edebiyat-ı Fransevîyenin mevadd-ı lâfziyesine Wagner’in zemzeme-i dehası bir piş-aheng-i teşvik olmuştur. Wagner neşâid-i kalbiyenin en rakiklerini ihtizazat-ı musikiye ile ihsas ve ifade ettiği gibi, Fransız üdebâ-yı cedidesi de elfâzın medlûlât-ı lûgviyesiyle anlatılamayacak olan şeyleri aheng-i beyan ile gûş-ı ruha isma etmek istiyorlar. Bunların üstadlarından olan Paul Verlaine bir kıt’asında: ‘Ahenk, yine ahenk, daima ahenk... Her şiirin bir ruh-ı sazendeden eşfak ve semâvata yükselen bir şey-i Perran gibi naneleri, kekikleri koklayarak zemzeme-saz olan bâd-ı seher gibi olmalıdır’ diyor (Cenab Şahabeddin, 1896, s. 162-163).

Cenab Şahabeddin için şiirde ahenk son derece önemlidir. Mamafih Kaplan da bu mesele üzerinde durur. Ona göre Cenab Şahabeddin için varlık, “yaşanan bir şey olmaktan ziyade seyredilen ve işitilen bir şeydir” (Kaplan, 2009, s. 356). Ancak yukarıda da üzerinde durulduğu gibi onun şiirlerinde ahenk yalnızca bir vasıta ve şairin deyiş sanatına haizdir. Deyiş sanatı sözüyle burada Nietzsche’ye gönderme yapılmış olunur. Nitekim Nietzsche’ye göre deyiş sanatı, “bir durumu, bir duygusal gerilimi imlerle, bu imlerin temposuyla başkalarına bildirmek”tir. (Nietzsche, 2014, s. 47). Cenab Şahabeddin de şiirlerinde musikiyi şiirinin bir

parçası olarak kullanır ve bir durumu, bir duygusal gerilimi imlerle okuruna iletmeye çalışır. Bu yüzden de onun şiirlerinde musiki son derece önemlidir, ama asla asıl gaye değildir. Cenab Şahabeddin için bütün varlık dünyası gibi musiki de şiirin yalnızca nesnesi konumundadır.

Cenab Şahabeddin'in musikiyi ön plana çıkardığı şiirleri arasında şunlar sayılabilir: *Âb u Ziyâ* (1896), *Riyâh-ı Leyâl* (1896), *Terâne-i Mehtâb* (1896), *Elhân-ı Nâlân* (1896), *Mülhime-i Eş'ârıma* (1896), *Elhân-ı Hazân* (1896), *Seni Dinlerken* (1897), *Riyâh-ı İlâm* (1897), *Temâşâ-yı Leyâl* (1897), *Temâşâ-yı Hazân* (1897), *Elhân-ı Şitâ* (1897), *Yakazât-ı Leyliyye* (1897).

Yukarıda da üzerinde durulmuş olan şiirlerden biri olan *Âb u Ziyâ*'da şair, açık bir şekilde görme duyusunun yanına işitme duyusunu da koyar ve böylece doğayı estetize etmiş olur:

Görülen bir ziyâ-yı şüste-likâ
Duyulan tatlı bir çağıldı idi:
Sanki ağlardı âb içinde ziyâ! (s. 128).

Bu şiirde şair, ışıkla yıkanmış bir yüz görür ve hemen ardından da tatlı bir çağıldı duyar. Aslında şairin ışıkla yıkanmış yüzden kastı ayın su üzerine yansımalarıdır. Nitekim ay, su üzerine yansır ve su üzerinde sevgilinin yüzü gibi ağlar bir hal alır. Böylece Cenab Şahabeddin, bir durumu, bir duyguyu imler vasıtasıyla iletmış olur. Bunu yaparken de görme ve işitme duyularının imkanlarından yararlanır ve buna müteakip kendi duyuş tarzını ortaya koyar.

Riyâh-ı Leyâl'de de musiki ön plandadır. Şiir hem biçim hem de içerik olarak musikiye gark edilir. Şair, bu şiirde sürekli bir haber beklemekte ve haber gönderme telaşındadır. Ama haber kime gönderilecek veya şair kimden haber beklemektedir? Bu noktada şair şu dizeleri zikreder:

Bir ninni ile rûh-ı leyâli uyutursun;
Ervâha eder dâvet o ninni
Bir hâb-ı mugannî
Bir hâb-ı mugannî ile ruhu avutursun;
Bir hâb-ı mugannîde gönüller
Rü'yaları dinler!
Ey bâd-ı muganni ki hadâikte verirsin
Her nağmeye, her sâza muâdil
Yapraklara bir dil (s. 132).

Şair, gecelerin ruhunun bir ninni ile uyutulduğunu ve bu ninninin “ervâha” yani real olandan irreal olana davet ettiğini söyler. Bu noktada Cenab Şahabeddin'in musikiyi şiirlerinde kullanmasının ayırıcı noktası da ortaya çıkmış olur. Çünkü şair, bir “hâb-ı mugannî”den

bahseder ve gönüllerin dahi bu “hâb-ı mugannî” içerisinde olup rüyaları dinlediğini söyler. Elbette bu “hâb-ı mugannî” rüzgârın sesidir ve nitekim yapraklara da bir gönül bahşeder. Fakat şair rüya mefhumunu kullanarak bilinç durumundan bilinçdışı duruma geçer ve böylece kendi şairiyetinden musikiyi de kullanarak bir ideal dünya izlenimi yaratır ve hatta öznel bir şiir dünyası oluşturur.

Terâne-i Mehtâb isimli şiir de musikinin öne çıkarıldığı şiirlerden biridir. Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki Cenab Şahabeddin’in şiirlerinde gece ve musiki adeta kol koladır. *Terâne-i Mehtâb* da bunun en seçkin örneklerinden biridir. Çünkü bu şiir, tekrar eden mısralar, kelimeler ve ünlü ve ünsüz seslerin tekrarlarıyla birlikte adeta bir şarkı gibi kompoze edildiği izlenimini uyandırır. Bununla beraber bilhassa şu iki dörtlükte şairin farklı bir arayış içerisinde olduğu görülür:

Ezhâr-ı per-âver,
Ezhâr-ı hayâlât
Ervâh ile eyler
Mahfice mülâkat!

Artık uyan ey mâh
Ey mâh-ı tegafül
Zîrâ geçiyor, âh!
Sâât-i tahayyül! (s. 140).

İlk dörtlükte şair, gece vaktinde çiçeklerin kanat açtığını ve bu şekilleriyle adeta hayaleti andırdıklarını söyler. Böyle bir ortamda çiçekler, aslında bütün doğa ruhlar alemiyle gizlice söyleşirler. Bu yüzden şair bu vakitleri hayal saati olarak niteler. Çünkü şair, kendi mizacından ve duyumsama edimlerinden de hareket ederek bir tercih yapar ve daha çok doğayı, işin içine musikiyi de katarak şiirselleştirir ve idealize eder.

Elhân-ı Nâlân ise aslında Ara Nesil şairlerince ve sonrasında ise Tefik Fikret tarafından da sıklıkla kullanılan sefalet temi üzerine kurulmuştur. Bu bakımdan bu şiir Cenab Şahabeddin’in estetik tavrının dışındadır. Ancak bu sonede görülen şu üçlü şairin ahenkten ne anladığını göstermesi bakımından dikkate değerdir:

Neler gizler, eyvâh! Âlemde âhenk:
Ale'l-ekser inler leb-i Cem'de âhenk;
Ale'l-ekser ağlar terennümle insan! (s. 145).

Yukarıda da üzerinde durulduğu gibi şair için ahenk yalnızca bir vasıta ve altında pek çok şeyi gizler. Burada ise gizlediği ve bir yandan da açık ettiği yaşlı bir dilencinin sefaletidir,

ancak Cenab Şahabeddin'in şiirleri söz konusu olduğunda ahenk, her zaman bundan çok daha fazlasıdır ki şair diğer şiirlerinde de bu durumu açıkça ifade eder. *Mülhime-i Eş'ârîma* ve *Riyâh-ı İlhâm* bunun en güzel örneklerindendir. Bu iki şiirde de şair, sevgilinin sesi ve musiki arasında özdeşim kurar ve ahengin kaynağı sevgilinin sesi olarak gösterilir:

Yazdığım her hayâl-i gül-rengi
Topladım gül-dehân-ı nâzından;
Sesinin tatlı ihtizâzından
İktibâs eyledim bu âhengi; (s. 163).

Bütün bu şiirlerle beraber Cenab Şahabeddin'in musiki anlayışını ortaya koyan belki de en önemli şiiri *Elhân-ı Şitâ'*dir. *Elhân-ı Şitâ'*, şairin şiir anlayışını ve şiir yoluyla nereye varmak istediğini açıkça ortaya koymasından önemlidir. Başta Mehmet Kaplan olmak üzere bugün pek çok araştırmacı bu şiirin üzerinde durur, şiir içerisinde birden fazla vezin kullanımının anlamını vurgular, ses tekrarlarının nasıl bir ahenk oluşturduğunu dile getirir ve en nihayetinde bu ahenk içerisinde şairin kar yağışını ikonik bir biçimde zihinlerde canlandırdığını açıkça ortaya koyar. Ancak unutmamak gerekir ki şairin biricik gayesi kar yağışını canlandırmak değildir. Kar yağışını ahenk elbisesiyle süslemesi ve özellikle bu tercihte bulunmasının bir sebebi vardır. Yukarıda üzerinde durulduğu gibi Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde duyumsama edimi aracılığıyla ortaya çıkan ve sonuna kadar bundan beslenen bir estetik tavır, bir güzellik anlayışı hakimdir. Nitekim şair şiirde şöyle der:

Göklerden emeller gibi rîzân oluyor kar,
Her sûda hayâlîm gibi pûyân oluyor kar (s. 189).

Her şeyden önce Cenab Şahabeddin bir arayışın şairidir ve bu yüzden var olduğu çağın ötesindedir. Nitekim şair, emellerinin tıpkı bir kar yağışı gibi gözünün önünden geçip gittiğini ve hayalinin ise her yanda yok olmaya yüz tuttuğunu söyler. Aslında şairin hayata karşı olan duruşu ve bakışı da bu yöndedir. Onun için her şey tıpkı kar gibi en nihayetinde gelip geçicidir. Hatta Ozansoy, Cenab Şahabeddin ile ilgili bu bağlamda şöyle bir anısını dile getirir:

Tiyatroda görüşümün ilki şöyle olmuştu: Bir Savni bey vardı Darülbedayinin edebi ve idare heyetinde. Darülbedayı sanatçılarından bir kısmının anlaşmazlıklar yüzünden ikiye ayrıldıkları bir devirde bu zat Türk Tiyatrosu ismi ile bir kumpanya kurarak bunları toplamış ve bir de yeni bir edebî heyet yaratmıştı. Bu heyet üç kişilikti: Savni, A.Hikmet (Müftüzade), Cenap Beyler. Bir gün bir piyes okurlarken yanlarında bulundum. Pek tabii başlayan piyesin daha ilk sayfalarında Cenap Şahabeddin acayip yüz buruşturmaları ile birtakım sebepsiz el hareketleri yapıyor, takdirsizliğini belirtiyordu. Sahne diline mi? Sahne dili mükemmele yakındı.

Konuya mı takılmıştı? Konu daha belli değildi ki... O halde ne idi derdi? Neyi dinlemeğe, neyi anlamağa gelmişti? Ben hissediyordum. Bir piyesi dinlemeğe, anlamağa ve sağlam bir hüküm vermeğe değil, sadece ruhunun ebedi istihza pınarına yeni bir mecra bulmağa gelmişti. Çünkü şair Cenap, her hissini üstünde istihzanın perendesini atmaktan zevk alan insandı (Ozansoy, 2016, s. 164-165).

Cenab Şahabeddin'in asıl derdi, her daim kendisi olmuştur. Ozansoy'un da belirttiği gibi o "sadece ruhunun ebedi istihza pınarına yeni bir mecra" bulma derdindedir. Bu derdi hayatının sonuna kadar şairin peşini bırakmaz. Bu yüzden de musiki, tabiat gibi unsurlar onun için yalnızca bir vasıttır. Hatta şair bu bağlamda Diyojen ile özdeşim de kurar. Orhan Hançerlioğlu'na göre Diyojen, "Antisthenes'le birlikte *Kynik* okulunun kurucusudur. Doğruluğu şüpheli olmakla beraber fıçı içinde yaşadığı söylenir. İnsanın zorunlu hayvansal gereksinimleriyle yetinmesi gerektiğini savunduğundan her türlü toplumsal standartlarla, dinsel kültürlerle, sınıf ayrılıklarıyla, uygarlıkla alay edermiş" (Hançerlioğlu, 2012, s. 130). Cenab Şahabeddin de çoğu zaman bu fıçı içerisinde şair yazıyor gibidir:

Açtın o köhne dîde-i ühkûme-kârını,
Gösterdin ademiyete bir deste-i sihâm;
Ettin dehâ-yı mudhik-i zehr-âbe-dârını
Pîşânî-i muâşire bir tîğ-i intikam.

Açtın bütün maâyibini rûh-ı âdemin;
Bir fikr-i bî-hayâ ile koştun fezâile;
Dendân-ı pür-riyâsına ahlâk-ı âlemin
Bir kalb-i âhenîn ile ettin mukabele (s. 202).

Cenab Şahabeddin, Diyojen'in tavrını, içinde bulunduğu hali övmekte ve kendini öyle gördüğü için de kendisi ve Diyojen arasında özdeşim kurmayı tercih eder. Ancak bütün bunları şairin alaycılığına bağlamak yanlış olur. Nietzsche'nin de belirttiği gibi herhangi bir sahnede, eylemde, olayda ya da ortamda buna benzer bir müzik kulaklara geldiği vakit o müzik, içinde bulunulan durumun en doğru ve en net yorumlanması gibi ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden müzik, tüm şeylerin hakiki özlerini ortaya koymaktadır (Nietzsche, 2013, s. 98). Cenab Şahabeddin'in de musikiyi bir vasıta olarak kullanması ve bir arayış şairi olmasının temel sebebi budur. O aslında şeylerin ötesindeki ihtizazât-ı musikiyi duymak ve hissetmek ister:

Vücûd-ı fikrime bir şeh-per-i melek yapsam
Şeb-i elfâz u nûr-ı hulyâdan;
Per-i fikrimle havz-ı rû'yâdan
Alıp köpükleri zevkimce bir çiçek yapsam:

Benim bütün emelim buydu şi' re başlarken...
 Per-i fikrimdeki hayât-ı şebâb
 Şeb-i elfâz içinde oldu harâb
 Çıkmadan yeni bir nağme târ-ı kafiyeden... (s. 175).

Cenab Şahabeddin için asıl gaye her zaman şiirdir ve her şey şiirin oluşumunda bir araçtır. Bütün bu şiiriyet de Cenab Şahabeddin'in mizacının ve ideallerinin süzgecinden geçer. Nitekim Schopenhauer'a göre Dünya, kişinin kendi tasarımıdır. Bu yaşayan ve bilen her şey için açık bir doğruluktur. Kişi ancak bu tasarımın kendisini kavrayabilir (Schopenhauer, 2018, s. 8). Cenab Şahabeddin de bu doğruluğun farkındadır ve bu tasarımı kavrar ki bu zihniyet onu modern şiirin kurucusu noktasına getirir.

Sonuç

Servet-i Fünûn şiirinin iki önemli şahsiyetinden biri olan Cenab Şahabeddin, hem şiirleriyle hem de eleştiri yazılarıyla Batılı anlayışta bir estetik anlayışını edebiyatımıza yerleştirir. Onun şiirleri kendisinden önce yazılanlar gibi yalnızca tabiatın hallerini anlatan, bunu yaparken birtakım eski-yeni benzetmelere başvuran şiirlerin çok ötesindedir. Çünkü Cenab Şahabeddin, estetik biliminin temelini teşkil eden duyumsama ediminden hareket eder ve bu bağlamda bilhassa görme ve duyma duyularından istifade ederek kendi şiir dünyasını oluşturmayı başarır. Bu da şairin hem döneminde hem de sonrasında ayrı bir yere konulmasında etkili olur. Daha önce de belirtildiği gibi sanatçı, yaratıcı dehasından beslenir ve en sonunda da kural koyucudur. Cenab Şahabeddin de kendi yaratıcı dehasından beslenmiş ve yeni bir şiir meydana getirerek kendisinden sonra geleceklere etkilemiştir ki bu da onu kural koyucu yapar.

Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde kullanılan kelimeler, sesler, vezinler, temler, kafiyeler, tekrarlar, şekiller kısacası şiire ait ne kadar unsur varsa hepsi yalnızca bir araç ya da nesne konumundadır. Cenab Şahabeddin, kendi benliğini şiirin öznesi haline getirir ve bu yüzden de sanat, sanat içindir anlayışına bağlı kalır. Bütün bu sebeplerden ötürü şair, şiiri kullanarak kendi tasarımı olan dünyanın arkasındaki gerçeğe, ideala ulaşmak ister ve bunu yaparken de real olandan hareket ederek irreal olana ulaşmaya çalışır. Bu yüzden Cenab Şahabeddin'in sergüzeşti kanadı kırık bir kuş ile başlar ve Diyojen'le son bulur. Çünkü şair aslında şiiriyle beraber kendisini de bulmuş gibidir. Bu durum da gösteriyor ki Cenab Şahabeddin, Ahmet Haşim'den önce modern bir duyuş tarzı geliştirmeyi başarır ve Batı'nın sembolist ve empresyonist olarak nitelendirdiği şairlerin şiirlerini andıran bir şiir anlayışı ortaya koyar.

Makalede Times New Roman yazı fontu kullanılmalıdır. Ancak bazı alanların gereği olarak yazım esnasında özel font kullanılmış ise bu fontlar makale ile birlikte sisteme yüklenmelidir.

Kaynaklar

- Akay, H. (1998). *Servet-i Fünun şiir estetiği*. İstanbul: Kitabevi.
- Akay, H. (2015). *Cenab Şahabeddin*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Akyüz, K. (2010). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri* (21. bs.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Altuğ, T. (2007). *Kant estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Berkeley, G. (2013). *İnsan bilgisinin ilkeleri üzerine bir inceleme* (çev. Levent Özşar). İstanbul: Biblos Kitabevi Yayınları.
- Cenab Şahabeddin. (1896). "Fransız Edebiyat-ı Cedidesine Dair". *Servet-i Fünûn*, nr. 297, s. 162-164.
- Cenab Şahabeddin. (1897). "Menâfi-i Edebiye". *Servet-i Fünûn*, nr. 329, s. 259-261.
- Cenab Şahabeddin. (1909). "Şiir Nedir?". *Servet-i Fünûn*, nr. 924, s. 211-213.
- Cenab Şahabeddin. (2015). *Bütün şiirleri* (haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci, Abdullah Uçman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2010). *Yeni Türk edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Fusillo Massimo. (2012). *Edebiyatta estetik*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gökberk, M. (2000). *Felsefe tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (2012). Diogenes. *Felsefe Ansiklopedisi Düşünürler Bölümü* (c. 2, s. 130). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hegel, G. W. F. (2012). *Estetik I* (çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Hegel, G. W. F. (2015). *Estetik II* (çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin eleştirisi* (çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kaplan, M. (2009). Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde ses ve musiki. *Türk Edebiyatı Araştırmaları I* (s. 356-369), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2014). *Tevfik Fikret devir-şahsiyet eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (2014). *Felsefeye giriş*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Nietzsche, F. (2013). *Tragedyanın doğuşu* (çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2014). *Ecce Homo* (çev. Can Alkor). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ozansoy, H. F. (2016). *Edebiyatçılar geçiyor*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özel, A. (2014). *Estetik ve temel kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özgül, M. K. (2016). *Muallim Naci Efendi*. İstanbul: Kitabevi.
- Pala, İ. (2011). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

- Parlatır, İ., Enginün, İ., Huyugüzel, Ö., Ercilasun, B., Özbalcı, M. ve Karaca, A. (2013). *Servet-i Fünun edebiyatı* (3.bs.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2018). *İsteme ve tasarım olarak dünya* (çev. Levent Özşar). İstanbul: Biblos Kitabevi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2010). *XIX. asır Türk edebiyatı tarihi* (7. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tunalı, İ. (2016). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Weber, A. (1998). *Felsefe tarihi* (çev. H. Vehbi Eralp). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Yetkin, S. K. (2007). *Estetik doktrinler*. Ankara: Palme Yayıncılık.

Extended Abstract

After 1859, with the efforts of Şinasi, Namık Kemal and Ziya Pasha, the regeneration movement, which increased its speed, has reached another point thanks to the names such as Abdülhak Hâmid and Recaizâde Mahmud Ekrem after 1880. Abdülhak Hâmid revealed with his *Sahra*, especially in 1879, that a new way of thinking was developing in the new Turkish poetry. Recaizâde Mahmud Ekrem has deeply influenced the period poetry with *Talim-i Edebiyat* in 1879 and *Takdir-i Elhan* in 1883. Again, with the influence of these names, a group of fifty- fifty-five poets, and in the context of the poets called as the intermediate generation, both in terms of content and form, the new Turkish poetry has continued to change and evolve. However, it should not be forgotten that between the years 1859-1895 many poetries related to the tradition of Divan poetry continued to be written. Therefore, the fact that the new Turkish poetry gained some form of independence corresponds to the year 1895. Because, between 1895-1901, *Servet-i Fünûn* community began to take shape. Cenab Şahabeddin and Tevfik Fikret, two of the leading great poets of this community, managed to develop their own styles of emotion by taking advantage of the styles they heard before and by turning to Western poetry. This ultimately changed Turkish poetry both in content and form.

As mentioned above, one of the two important figures of *Servet-i Fünûn* poet Cenab Şahabeddin, with his poetry and criticism of Western understanding of an aesthetic understanding has been put into our literature. This is the point where the poet's poem is original. Because Cenab Şahabeddin shared his views about the poetry and the poet in the writings he published in the *Servet-i Fünûn* magazine with his readers and showed these views to the reader in his poems. Beauty is a very important concept for Cenab Şahabeddin. Hence, his understanding of art is of paramount importance to art, which is meant for art. As this understanding has gained a great deal of importance, the issue of how beautiful will be expressed has gained importance. At this point, the poems of Cenab Şahabeddin differ from the poems written before him. The poet has started to write poems far beyond the poems that refer only to the old-new metaphors when describing the states of nature. Because Cenab Şahabeddin began to act from the sensory act that formed the basis of aesthetic science. As it is known, sensation is an effective tool not only for reaching the beautiful ones but also for reaching the truth. According to the Protagoras, the only source of knowledge is sensation, and so human is the measure of all things. However, it is important to note that the sensible perception can only communicate the existing, but through another, the subject can reach the back of the existing one. At this point, thinking attracts attention. Because it can be grasped with real perception. To understand the world that is unreal behind the real, there is a need to think. Because thinking does not depend on the time or perception of the place. Thinking can reach all areas of existence. In this context, Cenab Şahabeddin has succeeded in creating his own poetry world by utilizing the senses of seeing and hearing. This puts the poet at a different point both during and after. As we said before, the artist feeds on his creative genius and finally takes a rule-making attitude. In doing so, it brings nature and music to the fore. Because nature and music are a tool to express the world of the poet's sensation. Nature and music reflect the inner world of the poet with its own characteristics. In fact, the poet's aim is not to tell the beauties of nature or to turn poetry into a music. Cenab Şahabeddin is always in a search and poetry is a means of his quest. So, when he sees nature or listens to nature, he begins to travel into his inner world. Intuition is extremely important during this journey. Because the poet sensed nature through intuition and managed to aesthetize it through a symbolic narrative. This clearly shows that the poet is fed his own creative genius and that he has influenced the poets who will come after him by creating a new poem.

It seems that the words, sounds, rhythms, themes, rhymes, repetitions, figures used in the poems of Cenab Şahabeddin and his poems, in short, are all elements of poetry, only a tool or an object. Cenab Şahabeddin has made his ego the subject of poetry, and therefore art has remained attached to his conception of art. For all these reasons, the poet tried to reach the reality and the reality behind the world which was his own design by using the poem and in doing so he tried to reach the unreal by acting from the real. That's why Cenab Şahabeddin's adventure wing begins with a broken bird and ends with Diogenes. Because the poet actually finds himself with his poetry as well. When we think about the poet's temperament, we should not be surprised that he ended his adventure with Diyojen. And this shows that Cenab Şahabeddin, before Ahmet Haşim, has developed a style of modern sensation and has revealed a poetic understanding of the poets of the West, which he described as symbolist and impressionist of the West.