



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 14.11.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 08.12.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2022
Yayın Sezonu / Pub. Date Season : Güz / Autumn

Servet-i Fünûn Dönemi Edebiyatında Şiir

Tarık ÖZCAN*

Anahtar Kelimeler:

Servet-i Fünun,
Şiir,
Tevfik Fikret,
Cenab Şahabeddin,
Recaîzade
Mahmut Ekrem

ÖZ

Servet-i Fünun dönemi Türk edebiyatı, şiirde yenileşmenin ve çözülmenin ilk somut örneklerinin görüldüğü dönemdir. Teoride Recaîzâde Mahmut Ekrem, pratikte Abdülhak Hâmid Tarhan bu edebi gelişmelerin öncüleri olmuşlardır. Ekrem, şiirlerinden daha çok poetik mahiyetteki yazılarıyla Türk şiirinin alanını genişletir ve o güne kadar Müslüman mabedi etrafında şekillenen Türk şiirinin hayatla olan irtibatını sağlar. Servet-i Fünun şiirinin kaynakları arasında en tesirli olan kişi Recaîzâde Mahmut Ekrem olmuştur. İlk döneminde eski şiirin tesirinden izler taşıyan Tevfik Fikret, yeniliğin kapısını Ekrem'in yardımıyla aralamıştır. Cenab'ın şiirlerindeki büyük kırılmaların kaynağı da Batı retoriğini çok iyi bilen hocası Ekrem'in tavsiyeleri olduğu kadar Fransız şiiri ve şairleridir. Bütün bunları basit bir taklitten öteye sentez düşüncesiyle açıklamamın daha doğru olacağı kanaatindeyiz.

Poetry in the Literature of the Servet-i Fünun Period

Keywords:

Servet-i Fünun, Poetry,
Tevfik Fikret,
Cenab Şahabeddin,
Recaîzade Mahmut
Ekrem

ABSTRACT

The Servet-i Fünun period of Turkish literature is the period when the first concrete examples of renewal and dissolution in poetry were seen. Recaizade Mahmut Ekrem in theory and Abdülhak Hamid Tarhan in practice have been the pioneers of these literary developments. Ekrem expands the field of Turkish poetry with his writings that are more poetic than his poems and provides the connection of Turkish poetry, which has been shaped around the Muslim temple until that day, with life. Recaizade Mahmut Ekrem was the most influential person among the sources of Servet-i Fünun poetry. In his first period, Tevfik Fikret, who carries traces of the influence of old poetry, opened the door to innovation with the help of Ekrem. The source of the major breaks in Cenab's poems are the recommendations of his teacher Ekrem, who knows Western rhetoric very well, as well as French poetry and poets. We believe that it would be more correct to explain all this with the idea of synthesis rather than a simple imitation.

* Emekli Prof. Dr., tozcan@firat.edu.tr, Orcid: 0000-0001-6674-1870

Bir geçişin hikâyesi ve eskinin etkisi

Türk düşünce sistemindeki büyük kırılma Tanzimat'la birlikte yerini değişimin gerekliliğine bırakır. Artık büyük zincire yeni halkaların ilavesi zorunlu hale gelmiştir. Tanzimat, Batı'ya açılan pencereden gözlenen ve bizden daha iyi bir manzaraya sahip olduğu fark edilen Batı'nın seyri karşısında Osmanlı aydınının çılgılığıdır. İlk kez Batı'dan geride olduğumuzu fark ederiz. Bu fark edişler, silsilevi bir mahiyet kazanınca çözülme ve ümitsizlik devri başlar. Küçümsediğiniz dünya önünüzü kesmiştir. Üstelik bu hakikat gözle görülen ve elle tutulan bir hakikattir. Bir medeniyet yükselişiyle gücünü gösteriyorsa bunu görmek büyük bir hesaplaşmayla birlikte iç ezikliğine yol açacaktır. Bunun için Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar Türk aydınında, küçümsediğimiz dünyanın büyüklüğünü görmenin şaşkınlığı ve dağınıklığı vardır. Sonrası, mamur Batı'nın karşısında ma'lul Doğu'nun kendisini kurtarma mücadelesidir. Bir medeniyet, kendi kendisine yetmiyorsa gözünü bir başka medeniyete diker. Dünya apartmanında ikâmet eden Osmanlı aydını, aynı apartmandaki Batı ailesinin çok daha müreffeh yaşadığını görüyordu. Daha rahat ve güzel yaşamak onun da hakkıydı.

Bu alışlar silsilesinin hangi yönde olacağı malum olunca işler daha kolaylaşır. Biz Batı'dan alacaktık. Ancak neyi ve ne kadar alacaktık? İşte bütün mesele burada yatıyordu. Yüzyıllarca düşman bildiğiniz ve medeniyetinizi rağmına kurduğunuz Büyük Batı'dan neyi, ne kadar alacaktık? Bu, bir hesap kitap meselesiydi. Üstelik eski denilen bizim kurduğumuz, yeni ise düşman bir topluluğun kurduğu dünya idi. Bu iki dünya, yüzyıllarca birbirleriyle çarpışarak ve çatışarak yaşamışlardı. Nasıl ve hangi noktalarda birleşeceklerdi? Bu, bir uygarlık sorunuuydu ve her uygarlığın yaşanılan coğrafya, tarih ve mensubu bulunduğu din tarafından şekillendirilen bir grameri vardı. Her iki uygarlık arasında yüzyıllara dayanan bu hasımâne tutum, işi daha da zorlaştırıyordu. Kaldı ki dışta Batı'yla gerçekleşen çatışma; içte de eski ve yeni çatışması şeklinde devam ediyordu. Yani aydınlar Batı'nın gerekliliğine ve gereksizliğine inananlar şeklinde ikiye ayrılmıştı. Bunun yanı sıra arada kalmış bir grup da zamanı ve şartları kollayarak el yordamıyla yollarını bulmaya çalışıyor ve en çok da bunlar eziliyordu. Bütün bu çatışmalar ve arayışlar gerek Osmanlı bürokrasisinde gerekse aydınlar ve sanatkârlar arasında muhalif bir kültürün oluşmasına yol açmıştı. Mevcuttan şüphe etmek veya yetersizliğini fark etmek, yerine yenisini koymak için yeterli bir sebepti. Üstelik bu yenedünyayı tanımanın bir yolu da açılmıştı: Fransızca... Okuyan kaymak tabaka, bu yola düştükçe yeni bir dünyayı keşfediyor ve oradan bizim için yeni olan şeylerle geliyordu.

Bu karışıklıklar içinde yolunu bulmaya çalışan edebiyat âlemi de eskiler ve yeniler şeklinde ikiye bölünmüştü. Eskileri bir yana bırakacak olursak yeniden yana olanların tümünde bu ikiliğin gerek tema gerekse biçim bakımından açık bir şekilde devam ettiğini görürüz. Çünkü başlangıç itibariyle eskiyle yola çıkmışlardı. Yeniyile yüzleşmeleri ve tanışmaları sonradan olmuştur. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Abdülhak Hâmid Tarhan, Rezaîzâde Mahmut Ekrem eski anlayışla şiire başlayıp yeniyile yollarına devam edenlerdi. Bu yolun başındaki insan Şinasi'dir. Devlet tarafından tahsil yapmak üzere Paris'e gönderilmesi orada öğrendiği Fransızcasıyla bu öncülüğü yapacak bir kültüre sahip olmasını sağlamıştır. Şinasi, bu yeniliği edebiyatın muhatabı olan insan üzerinde yapmayı tercih etmiştir. Bunun için bir dil parantezine aldığı zamanının insanını yetiştirmenin yollarını aramıştır. Namık Kemal'in bu konuda daha radikal çıkışlarının olduğunu biliyoruz. Birinci Tanzimatçılar, soyut temaları, ele almalarının yanı sıra; büyük çoğunluğun anlayacağı bir şiir dilini kurmaya çalışırlar. Amaçları: Lojik karakterli bir şiir dili kurmaktır. Kısacası okuyucuyu merkeze alan bilgilendirme amaçlı bir dil kurmaya çalışırlar. Onlar için en önemlisi zamanın insanını yetiştirmektir. Edebi normların gözden uzak tutulduğu, hakikat adına yaratıcı muhayyilenin dışlandığı, imgenin çiçek açmadığı ve daha çok ödev tutkusunun şekillendirdiği iptidai bir şiir yazılır. Bütün mesele Batı'nın biçimlendirdiği yeni insan tipini yetiştirmektir.

Tanzimat'ın ikinci kuşağında yer alan Abdülhak Hâmid Tarhan edebilik bakımından önemli bir kıvılcımadır. Şiire ait formlarda yapmaya çalıştığı yenilik ve drama ait ferdi temaları ön plana çıkarmasıyla önemli bir başlangıçtır. Dili ve dağınıklığı bakımından eleştirilen Hâmid, bireyin

yeryüzündeki trajedisini irdeleyen felsefi bir şiir yazmaya çalışır. Okuyucusuna sorular sorarak, şiirini felsefi bir yumak haline getirir. Ancak disiplinli bir felsefe eğitiminden geçmediği için yüzeyde ve dağınık çalışır. Soruları cevapsız, kendisi çaresiz kalır. Bütün bunları şiirin dünyasında yaptığı için çarpıcı ve yenidir. Mistiklerin sesine alışmış olan Türk okuyucusu onun bu imanla inkâr arasındaki gelgitlerinden bir hayli etkilenir. Ancak yeni olma adına da yenidir. Onun sayesinde Türk şiiri ve dili o güne kadar gezinmediği alanlara açılır.

Türk şiirindeki çözülmeyi görmek için teorikte Recaîzâde Mahmut Ekrem'i, pratikte Abdülhak Hâmid Tarhan'ı beklemek gerekecektir. Ekrem, *Talim-i Edebiyat, Takdîr-i Elhân ve Zemzeme*'nin üçüncü cildinde yeni şiirin arka planı hakkında önemli bilgiler verirken Hamid, şiirlerinin formlarında yaptığı önemli değişikliklerle yenilik adına bir hareketin başlangıç noktasını oluşturur. "Zerrattan şumûsa kadar her güzel şey şiirdir." (Ekrem 1301: 9) diyen Ekrem, bu anlamda şiirlerinden daha çok poetik mahiyetteki yazılarıyla Türk şiirinin alanını genişletir ve o güne kadar Müslüman mabedi etrafında şekillenen Türk şiirinin hayatla olan irtibatını sağlar. Servet-i Fünun şiirinin kaynakları arasında en tesirli olanı Recaîzâde Ekrem'dir. O güne kadar Muallim Feyzî ve Muallim Nâci'nin açtığı yolu takip eden Tefik Fikret, yeniliğin kapısını Ekrem'in yardımlarıyla aralar. Dil ve edebiyatla ilgili yazılarında bu etkilenmesini şöyle açıklar: *Bereket versin ki üçüncü Zemzeme'nin mukaddimesi, onu müte'akip Takdir-i Elhân imdada yetişti. Asâr-ı sahîha-i şî'riyye ne gibi şeyler olduğunu birçokları gibi o da öğrendi.* (Fikret 1993: 4) Ekrem'in şiirle ilgili olarak söylediği "Her mevzûn ve mukaffâ lakırdı şiir olmak lâzım gelmez. Her şiir mevzûn ve mukaffâ bulunmak iktiza etmediği gibi" ve "Hepimiz tabiatın birer acemi şâkirdiyiz." (Ekrem 1301: 9-11) ibareleri, Türk şiiri adına dönemini aşan yeni görüşlerdir. Doğaldır ki etki alanı bir hayli geniş ve bir o kadar da tesirli olacaktır. Bu görüşler, o güne kadar eski şiirin dünyası üzerine odaklanmış Tefik Fikret ve dönem arkadaşları üzerinde ciddi biçimde tesirli olur. Ekrem, şiir üzerine yazdıkları; Hâmid ise, şiirleriyle bu dönem şairleri üzerinde bir hayli tesirlidir. Eski şiirin retoriğiyle yetişen Fikret'in, Ekrem'le tanışmaya kadar yenilik adına yapacağı bir şeyi yoktur. Bunun için ilk dönem şiirleri klasik ananeye yazılmıştır. Tefik Fikret'in ve diğerlerinin yenilik adına yaptıkları bu hamlelerin özünde Ekrem'in yönlendirici müdahalelerinin yanı sıra Galatasaray Lisesinde gördükleri düzenli Fransızca eğitiminin önemli bir rolü vardır. Tanzimat'tan beri Batı'ya açılan bu kapı, yeni bir dünyada olup bitenleri öğrenmek adına önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Burada Ara Nesil sanatkarlarının hakkını da vermek gerekmektedir. Ancak bütün öncülerin yenilik adına yöneldikleri en önemli kaynak, XIX. Yüzyıl Fransız edebiyatı ve dünyasıdır. Herkes, bu kapının altından ihtiramla geçer. Bunların dışında Tanpınar'ın aşağıda belirttiği dönemin şartlarını da unutmamak gerekir:

"Fikret, bir devrin manevi tarihinde kendi karakterinin mührünü basabilmek için en müsait şartları bulmuştur. Eserini vermeğe başladığı zaman edebiyatımız âdeta bomboştur. Eski tarz, bir iki beyhude canlanma tecrübesine rağmen can çekişiyordu. Kendisinden evvel yeniliği başaran neslin en kuvvetli şahsiyeti olan Namık Kemal ölmüş, yeri boş kalmış, Hamit'le Recaîzâde Ekrem asil eserlerini vermişler, yapacaklarını yapmışlardı. Kendisiyle başlayan diğer Servet-i Fünun şairlerine gelince onlar, yeni bir eserin geniş bir tabaka tarafından derhal anlaşılması ve benimsenilmesi için elzem olan rûh kudretinden ve büyük cazibeden mahrumdular." (Tanpınar 1944: 3).

Recaîzade Mahmut Ekrem'in bütün tekliflerinde edebilik en önemli özelliktir. Servet-i Fünun edebiyatının kuruluşuna yol açan kavgaın "abes" ve "muktebes" kelimelerinin kafiye oluşturup oluşturamayacağı meselesi etrafında şekillenmesi düşündürücüdür. Bu kavga, edebiyatın toplumsal işlevinin dışında doğrudan doğruya dış plastik unsurlarına yönelik bir kavgadır. Daha doğrusu edebi bir kavgadır. Kafiye konusunda eskilerin göze, yenilerin kulağa takılıp kalmaları düşündürücüdür. Bu anlayış, Türk edebiyatı sahasında kurulan yeni bir cephe ve bunu bir teorisyen olan Ekrem gerçekleştirmiştir. Daha öncesinde Muallim Nâci'nin açtığı kapıdan edebiyat dünyasına giren Fikret, tema ve biçimde klasik şiirin etkisindedir. 1896'lara kadar şekillendirdiği şiir atlasına baktığımızda biçimde ve ruhta eskiye bağlı bir Fikret ve Cenab vardır. Başka türlü olmaları da mümkün değildir.

Çünkü sanat örnek metinlerden hareketle yapıp edilen bir şeydir ve dönemlerinin kaynak eserleri bu doğrultudadır. Dikkatli bir göz Fikret ve Cenab'taki bu değişimin tedrici bir şekilde olduğunu görecektir. "Galatasaray Lisesinde öğrencilik yapan Fikret'in ilk hocası Muallim Feyzidir. -ve Recep Vahyî'nin manzumesine yazdığı nazireye- bakınca, Divan şiirini iyi anlayacak, mazmunlarını iyi bir biçimde kullanabilecek durumda olduğu görülmektedir. Yayımlanan ilk iki gazeli (1 Rebiülevvel 1301 ve Rebiülâhir 1301'de yayımlanmıştır) de bunu, geleneksel şiiri iyi anlayacak bir mevkide olduğunu göstermektedir. (Akay 2015: 29). Cenab'ın da aynı etkilenmeyi yaşadığını görmekteyiz. "Yeni ve değişik şeylere karşı çocukluğundan itibaren büyük merak ve ilgi duyan Cenab için gerçekte bu başlangıç dikkate şayan bir devrin anahtarı hükmündedir. Cenab'ın üzerinde Şeyh Vasfi ve Muallim Nâcî ile birlikte, kendisinden altı yaş büyük olan Nasuhfendizâde Mustafa Âsım Efendinin de büyük tesiri ve yardımı olmuştur." (Akay, 1998: 18). Arkasından Galatasaray Lisesine açılan kapıyla birlikte Hâmid ve Ekrem'e uzanan okuma notları arasına, öğrenilen Fransızca'yla birlikte Fransız şairleri de girer. Fikret bu ortak etkilenmeyi şöyle anlatmaktadır. "Koltuğuma Fransızca bir müntahabât mecmû'ası sıkıştırarak çamlığa doğru çıktım... Bu eser en meşhur Fransız üdebâsının manzûm, mensur eş'âr-ı müntahabesini câmidir. İlk çevirdiğim yaprakta Lamartin'in (Lak)ları münderic idi. O şiir-i âbdârı yarı kitaptan, yarı ezber kim bilir kaçınıcı def'a olarak bir kere daha tekrâr ettikten sonra Bodler (Baudelaire), Müse (Musset), Bonival (Baunivalle), Perodom (Prodhome), Kope (Coppe) gibi bedî'a perverân-ı hayâl ve hakikatten de üçer, beşer sahife mütâla'a ettim. Her yaprağı çevirişimde zihnime bir cihân-ı marifet sığdırmış kadar oluyordum."(Fikret 1993: 268). Örneğin; Fikret'in "Ramazan Sadakası" şiiriyle Coppée'nin "Bir Sadaka", şiiri arasındaki benzerlik ilişkisi yabana atlamayacak kadar çoktur. "Haluk'un Bayramı şiiri, Hugo'ya doğrudan bir göndermeyle başlar. Bu şiirin Victor Hugo'nun Şımartılmış Çocuklar (Les Enfants gâtés) şiiriyle sıkı bağları görülmektedir. Yine Fikret'in meşhur şiiri Hân-ı Yağma ile Victor Hugo'nun Neşeli Hayat (Joyeuse vie) şiirleri arasındaki benzerlik ilişkisi dikkat çekicidir. Hugo'nun adı geçen şiiri aşağıdaki mısralardan oluşmaktadır.

Haydi yağmacılar, dalavereciler, kallesler, sersemeler, nüfuzlular!

Çabuk masanın başına geçin zevkler ortada!

Koşun! Herkes yerine!

Efendiler, yiyin, için, hayat çok kısa.

Bu tav olmuş millet, bu ahmak millet,

Bütün bu millet sizin!

Yine Fikret'in "Verin Zavallılara" şiiriyle Hugo'nun "Fakirler İçin" şiiri arasında da ciddi anlamda bağlantılar görülmektedir. (Yuva, 2011: 159-253). Fikret ve Baudelaire şiiri arasında da bu tür bağlantıların olduğunu söyleyebiliriz. Aynı şeyleri Cenab Şahabeddin için de söylemek mümkündür. Paris'e tıp alanında ihtisas yapmak üzere giden Cenab'ın şiirlerindeki büyük kırılmaların kaynağı da Fransız şiiri ve şairleridir. Bütün bunları basit bir taklitten öteye sentez düşüncesiyle açıklamanın daha doğru olacağı kanaatindeyiz. Batı retoriğini çok iyi bilen hocası Ekrem'in tavsiyelerini dinleyen Fikret, Servet-i Fünun hareketi süresince kendisine yeni bir yol çizmiştir. Aynı anlayışı Paris'ten dönerek Servet-i Fünun şiirinde önemli yeniliklere imza atan Cenab Şahabeddin'de de görüyoruz.

Hayâlden hakikate ve güzelden çirkine dönüş

Servet-i Fünun edebiyatına kadar Türk şiiri demir ray üzerinde gidip gelen bir trene benzemektedir. Kısacası yüzyıllar içerisinde sanatkarların şahsi hünerleri dışında bu şiire eklenmiş herhangi yeni bir şey yoktur. Biçim, dil ve üslûp anlayışı değişmeden aynı istikamette gidip gelir. Bunun için kendisine özgü mazmun ve mana âlemi vardır. İnsandan uzak olan bu şiir anlayışı,

binlerce yılda kendi repertuarını kurmuş bir güzeller âlemidir. Dil, insanın yerine mutlağın peşinden koşar.

Batı şiiriyle karşılaşan Tanzimatçılar, göksel bir düzenin ifadesi olan bu şiir yerine ayakları yeryüzünde olan dünyalı bir şiir kurmaya çalışırlar. Bu şiirin öznesi, hayat ve ölüm kadranında yeryüzü parantezine alınmış insan ve onun dünyadaki nesnelere (şeylere) yöneltilmiş arzu ve istekleridir. Böyle bir arzuyla yola çıkan Tanzimatçıların bu yeni insana barınması amacıyla kurdukları ev, çok iptidaidir. Abdülhak Hâmid Tarhan, bu evi zenginleştirmek için yenilik adına ne varsa bir çuvala tıka basa doldurur ve daha çok maverâda kalmayı tercih eder. İşte bu noktada Servet-i Fünuncular, şiirin insanla olan bağları üzerine düşünürler. Kısacası şiir, onlarla birlikte bir içe dönüş ameliyesine tabi tutulur. Fikret'in Süha ve Pervin şiiriyle başlattığı bu dönüş, insanı merkeze alan hayâl ve hakikat çatışması üzerine kurulmuştur. Hayata doğru koşan Pervin, bir bakıma çağdaş şaire yönelmesi gereken kaynağı göstermektedir. Estetik bir dünya görüşüyle yetişen şairler, bu yeni kaynağa yöneldikçe gördükleri çirkin manzara (hayatın çirkinlikleri ve insanın içler acısı hali) karşısında büyük bir düş kırıklığı yaşarlar. Şiirin kaynağı değiştiği için temaları da değişir. Şairin arzu ettikleriyle hayatın hakikatleri arasındaki bu çelişki, Servet-i Fünun şiirinin en önemli temalarından birisini oluşturur: Hayâl-hakikat çatışması. Hayâtın bu çirkinliğini göstermek adına Fikret'in Gayyayı Vücut şiiri kayda değerdir. Varlık karşısında büyülenen Divan şairlerinden sonra, dış dünyaya bu bakış, Türk şiiri için yenidir. Hayâl ve hakikat çatışması, Servet-i Fünun romanında da kendisine önemli bir yer bulmuştur. Divan şiirinin soyut, Tanzimat şiirinin soyut ve genellemeci temaları, Servet-i Fünun döneminde bir anda yerini ferdi tahassüslere ve kırılmalara bırakır. Yüzyıllarca İslam mabedinin etrafında şekillenen Türk şiiri, Servet-i Fünun şairlerindeki zihniyet değişiminin sonucunda merkez değiştirir. Tanrı merkezli dünya anlayışı yıkılır; yerini, insan merkezli bir dünya anlayışına bırakır. İlim, tekâmül, terakki, akıl, çalışma vb. gibi modern topluma ait örgensel bağlar, şiirin vurucu temaları haline getirilir. Şiir, özellikle Tevfik Fikret'in elinde toplumsal eleştiriye yönelerek yeni bir işlevi üstlenir. Mevcut düzeni din, tarih, yönetim tarzı vb. gibi sosyal kurumlarıyla eleştirerek yerine, Batı'da olduğuna inanılan modern bir toplum kurulmaya çalışılır. Fikret'in şiirlerinde ciddi anlamda bir değerler çatışmasının varlığı görülmektedir. İnsan ve problemleri, onun şiirinin omurgasını oluşturur. Fikret'in Ferda, Promete, Sabah Olursa, İnanmak İhtiyacı, Sis, Tarih-i Kadim gibi birçok şiiri, bu temaların etrafında şekillenmiştir. Şair, tematik yönelimlerini hayal etmek yerine daha çok içerisinde yaşadığı cemiyetin hakikatlerini gözlemleyerek yapmıştır. Ramazan Sadakası, Ken'an, Hasan'ın Gazâsı ve Balıkçılar şiirleri, bu gözlemlerinin bir ürünüdür. Örneğin Balıkçılar şiiri, günlük nafakasını çıkarmak için her gün denize açılmak zorunda kalan bir babanın ve ailesinin dramını anlatmaktadır.

Şafak sökerken o, yalnız bir eski tekneciğin
Düğümlü, ekli, çürük ipleriyle uğraşarak
İlerliyordu; deniz aynı şiddetle sırak-
Şırak döğüp eziyor köhne teknenin şişkin
Siyah kaburgasını... Âh açlık, âh ümîd!
Kenarda, bir taşın üstünde bir hayâl-i sefid
Eliyle engini gûyâ işâret eyleyerek
Diyordu: "haydi nasîbin o dalgalarda, yürü!"
Yürür zavallı kırık teknecek, yürür; "Yürüme,
"Nasîbin işte bu!.. Hâlâ gözün kenarda ... Yürü!"
Yürür, fakat suların böyle kahr-ı hiddetine
Nasıl tahammül eder eski, hasta bir tekne?..
Deniz ufukta, kadın evde muhtazır... Ölüyor:
Kenarda üç gecelik bâr-ı intizâriyle,

Bütün felâketinin darbe-i hasâriyle,
Tehî, kazâ-zede bir tekne karşısında peder
Uzakta bir yeri yumrukla gösterip gülüyor;
Yüzünde giryeli, muzlim, boğuk şikâyetler...

(RŞ.; s. 20)

Dramatik nitelikli şiir, sahneleme yönteminin eşliğinde sosyal hayata ait bir manzarayı insani bir durum haline getirirken kaynağını sanatkârın gözlemlerinden almaktadır. Burada sanatkârın yöneldiği kaynak itibariyle bir yenilik vardır: Yoksullara acımak. Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında gördüğümüz yüksek zümreye ait insan kadrosundan sonra, aynı edebi hareket içerisinde yer alan Tefik Fikret'in şiirlerinde gördüğümüz sıradan insan kadrosu arasındaki bu fark, oldukça şaşırtıcıdır.

Şairin itibari âlemini şekillendiren unsurlar, gücünü yaşadığı dünyanın çirkinliğinden almaktadır. Çünkü ona göre dünya, bir şairin yaşayamayacağı kadar kötüdür. Bu nedenle eski (Doğu)-yeni (Batı), madde-mana, imkân-imbânsızlık, nakilcilik-akılcılık, hayâl-hakikat, ümit-ümitsizlik vb. gibi ferdi ve sosyal çatışmalar, Fikret'i ve dönemin şairlerini besleyen en önemli temalardır. Hayatın bu çirkinliği karşısında bir başka tematik yönelimse kaçış ve toplumsal eleştiri şeklinde kendisini gösterir.

Cenab Şahabeddin, bu hasta hayata bakmaktan korktuğu için bir kaçış şiiri yazmıştır. Bu nedenle hayâlde birleşen Fikret ve Cenab, hakikat anlayışlarında farklı düşünürler. Fikret, ikinci döneminde hayatın hakikatiyle şiirin hakikatini birleştirirken Cenab, hayata yönelmek yerine hayalle avunmayı tercih etmiştir. Bunun için Cenab'ın bütün yeniliklerine rağmen Servet-i Fünun şiiri Fikret'in şiiridir. Çünkü onun şiiri, kaynağını insanın vicdanından ve merhamet duygusundan almaktadır. Fikret ve Cenab'ın şiirlerinin tematik ortaklıkları daha çok hayal-hakikat çatışması üzerine kurulu olan kaçış ve tabiat temalı şiirleridir. Bunların yanına poetik anlayışlarında belirgin bir yer tutan estetik ölçütlü şiirlerini de koyabiliriz. Estetiğin egemen olduğu bu tarz şiirlerinde daha çok sanat kaygısı ön plandadır. Bu tür şiirlerinde şair, şiire plastik bir madde gözüyle bakarak onunla itibari bir âlem kurar. Müzik ve resim sanatına has unsurları disiplinli bir biçimde kullanarak ferdi tahassüslerini dile getirir.

Dilin gömleğini değiştirmek

Servet-i Fünun şairlerinin asıl büyük hamlesi, dil ve biçim üzerinde yaptıkları yeniliklerdir. Tanzimatçıların fark edip edebiyat adına geliştiremedikleri edebi dil kullanımını hayata geçirmişlerdir. Şiirin güzel sanatlarla ilişkisi üzerine düşünen Fikret ve Cenab ikilisinden ilk hamle, Paris'te kaldığı için Batı şiirini yakından görme imkânını elde eden Cenab tarafından yapılmıştır. Fransız şairlerinden aldığı çerçeve, hudut ve perspektif dersleriyle Türk şiirinde önemli bir kapıyı açar. Şiirin toplu bir madde olduğunu öğrenen Cenab, Türk şiirine kompozisyon düşüncesini getirir. Bu, şiirimiz için önemli bir yeniliktir.

Cenab'ın bu rolünü Mehmet Kaplan şöyle belirtmektedir: "Cenab, Avrupa'ya gittiği zaman, modern Fransız şiirini yakından tanımış, memlekete dönünce, orada öğrendiklerini Türkçeye tatbik başlamıştı. Servet-i Fünun nazımının birçok hususiyetlerini ilk defa Cenab ortaya koymuştur. Her şeyden evvel Cenab, Avrupa'dan yeni bir şiir fikri ve üslup görüşü ile döndü. Bu fikir ve görüşü o, sembolistlerden ve kısmen parnaslardan almıştı." (Kaplan 1993: 40). Malumat'ta bu doğrultuda yazdığı şiirleri bir hayli eleştiriye uğramıştır. Kendisine özgü imge kültürü ve edebiliği esas alan şiir diliyle devrinin bir hayli ilerisindedir. Kendisine kadar daha çok bir fikrin arkası sıra koşan Türk şiiri, artık dilin en göz alıcı renklerinin ve seslerinin arkası sıra koşmaya çalışır. Resmin ve müziğin imkânları şiir diline taşınır. Cenab'ın 1894 yılında Hazîne-i Fünûn'da yayınlandığı ve Tefik Fikret'in beğendiği Zübde-i Mâcerâ isimli aşağıdaki şiiri incelendiğinde yeni şiir adına yapılan olumlu değişiklikleri görebilmek mümkündür.

Zübde-i Mâcerâ

Cümle eşyâ idi pîş-i nazarımda hurrem
 Seni görmüştüm o dem
 Sanki her manzarada var idi bir gizli düğün
 Seni görmüştüm o gün

Bir dem Enver-i meserrât ile doldu dîdem
 Seni sevmiştim o dem
 İstedim bir günün akşamı hulûl eylesin
 Seni sevmiştim o gün

Her cihetten sanıyordum ki akar eşk-i nedem
 Seni görmüştüm o dem
 Kaldım akşama kadar servler içre düşkün
 Seni görmüştüm o gün
 Bitse de hisse-i ömrüm seni tâ'kîb etsem
 Durmasın gelsin o dem
 Sevgilim! Rûz-ı eceldir dilimin kasdı bütün
 Durmasın gelsin o gün
 (Şahabeddin 2011: 74)

Servet-i Fünun'un kuruluşundan önce yayınlanan Zübde-i Mâcerâ'da o güne kadar yazılan Türk şiirinde olmayan kompozisyon anlayışı göze çarpmaktadır. Artık şiir atının dizginleri şairin elindedir. Şiirin hiçbir unsuru, tesadüfün veya ilhamın erginleşmemiş kanatlarına bırakılmamıştır. Ben ve sen arasındaki ilişki, paralel ve simetrik akışlarla desteklenerek somut bir resim düşüncesinden ölümün temenni edildiği soyut bir dünyaya varılmaktadır. Şiir, bütün unsurlarıyla merkezi imge konumundaki sevgilinin etrafında şekillenmektedir. Bir figürden yola çıkan şair, bir sembole ulaşmaktadır. Tanzimat şiirinde, şiir üzerine bu kadar hesap kitap yapılmamıştır. Bu düşünce ve anlayış, bizde yenidir ve yolu açanlar Cenab başta olmak üzere Servet-i Fünunculardır. Çalışma düşüncesinin egemen olduğu bu şiir anlayışında Cenab'tan etkilenmesinin yanı sıra Fikret'in de bir hayli kafa yorduşunu görmekteyiz. O, artık şiirlerini yazarken bir tablodan, bir fikirden hareket etmekte veya bir hayali, aklın denetiminde kompozisyona dönüştürmektedir. Bu dönem şiirlerinde kartpostal altına şiir yazmak modasının ağırlıklı bir yer tutmasının sebebi de budur. Kısacası şiir Parnasyenlerde olduğu gibi yapıp edilen bir üründür. Kaplan'ın konuyla ilgili tespitleri kayda değerdir: "Şimdiye kadar, şiirlerini kafiyeden, mazmundan, fikirden, histen hareket ederek yazan Fikret, bundan sonra hayalden veya tablo fikrinden hareket ederek şiir yazmaya başlayacaktır." (Kaplan 1993: 83). Artık onun şiirlerini yazarken takip ettiği yöntem eski şiirin ilham dünyasından ayrılarak "şiirlerini önceden bir hayal tasarlayarak yazmak veya konularını dışarıda teşekkül etmiş bir imaj olan resimlerden yahut okuduğu hikâyelerden, Batı şairlerinin eserlerinden almak ve çalışmak." (Kaplan 1993: 85) şeklindedir.

Forma ait her unsur üzerinde detaylı bir biçimde düşünen Servet-i Fünun şairleri, önce kafiye konusundaki uygulamalarıyla ses meselesi üzerine düşündüklerini göstermişlerdir. Daha sonra şiirin şekline ait meseleleri gündeme getirerek Sone, terzarima gibi yabancı nazım şekillerini kullanmışlardır. Bütün meseleleri; yorgun düşen ve tekdüzeleşen şiirin geleneksel kalıplarını kırarak şekil ve söylem bakımından Türk şiirini yenilemektir. Nihayetinde şeklin şiir cümlesiyle ilişkisini fark

ederek serbest müstezât denemelerine girişirler. Fikret ve Cenab, bu değişme dileğine bir günde gelmemiştir. Kaya Bilgegil'in ifadesiyle: "Uzun bir zaman Muallim Feyzî ve Muallim Nâcî halkasında kalan Fikret, dönem gazellerinde dîvân şiirinin klişe ve tasavvurları üzerinde yürüyerek benzetmeler kurmuş; hattâ bazen kendi buluşu olan karşılaştırmalarda dahi dîvân şiirinin izinde yürümüştür." (Bilgegil: 1970: 23,24). Ancak zamanla eski şiirin dünyasını çok dar bulan Servet-i Fünun şairleri, geleceğin şiiri adına bir hayli okumuş ve düşünmüşlerdir. Bu nedenle şiire ait her unsur üzerinde düşünerek yollarını bulmaya çalışmışlardır. Fikret'in şiirde yapmak istediği değişiklikler hakkında bir hayli düşündüğünü görmekteyiz. İki arkadaşıyla yaptığı bir sandal gezisinde Türk şiirinin tekdüze yapısını değiştirmek adına günlerce kafa yordüğünü söylemektedir. Böylece çok sesli bir şiir dili kurmaya çalışmıştır. Bunun için serbest müstezâtla işe başlaması dikkat çekicidir. Amacı; eskinin tek düzeleşmiş ve üretici enstrümanlarını yitirmiş şekillerini çözerek şiiri iç ve dış yönleriyle yenilemektir.

Servet-i Fünuncular, şiirlerinin kelime kadrosu, cümle yapısı ve şekil özellikleri üzerinde önemli değişiklikleri gerçekleştirmişlerdir. Örneğin eski şiirin lügatını beğenmezler. Bu lügat, onlara göre gerek anlam gerekse ses ve görüntü bakımından yetersizdir. Eski lügatın dar dünyasından kurtulmak için kendilerine özgü yeni bir lügat oluştururlar. Bu yeni lügatın en büyük özelliği kelimelerin ses, görüntü ve duygu değeri bakımından yeni olmalarıdır. Bunun için Türk şiirinde o güne kadar bir araya gelmeyen kelimeleri bir araya getirerek sıfat ve isim tamlamaları yaparlar. Hem ses hem de görüntü itibarıyla Türk şiirini yenilerler. Böylece kelime ve kelime grupları düzeyinde yaptıkları yeniliklerle Türk şiirini ifade imkânı bakımından zenginleştirmeyi amaçlarlar. Türk şiir lügatında bulunmayan *saat-i semenfâm*, *şehik-i tenhayî*, *ihlizat-ı leyl*, *lerze-i ruşen*, *zulmet-i ebkem*, *karha-i hayat*, *teb-i ümmid* gibi alışılmamış bağdaştırmaları şiir diline soktular. Böylece mazmunun dar dünyasından imgenin yoruma açık dünyasına geçtiler. Ses düzeni bakımından birbirlerine yakın ve mûsikî değeri olan kelimeleri aynı mısra da içerisinde kullanmayı tercih ettiler. Ancak "Cenab, bu ses mûsikisinin dil mûsikisine yükselmesi için kelimelerle telkin edilmek istenilen his ve fikre veznin de refakat etmesi gerektiğini belirtmektedir." (Akay 1998 : 256). Böylece ahenk ve ritim gibi mûsikîye ait unsurları şiir diline sokarak şiir ve mûsikî arasında özel bağlar kurdular. Cenab'ın Makdem-i Yâr şiiri, mûsikî anlayışına örnek verilebilir.

Pervâne-i zerrîn gibi her zühre-i zerrîn
Titrerdi zümür-rüd-geh-i lerzân-ı çemende;
Çağlardı leb-i sîm-i hıyâbân-ı semende
Bir çeşme-i billûr ile bir cûy-ı billûrîn
(Şahabeddin 2011: 117)

"L,r,z,n,m" ünsüzleriyle birlikte "zerrîn, billûrîn" ve "çemen, semen" gibi mûsikî değeri olan kafiyelerin kullanımının yanı sıra "lerzân, hıyâbân, leb-i sîm" gibi bünyesinde mûsikî değeri olan kelimelerin mısra içi kullanımları şiirde ses ve nağmeyi ön plana çıkarmaktadır. Şiir boyunca gizli bir mûsikî (derûnî âhenk) kendisini hissettirmektedir. Yine "titrerdi, çağlardı" mısra başı kafiye ve redifleriyle de ses orkestrasyonu şiirin tümüne şamil bir hale getirilmektedir. Servet-i Fünun şairlerinde sürekli olarak bir mûsikî cümlesine ulaşma arzusu vardır. Oysa Tanzimatçılar, şiir ve mûsikî cümlesi düşüncesinden uzaktır. Servet-i Fünun şiirinde esas olan şey; müziğe ve resme has imgeler yaratmaktır. Kaynak itibarıyla Fransız şiirine ait bu düşünce, Servet-i Fünun şairlerini bir hayli meşgul etmiştir. Kısacası şiire yeni sesler, yeni renkler ve yeni görüntüler sokmak anlayışı hâkimdir. Başarılarının altında yatan şeyse bunu, edebiyatın malzemesi olan dille yapmalarıdır. Cenab'ın Şiir: Söz+ahenk+şâir rûhu şeklinde formüle ettiği anlayışı bu düşünceden mülhemdir. Bunun için nobile bir lisanları vardır. Yukarıdaki "leb-i sîm-i hıyâbân-ı semen" (yasemin kokulu bulvarın gümüş dudağı) zincirleme isim tamlaması, mûsikî ve resme ait unsurların damıtılarak veya kollanarak yapıldığı özgün bir imgedir. Türk şiirinin genel akışı içerisinde ilk kez Servet-i Fünun şiirinde

kullanılan bunun gibi yüzlerce özgün imge mevcuttur. Eskiler, hiçbir zaman şiir diliyle böyle bir hesaplaşma içerisinde olmamıştır

Servet-i Fünuncular, Türk şiir cümlesinde radikal değişiklikler yapmıştır. O güne kadar mısraın sınırlarında şekillenmek zorunda kalan şiir cümlesi, şairin elini kolunu bağlıyor ve şairi, dar bir çerçevede çalışmaya mahkûm ediyordu. Şairin ilhamına ve lisanına ket vuran bu cümle anlayışından kurtulmak dileğinin ilk örneklerine Fikret ve Cenab'ın şiirlerinde rastlamaktayız. Bu cümle yapısı, Fransız şiirindeki enjambement (anjambman) anlayışının bir sonucudur. Şairin şiir cümlesini birkaç mısra boyunca devam ettirmesi Türk şiiri için yeni bir özelliktir. Böylece şiir cümlesi, mısraya kul olmaktan kurtulmuş ve hürriyetine kavuşmuştur. Servet-i Fünun hareketinin dil ve üslup anlayışında bu cümle yapısının önemli bir yeri vardır. Mısralar arasında kurulan bu bağlantı aracılığıyla Türk şiirine bütünlük düşüncesi kazandırılmıştır. Türk şiirini tek düze olmaktan kurtaran bu anlayış, sonraki yıllarda modern Türk şiirinin yolunu açmıştır. Aynı zamanda bu cümle yapısının kullanılmasıyla birlikte manzum hikâyeye dediğimiz, şiirden nesre geçişi kolaylaştıran bir ara tür doğmuş ve türler arası geçiş sağlanmıştır. Kaplan'ın ifade ettiği gibi "Fikret'in şiiri, manzum bir nesirdir. Mısralar alt alta değil de, yan yana dizilirse, hâlis bir nesir cümlesi hâsıl olur." (Kaplan 1993: 246). Fikret, bu türde Süha ve Pervin, Seza, Zekâ, Hasta Çocuk, Balıkçılar, Hasan'ın Gazası, Kenan vb. gibi önemli şiir örnekleri vermiştir. Cenab'ın Dest-i Yâr, Hayâl-i Râiyâne, Yâdigâr, Tekâzâ-yı Üslûp, Temâşâ-yı Leyâl, Temâşâ-yı Hazân, Elhân-ı Şitâ vb. gibi birçok şiiri bu cümle anlayışıyla yazılmıştır. Elhân-ı Şitâ şiiri bu anlayışın önemli bir örneğidir.

Bir beyaz lerze, bir dumanlı uçuş;
Eşini gâib eyleyen bir kuş
gibi kar
Geçen eyyâm-ı nevbahârı arar.

Ey kulûbun sürûd-şeydâsı,
Ey kebûterlerin neşîdeleri,
O bahârın bu işte ferdâsı:
Kapladı bir derin sükûta yeri
Karlar
Ki hamûşâne dem-be-dem ağlar!

(Şahabeddin 2011: 153)

Şiir cümlesinin helezonlar çizerek mısralar boyunca devam ettiği görülmektedir. Bu şiirde, doğanın ritmine uygun bir hareket ve cümle yapısı vardır. Şiirin cümle yapısı, doğanın bu hareketli ritmine uygun hale getirilmiştir. Şair, bu cümle yapısıyla temaya uygun bir musikî oluşturmaktadır.

Servet-i Fünun hareketi içerisinde yer alan şairler, vezin konusunda da önemli değişikliklere imza atmışlardır. Vezinle musikî ve rûh halleri arasındaki bağları fark etmeleri, onları bu konuda bir hayli düşündürmüştür. Eski şiirinin monoton ses düzenini fark eden Servet-i Fünuncular, bu monotonluğu kırmak için bir şiirde farklı vezinler kullanmışlardır. Böylece çok sesli bir şiir dili meydana getirmenin yollarını aramışlardır. Fikret ve Cenap birçok şiirinde temaya uygun olarak vezin değişikliklerine gitmişlerdir. Fikret, Hemsirem İçin şiirine aruz vezninin Fâilâtün Feilâtün Feilün kalıbıyla başlamış, daha sonra Mefâilün Feilâtün Mefâilün Feilün kalıbıyla devam ederek Mefûlü Fâilâtü Mefâilü Fâilün kalıbıyla bitirmiştir. Cenap ise Elhân-ı Şitâ şiirinde mevsimlerin değişmesine uygun olarak birden çok vezin değişikliğine gitmiştir. Bir şiirde birden çok vezin kullanılmasının amacı; çok sesli bir şiir dili kurmak arzusunun kaynağıdır. Böylece şiire dinamik bir nitelik kazandırılacaktır. Veznin musikîyle bağları üzerine düşünen Fikret ve Cenap kelimelerdeki seslerde bir nota değeri gördükleri için mısralardaki kelimelere ve kelimelerdeki seslere

dikkat etmişlerdir. Akıcı ünsüzlerle birlikte yumuşak ünsüzleri tercih etmelerinin sebebi budur. Ritm ve ahenk unsurlarına önem vermişlerdir. Ritmi oluşturan vezin ve kafiye unsurları üzerindeki aşırı seçicilikleri bu yüzdendir. Fikret'in ahengi sağlayacağına inandığı "r,s,ş,n" ünsüzlerini mısra ve kelimenin akışı içerisinde arka arkaya kullanmasının sebebi de bu yüzdendir. Buna bir örnek olarak Fikret'in Perî-i Şi'rime şiirini verebiliriz.

**Ba'zan sesinde öyle derin bir inilti var,
Bir hadşe var ki ruhumu karşında titretir;
Hind'in zehirli goncelerinden nümûnedir
Ba'zan yanaklarındaki muhrık parıltılar.**

(Fikret 2012: 161)

Şiir boyunca yinelenen sesler aracılığıyla yatay ve dikey boyutta devam eden bir ses akışı görülmektedir. Bu akış, deruni âhengi ve ritmik hareketlenmeyi sağlamaktadır. Cenab'ın şiirlerinde ritme ve âhenge ait bu tür yinelemeler bir hayli fazladır. Şiir, bu özelliğiyle bir armonika görevi yapmaktadır.

Sanat eseri, estetik bir form içerisinde şekillenir. Doğal formlar verili formlarken estetik formlar, yapay formlardır. Sanat eseri, varoluşunu form şeklinde ortaya koyar ve her sanat eseri, bir var oluş biçimidir. Ancak zamanla formlar da yorgun düşerler ve güçlü sanatkarlar, yeni formlarla edebiyatın eskiyen yüzünü yenilerler. Servet-i Fünun sanatkarları, sanat sorunları üzerine düşünürken form sorununa da dikkat çekmişlerdir. Dil ve üslûp, kafiye ve redif, hece ve aruz vezni, edebi sanatlar, âhenk ve ritm üzerine yapılan her tartışma, formu ilgilendirir ve formla ilişkilidir. Cenap'a göre formla ilgili sorunların özünü, "Eşyâ-yı hâriciyyeden aldığı teessür-i samîmiye göre hakikate bir şekil vermek, her hüsn-i tabiatten bir hüsn-i sanat çıkarmak" (Akay 1998: 188) oluşturmaldır. Cenab Şahabeddin'de forma ait bütün sorunlar, Hikmet-i Bedayi' başlığı altında çözümlenmeye çalışılmıştır. Kısacası; forma ait bütün yeniliklerin özünde, daha güzel bir şiir yazmak düşüncesi yatmaktadır. Bunun için Servet-i Fünuncular tarafından klasik formların dünyasına saldırılarak serbest müstezet, Sone ve Terza rima gibi yeni form deneyimlerine girilmiştir. Böylece eli kolu bağlı olan şair, daha rahat nefes almaya başlar. Fikret ve Cenap, serbest müstezet, Sone ve Terzarima şeklinde önemli şiirler yazmışlardır. Yine şiirin ses düzeninde egemen olan vezin ve kafiye hususunda önemli değişiklikler yaparak harici ve dahili (iç) mûsikî konusunda önemli yeniliklere imza atmışlardır. Veznin rûh hallerine uygunluğu konusunda o güne kadar yapılmamış deneyimlere girişirler. Aynı şiir içerisinde farklı vezinleri kullanarak eski şiirin statik yapısını dinamik ve çok sesli bir hale getirmeye çalışırlar. Armoni bakımından birbirine yakın sesler kullanılarak şiir ve saz arasında bağlantı kurulur. Bu tür çalışmalar, Türk şiiri için önemli yeniliklerdir. Servet-i Fünun'dan önceki dönemde Türk şairlerinin bu konularda deneyimleri yok denecek kadar azdır. Türk şiirinin iç ve dış meseleleri ilk kez bu dönemde masaya yatırılarak tartışma konusu haline getirilir. Türk şiiri, ses, şekil, dil ve üslûp bakımından daha estetik bir hale getirilmeye çalışılmıştır. Türk şiiri, imge kültürü bakımından yenilenmiş ve sembol, şiir dilinde işlevsel bir konuma yükseltilmiştir. Sanatın imkânları kollanarak çok sesli bir şiir dili kurulmuştur. Şiirdeki bu köklü değişiklikler, şiire has özel bir kelime kadrosunun doğmasına vesile olmuştur.

Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in dışında bu şiir hareketi içerisinde yer alan İsmail Safa, Süleyman Nazif, Hüseyin Siret Özsever, Ali Ekrem Bolayır, Faik Ali Ozansoy, Celal Sahir Erozan, Hüseyin Nâzım (Ahmet Reşit Rey) ve Süleyman Nesib gibi şairler, Servet-i Fünun şiiri üzerinde etkileyici bir rol oynamamışlardır. "Bu şairleri birleştiren ve şiirlerine yön veren asıl güç, devrin hastalıklı ruhunun derin yankılar uyandırdığı kırılğan nitelikli ortak mizaçlarıdır" (Korkmaz 2004: 126).

Birkaç söz, birkaç tespit

Dillerinin anlaşılabilirliği konusundaki bütün eleştirilere rağmen Servet-i Fünun şiir dili çok sesli, ahenkli ve ritmin önemsendiği modern bir şiir dilidir. Yazılanlardan hareketle Servet-i Fünun şiirinin genel özelliklerini aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz.

1. Servet-i Fünun şairleri, başlangıç itibariyle kendilerinden önceki Muallim Feyzî, Muallim Nâci, Recaîzâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit Tarhan gibi Türk şairlerinden bir hayli etkilenmişlerdir. Ancak asıl vurucu hamlelerini XIX. Yüzyıl Fransız şairleriyle tanıştıktan sonra yapmışlardır. Bu anlamda daha çok Parnasyen, az da olsa Sembolist ve Romantik şairlerin sanat anlayışlarını benimsemişlerdir.
2. Asıl önemli yeniliklerini şiirin dil ve biçimle ilgili yapısal unsurlarında yapmışlardır.
3. Fikri planda dönemlerini aşacak yeni bir düşünceleri yoktur. Bu nedenle onlar da kendilerinden önceki Tanzimatçılar gibi Garpcılık düşüncesine bağlıdır.
4. Fikri anlamda olmasa da şiir kültürü ve dil anlayışları bakımından kendilerinden önceki dönemden daha estettirler.
5. Kendilerine özgü yeni bir şiir dili peşinde koşular. Eski şiirin monoton ses düzenini yıkararak çok sesli bir şiir dili kurmaya çalıştılar.
6. Her şeyden önce şiirde kompozisyon düşüncesini ön plana çıkararak eski zihniyetin ilham anlayışının önünü kestiler. Şiirin bir emek ve işçilik işi olduğunu gösterdiler. Şairin yüzünü yaşanan dünyaya dönmesini sağladılar.
7. Şiir dilinde yeni ses ve yeni görüntüyü sağlamak amacıyla yeni bir lügat oluşturdular. O güne kadar şiirin cümle kapısından içeriye girememiş kelimeleri bularak şiir diline soktular.
8. Özgün bir imge düzeni kurarak Türk şiirini görüntü itibariyle yenilediler. Mazmunun yerine sembolü daha işlevsel hale getirdiler. Bir figürden ve mazmundan hareketle sembol düşüncesine ulaştılar.
9. Geleneksel şiir cümlesinin yerine beyitle ilişkisi olmayan ve ona kul olmaktan kurtulmuş modern şiir cümlesini kurdular. Anjambament düşüncesinden hareketle şairin elini kolunu bağlayan şiir cümlesine gerçek hürriyetini iade ettiler. Böylece serbest şiirin yolunu açtılar.
10. Asonansı oluşturacak iç sesleri kullanarak şiirde ahengi; kafiye ve redifteki uygulamalarıyla da ritmi ön plana çıkardılar.
11. Türk şiirinde o güne kadar var olan 'kafiye, göz içindir' anlayışının yerine; 'kafiye, kulak içindir' anlayışını getirdiler.
12. Şiirlerinde farklı rûh hallerini farklı vezinlerle ifade etmenin yanı sıra; şiirin temasındaki değişimi göz önünde bulundurarak vezin değişikliğine gittiler. Böylece çok sesli ve dinamik bir şiir dili kurmanın yollarını aradılar. Serbest müstезat denemelerine giriştiler.
13. Türk şiirine sone, terzarima, mensur şiir, manzum hikâye gibi yeni nazım şekillerini soktular.
14. Yüzyıllarca güzelin ve soyut düşüncelerin arkası sıra koşan Türk şiirinin merkezine insanı ve onun yeryüzündeki hayatını alarak hayatın iyi olduğu kadar çirkin taraflarını da göstermeye çalıştılar. Türk şiirine yoksullara acıma, iç sıkıntısı, kaçış gibi ferdi temaların yanı sıra; düş gerçek çatışması, inanmak ve inanmamak, imkân imkânsızlık, akılcılık nakilcilik vb. gibi ferdi ve sosyal çatışma üzerine kurulu temaları soktular.
15. Tefvik Fikret ile toplumsal eleştiriye ön plana çıkararak önemli şiirlere imza atarak sosyal realizmin öncülüğünü yaptılar.

16. Servet-i Fünun hareketinin en büyük problemi, yapmak istediklerini kendilerine kadar işlenmiş bir dil olan Osmanlı Türkçesi içerisinde yapmaya kalkışmalarıdır. Kısacası Türkçeye inanmamalarıdır. Bu nedenle Farsça'yı daha çok kullanmaları, şiirlerini sıradan okuyucu nezdinde anlaşılabilir kılmıştır.
17. Bu şiir hareketi, Modern Türk şiirinin iki büyük kurucusu Ahmet Haşim ve Yahya Kemal Beyatlı'nın yolunu açmak adına önemli bir işlevi yerine getirmiştir.

KAYNAKLAR

- Akay, Hasan. *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1998.
- Akay, Hasan. *Yeni Türk Şiirinin Kurucularından Cenab Şahabeddin*, 3 F Yayınevi, İstanbul, 2007.
- Akay, Hasan. *Tevfik Fikret*, Şule Yayınları, İstanbul, 2015.
- Bilgegil, Kaya M. *Tevfik Fikret'in İlk Şiirleri*, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum, 1970.
- Ekrem, Rezaîzade Mahmut. *Takdîr-i Elhân*, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul, 1301.
- Fikret, Tevfik. *Dil ve Edebiyat Yazıları*, Haz.: İsmail Parlatır, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1993.
- Fikret, Tevfik. *Rübâb-ı Şikeste*, Haz.: Abdullah Uçman, Hasan Akay, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2012.
- Kaplan, Mehmet. *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1993.
- Korkmaz, Ramazan. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2004.
- Şahabeddin, Cenab. *Bütün Şiirleri*, Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci, Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Tevfik Fikret Hayatı, Şahsiyeti, Şiir ve Eserlerinden Parçalar*, Semih Lütüfi Kitabevi, 1944.
- Yuva, Gül Mete. *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011.